

Atle Krogstad

Tid, landskap, erfaring

-om den norske livsverden i Dag Solstads forfatterskap

Avhandling for graden Doctor artium
Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap,
Det historisk-filosofiske fakultet,
NTNU
Trondheim 2002

Forord

Tankene om en doktoravhandling om Dag Solstads forfatterskap begynte å ta form tidlig på 1990-tallet. Perioder med stipendpermisjon fra min arbeidsgiver, Dronning Mauds Minne, Høgskole for førskolelærerutdanning, den første høsten 1994, har gjort det mulig å skrive ferdig avhandlingen, og fra høsten 1996 har jeg vært tilknyttet doktorgradsprogrammet ved HF-fakultetet ved NTNU.

Jeg vil først takke Dronning Mauds Minne Høgskolen for den finansielle støtten til mitt prosjekt. Jeg skylder også det inspirerende og nytenkende fagmiljøet ved Dronning Mauds Minne Høgskolen en stor takk for interessen og velviljen mitt forskningprosjekt har blitt møtt med. Jeg vil takke mine kolleger på norskseksjonen, Gerd Ildri Førde, Astri Ramsfjell og Ivar Selmer-Olsen, som har bidratt med faglig respons på avhandlingen, og ikke minst med å legge til rette for at jeg har fått en best mulig arbeidssituasjon. I fagmiljøet på DMMH vil jeg rette en spesiell takk til Kjetil Steinsholt og Frode Søbstad, som begge har vist stort engasjement og interesse for mitt doktogradsarbeid, og gjennom hele prosjektperioden gitt meg verdifull faglig respons. Kjetil Steinsholt har utfordret meg til å tenke videre, og med sine innspill har han bidratt til å utvikle avhandlingens teoretiske og metodiske grunnlag. Frode Søbstad har inspirert meg til å gå nærmere inn på Solstads humor, og gjennom våre mange samtaler om litteratur og Dag Solstads forfatterskap oppmuntret meg og gitt meg tro på at avhandlingen skulle bli noe av.

Den som har bidratt sterkest til at arbeidet nå foreligger er min veileder for prosjektet, Steinar Gimnes. Fra jeg presenterte de første løse ideene og skissene til avhandlingen har han lyttet og stilt seg positiv. Med sin sikre faglige vurderingsevne har han vært en kyndig veileder

gjennom alle fasene av prosjektet. Jeg er ham stor takk skyldig. Erik Østerud har lest og kommentert en del av avhandlingen, og Bjørn Kåre Moe har gjennom flere samtaler generøst latt meg få ta del i hans erfaring med og innsikt i forholdet mellom litteratur og musikk. For øvrig vil jeg takke alle deltakerne på Sissel Lies og Petter Aaslestads avhandlingsseminar, som på ulikt vis har inspirert og vært til hjelp. Per Tore Granrusten har gitt meg verdifull datateknisk hjelp med redigering og ferdigstillelse av manuskriptet.

Sist men ikke minst fortjener familien min en stor takk. Inger Karin, Lea, Lars og Amund har hver på sin måte gitt meg inspirasjon og oppmuntring, og latt meg få tid til å arbeide med avhandlingen.

Trondheim mars 2002

Atle Krogstad

Innhold

INNHOLDKAPITTEL 1: INNLEDNING	3
KAPITTEL 1: INNLEDNING	8
1.1 BAKGRUNN. TEKSTUTVALG. PERSPEKTIV	8
1.1.1 <i>Den stedlige eksistens</i>	8
1.1.2 <i>Tekstutvalg og sentrale motiver</i>	12
1.2 LIVSVERDEN-BEGREPET	15
1.2.1 <i>Husserls livsverden</i>	16
1.2.2 <i>Heidegger og «væren-i-verden»</i>	18
1.2.3 <i>Merleau-Ponty; kroppens væren</i>	21
1.2.4 <i>Avgrensning av livsverden-begrepet</i>	24
1.3 ROMANEN SOM VIRKELIGHET	26
1.3.1 <i>Klassisk mimesis</i>	26
1.3.2 <i>Adornos språklige vending</i>	26
1.3.3 <i>Benjamins og de Mans allegori</i>	28
1.4 KRONOTOPEN - ROMANENS TID-ROM.....	32
1.4.1 <i>Eventyrkronotopen</i>	33
1.4.2 <i>Kronotopen som dialogisk begrep</i>	35
1.4.3 <i>Forfatterskapets kronotope</i>	37
KAPITTEL 2: SPIRALER OG SVINGSTOL	40
2.1 INNLEDNING	40
2.2 SPIRALER.....	41
2.2.1 <i>"Det plutselige øyeblikk"</i>	43
2.2.2 <i>Byen, gaten, portrommet, butikken</i>	46
2.2.3 <i>Kronotopen i «Det plutselige øyeblikk»</i>	50
2.3 DEN LEKNE PROSATEKSTEN. OM SVINGSTOL.....	51
2.3.1 <i>En lek med kartet- om kortprosaens metodologi</i>	53
2.3.2 <i>Den situasjonsbeskrivende metoden</i>	55
2.3.3 <i>Impulser fra fenomenologi og moderne europeisk romanteori</i>	56

2.4 "VI VIL IKKE GI KAFFEKJELEN VINGER"	59
2.4.1 <i>Robbe-Grilletts kaffekjele</i>	62
2.5 "SVEVE, SVEVE"	64
2.5.1 <i>Bevegelse og rollespill</i>	65
2.5.2 <i>Å fly over Norge</i>	68
2.5.3 <i>Geografisk og kroppslig transcendens</i>	70
2.5.4 <i>Lek som erfaring</i>	71
2.6 AVSLUTNING	73
KAPITTEL 3: «SE PÅ HAM!»- MAOISMEN SOM KONFIGURASJON I <i>ARILD</i>	
<i>ASNES, 1970</i>	75
3.1 INNLEDNING	75
3.2 SOLSTADS POETIKK OG WALTER BENJAMINS HISTORIEFILOSOFI.....	75
3.2.1 <i>Allegorien som historiens nærvær</i>	79
3.2.2 <i>Labyrinten</i>	80
3.3 EUROPAS LEGEME	82
3.3.1 <i>Kinas kropp</i>	83
3.4 FORTAPELSEN.....	84
3.4.1 <i>Liket, lammelsen og den fordreide kroppen</i>	87
3.5 HOLMENKOLLBANENS SKINNER OG DE URØRLIGE SKIPENE.....	89
3.5.1 <i>Havna som labyrintens bruddsted</i>	90
3.5.2 <i>Den forskjøvede reisa</i>	93
3.5.3 <i>Det kinesiske postbudet</i>	94
3.5.4 <i>Reisa til Ammerud</i>	95
3.6 DEN REVOLUSJONÆRE HELTEN	97
3.6.1 <i>Romanen som allegori</i>	99
3.7 DEN REVOLUSJONÆRES MELANKOLI.....	100
3.8 KONKLUSJON.....	102
KAPITTEL 4: DEN NORSKE, REVOLUSJONÆRE KRONOTOPEN I	
<i>GYMNASLÆRER PEDERSENS BERETNING OM DEN STORE POLITISKE</i>	
<i>VEKKELSEN SOM HAR HJEMSØKT VÅRT LAND</i>	105
4.1 INNLEDNING	105
4.2 RESEPSJONEN AV <i>GP</i>	105

4.2.1	<i>Den voldsomme historiske forandringen</i>	108
4.2.2	<i>Det utrolige hellet</i>	110
4.2.3	<i>I utkanten av begivenhetenes sentrum</i>	111
4.3	SOLSTADS NORSKE KRONOTOPE	113
4.4	ANKOMSTEN TIL LARVIK	115
4.4.1	<i>Det erotiske Larvik</i>	116
4.4.2	<i>«Peter Wessel» og bøkeskogen</i>	119
4.4.3	<i>Det poetisk-realistiske Larvik</i>	120
4.4.4	<i>«Skjult» nærvær</i>	122
4.4.5	<i>Landskap, industrikultur og varehandel</i>	124
4.4.6	<i>Bysamfunnet som en perpetuum mobile</i>	125
4.4.7	<i>Realisme og umulig idyll</i>	128
4.5	TERSKELEN, KORRIDOREN, GATEN, TORGET	130
4.5.1	<i>Samtalen på terskelen</i>	132
4.5.2	<i>Faust-motivet og apokalypsens kronotope</i>	134
4.5.3	<i>Utdrivningen fra det biografiske rom</i>	140
4.6	DET VIRKELIGE LARVIK	142
4.6.1	<i>Byens klassestruktur</i>	144
4.6.2	<i>Narrens «vakre enfoldighet»</i>	146
4.6.3	<i>Byens indre liv</i>	150
4.7	BØKESKOGENS KRONOTOPE	152
4.8	FORLØPERSKEN	157
4.8.1	<i>Det nattlige snøværrets kronotope</i>	160
4.8.2	<i>Kjærlighetsfortellingen og dødens topologi</i>	164
4.8.3	<i>Idyll og oppbrudd</i>	166
4.9	AVSLUTNING	170
KAPITTEL 5: STIL OG LANDSKAP I ROMAN 1987		173
5.1	INNLEDNING	173
5.1.1	<i>Solstads politiske trilogi</i>	174
5.2	TIDLIGERE FORSKNING OM ROMAN 1987 OG FORFATTERSKAPETS STIL	176
5.2.1	<i>Resepsjonen av Roman 1987</i>	176
5.2.2	<i>Tidligere forskning om forfatterskapets stil</i>	182

5.3 ANALYSE AV SOLSTADS PROSARYTME	189
5.3.1 Teoretiske synspunkter på prosarytme	189
5.3.2 Rytme som kognitiv respons	190
5.3.3 Prolongeringsrytme og grupperingsrytme - Solstads doble retoriske gestus	196
5.4 SOLSTADS HUMOR	210
5.4.1 Humoren som Solstads kunstneriske dilemma	215
5.5 HISTORIEN SOM TEMA I <i>ROMAN 1987</i>	217
5.5.1 Det blendende moderne lys	219
5.5.2 Rytmask tid og historisk tid	223
5.5.3 Håpet som eksistensiell og historisk kategori	226
5.5.4 Samtalen på båten	228
5.6 SOLSTADS STEMME	232
5.7 STEMMENS HISTORISKE OPPRINNELSE: DEN RETORISKE KUNSTSTILEN	235
5.7.1 Romantikkenes subjektivitet	237
5.7.2 Barokkens drift mot transcendens	239
5.7.3 Barokkens periodestil og den manieristiske slangefiguren	241
5.7.4 Fra Kingo til Solstad	244
5.7.5 Håpets <i>perpetuum mobile</i> - oppsummering om forfatterskapets stil og stemme... ..	246
5.8 LANDSKAPS- OG NATURBESKRIVELSE I <i>ROMAN 1987</i>	248
5.8.1 Det typisk norske innlandslandskapet	248
5.8.1 Lillehammer - en luftig konstruksjon	251
5.8.2 Gudbrandsdalslågens utløp	252
5.8.3 -lukta av os i meg-	254
5.8.4 Det overskuelige innlandslandskapet	256
5.8.5 Framstillingen av de typisk norske landskapsformene i <i>Roman 1987</i>	258
5.8.6 Sorgendalsvegen - landskapets syntaks	261
5.9 AVSLUTNING	264
KAPITTEL 6: SNØVÆRET I VILNIUS. OM DET «NÆRVÆRENDE» OG DET	
«FJERNE» I <i>ELLEVTE ROMAN, BOK ATTEN</i>	267
6.1 INNLEDNING	267
6.1.1 Solstads sentrale figur	268
6.2 REISA TIL KONGSBERG	270

6.2.1 «Midt inne i Norge»	274
6.2.2 «utilnærmelig og nær på samme tid»	275
6.3 DEN GLEMTE FORTIDA	277
6.3.1 Aura-som det «fjerne»	279
6.3.2 Historiens landskap	282
6.4 VILNIUS	286
6.5 AVSLUTNING	288
KAPITTEL 7: NOTODDEN SOM HAVNEBY. OM HÅPETS OG FANTASIENS SPILLEROM I T. SINGER	291
8.1 INNLEDNING	291
8.1.2 Gåten Singer	292
8.2 RESEPSJONEN AV T. SINGER	295
8.3 REISA TIL NOTODDEN	299
8.3.1 Det djupeste og norske av alt	300
8.4 DEN SVEVENDE SINGER	303
8.4 NOTODDEN SOM HAVNEBY	307
8.4.1 Risset og den reddende betydning	310
8.4.2 Fantasiens bastion	313
8.5 DET UFATTELIGE	316
8.6 DET SPRÅKLØSE VENDEPUNKTET	318
8.7 SINGER I LENESTOLEN	322
8.8 KONKLUSJON	323
Epilog - uavhentede billetter	324
KAPITTEL 8: AVSLUTNING	326
9.1 BEVEGELSEN INNOVER	326
9.2 SOLSTADS KRONOTOPE	328
BIBLIOGRAFI	331

Kapittel 1: Innledning

1.1 Bakgrunn. Tekstutvalg. Perspektiv

1.1.1 Den stedlige eksistens

I dette kapitlet vil vi gjøre rede for denne avhandlingens overordnede perspektiv på Dag Solstads forfatterskap, og i den forbindelse presentere noen viktige teoretiske begreper og metodiske innfallsvinkler som ligger til grunn for vår tilnærming til forfatterskapet. Vi vil også gi en kortfattet oversikt over utviklingen av Solstads forfatterskap fram til i dag, og trekke ut noen sentrale tematiske og formale mønster som vil bli videre belyst i denne avhandlingen.

Dag Solstads forfatterskap framstår etter hvert som et verk, der den indre kontinuiteten og sammenhengen avtegner seg sterkere enn karakteren av brudd. Gjennom hele Solstads skjønnlitterære forfatterskap dukker det opp noen faste motiver og figurer som gjentar og varierer et sett av grunnleggende eksistensielle problemstillinger. Dette skaper en sammenhengende tematikk, til tross for at forfatterskapet kan inndeles i klart avgrensede faser, både formelt og ideologisk. Solstads bøker på 60-tallet faller innenfor en modernistisk tradisjon, romanene på 70-tallet er politisk agiterende, mens 80-tallsbøkene preges av desillusjon etter at den politiske utopien har falt. I de fire romanene som har kommet på 90-tallet er interessen for det revolusjonære frigjøringsprosjektet fraværende, og romanene plasserer seg igjen innenfor en mer sentral modernistisk tradisjon, slik som på 60-tallet.

Dag Solstad har også blitt kjent for sine beskrivelser av den norske virkeligheten, og i hans romaner er de eksistensielle grunnvilkårene sterkt knyttet til det å være nordmann. Bortsett fra debutnovellene i *Spiraler* (1965) som skildrer Kafka-inspirerte, imaginære verdener, foregår handlingen i Solstads litterære tekster nesten alltid i Norge, og beskrivelsene av norsk landskap og topografi er et viktig innslag i bøkene. Solstad gir detaljerte og kunnskapsrike

beskrivelser av de forskjellige byene der romanene utspiller seg, både av gater, bygninger, landskap, institusjoner og næringsliv.

Vi ser altså to hovedlinjer som løper gjennom Dag Solstads forfatterskap. For det første en grunnleggende eksistensiell tematikk, og for det andre de utpenslede beskrivelsene av den norske virkeligheten. En av våre sentrale Solstad-kjennere, Otto Hageberg, har oppsummert den eksistensielle tematikken i forfatterskapet på følgende måte:

Ein brennande lengsel etter ein meiningssamanheng som i røynda kanskje ikkje finst, er motor og drivkraft i hans skapande fantasi. Denne lengselen er der alltid, umetteleg, midt i trugsålet frå meiningsløyse og innsikt i uoppfyllleleg mangel (...). Det sentrale tematiske spenningsfeltet i Solstads diktning er mellom desse to polane, oppleving av meiningsløyse på den ene sida og drift etter meiningssamanheng på den andre sida (Hageberg 1994, s. 243)

Den etter hvert omfattende forskningslitteraturen om Solstads forfatterskap, kan i stor grad sies å reflektere denne grunnleggende meningsøkende aktiviteten, som Hageberg så treffende karakteriserer som en slags rastløs og aldri hvilende pendelbevegelse mellom «meningsløyse» på den ene siden, og «drift etter meiningssamanheng» på den andre. Hageberg har nærmet seg meningsproblemet gjennom bl.a. å løfte fram den grunnleggende eksistensielle tematikken som løper som en ubrutt linje fra Solstads 1960-tallsmodernisme og inn i den politiske og sosialrealistiske epoken på 1970-tallet, og videre ved å anvende psykoanalytiske tilnæringsmåter på Solstads store oppgjørsroman *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemsøkt vårt land*¹ (Hageberg 1980², 1983). Her blir den nevnte pendelbevegelsen mellom eksistensiell tomhetsfølelse og lengsel etter mening ført tilbake på den revolusjonære jeg-fortellerens behov for forklædninger, rollespill og overføringsstrategier, og maskespillet springer ut av hovedpersonens grunnleggende ambivalens og splittelse overfor sin egen fortrenge og fornektede barndom.

¹ Tittelen blir heretter forkortet til *GP*

² "Politikk og eksistens. To røyster i Dag Solstads forfatterskap", I: *Syn og segn* 3/1977. Blir i avhandlingen sitert etter (Hageberg 1980): *Frå Camilla Collett til Dag Solstad*, s. 81-100.

Svingningene mellom håpet og det umulige i Solstads forfatterskap blir utover på 1980-tallet i større grad lokalisert som en språklig-retorisk bevegelse, og en meningsdannende prosess i språket selv, enn det som var tilfelle i de nevnte analysene av Hageberg. Hvis Hagebergs artikkel «Politikk og eksistens. To røyster i Dag Solstads forfatterskap» var blant de mest toneangivende artiklene i Solstadrespsjonen på 1970-tallet, kan det samme sies om Atle Kittangs artikkel «Allegori, intertekstualitet og ironi. Dag Solstads skrift i Knut Pedersens beretning» (Kittang 1988) når det gjelder 1980-tallet. Kittangs artikkel har vært blant de hyppigst siterte enkeltarbeidene innenfor Solstadforskningen gjennom hele 90-tallet, og den fører for alvor Solstads forfatterskap inn i det postmoderne skriftbegrepets fortolkningsrammer³. Her kan den Solstadske buktningen mellom det eksistensielle meningssavnet og begjæret etter mening skimtes i Kittangs konklusjon, der Kittang foreslår å lokalisere denne dynamiske grunnfiguren i Solstads forfatterskap til «*skrifta sjølv* - som klårsyn, desillusjon, besverging og *leikande rørsle i språket* (...) som eit slags begjær, *livets rastlause utfordring av det umoglege*» (op. cit. s. 298, mine uth.).

De to punktene i resepsjonshistorien som er antydnet ovenfor, har hver på sin måte vært viktige for vår tilnærming til forfatterskapet. Når Hageberg identifiserer den grunnleggende meningssøkende bevegelsen i ambivalensen overfor en fortrenget barndom, og Kittang transformerer den samme bevegelsen til en rastløs, meningsproduserende prosess i språket selv, står imidlertid begge i fare for å ikke legge tilstrekkelig vekt på det vi har antydnet som den andre hovedlinjen i Solstads forfatterskap, nemlig den kroppslig-sansende rettethet mot den norske, geografiske og historiske livsverden. Det er det norske samfunnet som er arena for savnet av mening, og Solstads nitide nøyaktighet og presisjon i den landskapsmessige og topografiske situeringen av handlingens sted inviterer til videre tolkning. Det er altså i skjæringspunktet mellom de to nevnte tematiske hovedlinjene i forfatterskapet, som tematiserer den *stedlige eksistens*, at vi vil utforske den norske livsverden i Dag Solstads forfatterskap.

³ Kittangs artikkel blir referert til flere steder i denne avhandlingen, og omtales bl.a. i forbindelse med en gjennomgang av den postmoderne og skriftorienterte dreiningen i Solstadresepsjonen på 1980-tallet (se kap. 5.2.1).

Vi vil hevde at vi bidrar til å løfte fram et vesentlig perspektiv innenfor Solstadsforskningen når vi i denne avhandlingen tar utgangspunkt i Solstads blikk på den konkrete, norske virkeligheten. Solstad er ingen psykologisk forfatter (det forhindrer selvsagt ikke at man kan lese ham psykologisk⁴), og i likhet med Prousts karakteristik av den engelske forfatteren og arkitekturhistorikeren John Ruskin, er det vår oppfatning at vi må søke tanken til Solstad "på de stedene den er strødd ut"⁵. Det er i det fint registrerende møtet med den norske, konkrete virkeligheten at tankene og følelsene formuleres i Solstads litterære univers.

Vi vil belyse Solstads litterære kartlegging av Norge ut fra et filosofisk og hermeneutisk perspektiv som tillegger menneskets kroppslige og sansemessige persepsjon av sin konkrete, historiske verden avgjørende betydning for dets erkjennelse av seg selv i denne verden. Det er denne konkrete og sansbare verden vi i denne avhandlingen vil kalle *livsverden*, et begrep som går tilbake til den tyske filosofen Edmund Husserl, og som Husserl, som grunnleggeren av den fenomenologiske bevegelsen i det 20. århundret gjør til grunnlag for alle våre erfaringer. Vi skal komme tilbake til en nærmere definisjon av livsverden-begrepet senere i dette kapittelet, der vi også vil trekke inn Martin Heideggers og Maurice Merleau-Pontys pregning av det åpne og omfattende livsverden-begrepet vi vil arbeide ut i fra i denne avhandlingen.

Solstads sansenære og presise beskrivelser av den norske livsverden gir videre anledning til å reflektere over romanene som historiske dokumenter, og spesielt som framstilling og fortolkning av noen av forfatterens generasjonstypiske erfaringer fra sin egen samtid og nære historie. For å tolke Dag Solstads livsverden-skildringer historisk vil vi bl.a. bruke den

⁴ Monika Zagars Ph.D.-avhandling *Ideological Clowns in the Fiction of Dag Solstad* (1995) har en betydelig vektlegging på psykoanalytisk teori (Melanie Klein). Zagar trekker bl.a. en forbindelse mellom Solstads revolusjonære engasjement på 1970-tallet og en sentral familie-konfigurasjon som skildres i Solstads forfatterskap, med en fraværende far og en sterk og dominerende mor. I en artikkel om Solstads novelle "Invaliden", der den unge mannens posisjon mellom en dominerende mor og en perifer farsskikkelse gjør ham "lam", hevder Monica Zagar at Solstads tiltrekning mot det revolusjonære partiet AKP (m-l) må forstås som et forsøk på å bearbeide denne uheldig familie-konstellasjon: "I 1970-åra vart politikken det feltet der Solstad freista å avhjelpe denne kjønnslege mangelen på balanse. Maoistpartiet AKP (m-l), som var prega av dei maskuline Mao- og Stalinbileta og eit nesten fullstendig fråver av kvinner, framsto som det logiske politiske valet for Solstad." (Zagar 1998, s. 191)

⁵ Marcel Proust sier om tenkningen som ligger bak Ruskins historiske beskrivelser: "De tingene en tanke som Ruskins rettes mot og som den ikke kan adskilles fra, er ikke immaterielle, de er strødd ut på forskjellige steder på jordens overflate. Man må oppsøke dem der de er å finne, i Pisa, i Firenze, i Venezia, i National Gallery, i Rouen, i Amiens, i fjellene i Sveits. En slik tanke (...) som på den måten er virkeliggjort i rommet (...) er kanskje

russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtins begrep *kronotope*, som står for det gjensidige og uoppløselige forholdet mellom tid og rom i den menneskelige erfaring. I romanens tidslige og romlige univers foregår det, i følge Bakhtin, både en skaping av tid-rom og en tradering av tid-rom, og vi vil til slutt i dette kapittelet gi en mer utfyllende presentasjon av vår forståelse av kronotopen i Dag Solstads forfatterskap, både som litterært bilde og historisk fenomen. I tillegg til å anvende kronotopen som en inngang til historisk forståelse av Solstads verk, vil vi trekke inn perspektiver fra den tyske kulturfilosofen Walter Benjamins historiefilosofiske tenkning. For Benjamin er det nettopp kontempleringen av bestemte historiske steder, tablåer, landskap og interiører, og den dype nedsenkningen i vår konkrete og fysiske verden som er utspringet for historisk erfaring.

1.1.2 Tekstutvalg og sentrale motiver

I analysedelen har vi valgt ut tekster fra Solstads litterære produksjon, som er egnet til å få fram noen eksistensielle og geografiske utviklingslinjer gjennom forfatterskapets uopphørlige tematisering av den stedlige, norske eksistens gjennom siste halvdel av det 20. århundret. Tekstene omfatter utgivelser fra de siste fire tiårene av forrige århundre, fra debutboka til Solstads foreløpig siste roman *T. Singer*, og tekstutvalget dekker dermed alle de nevnte epokene av Dag Solstads forfatterskap. Listen over avhandlingens skjønnlitterære primærtekster ser slik ut⁶:

1960-tallet: «Det plutselig øyeblikk», fra *Spiraler* (1965)

«Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» og «Sveve, sveve», fra *Svingstol* (1967)

1970-tallet: *Arild Asnes, 1970* (1971)

1980-tallet: *GP* (1982)

Roman 1987 (1987)

1990-tallet: *Ellevte roman, bok atten* (1992)

T. Singer (1999)

mindre sublim enn en ren tanke (...) men den bidrar i høyere grad til å forskjønne universet, eller i det minste enkelte navngitte deler av universet" (Proust 1992a, s. 24).

⁶ Vi referer til originalutgavene av Solstads skjønnlitterære verk .

Fra den modernistiske epoken på 1960-tallet går vi altså nærmere inn på novella «Det plutselige øyeblikk» fra *Spiraler* (1965), og de to prosatekstene «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» og «Sveve, sveve» fra *Svingstol* (1967). Disse tekstene vil fungere som viktige referanser for den etterfølgende analysen av Solstads romanforfatterskap, og aktualisere den tematiske og formale kontinuiteten gjennom hele hans litterære produksjon. «Det plutselige øyeblikk» fungerer som en portalk tekst til forfatterskapets grunnleggende pendling mellom sansningen av det isolerte, meningsløse øyeblikk på den ene siden, og den sugende lengselen etter å bli en del av nye meningssammenhenger på den andre. «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» og «Sveve, sveve» tematiserer det foranderlige, flytende og omskiftelige forholdet mellom form og innhold, tegn og betydning, identitet og rollespill på en slik måte at selve bevegelsen, forskyvningen og utsettelsen av en fast mening framstår som et nødvendig og forlokkende element ved vår tilværelse. "Sveve, sveve" lokaliserer dessuten for første gang den solstadske, meningssøkende bevegelsen som en reise gjennom norsk topografi og landskap, som en serie med plutselige opprudd fra og ankomster til navngitte byer og lokaliteter i Norge. Det er denne geografisk situerte bevegelsen som repeteres gjennom hele Solstads romanforfatterskap, og som fungerer som igangsettingsmotiv for den typiske solstadske etterkrigsheltens forsøk på å finne holdbare meningssammenhenger innenfor sin norske geografiske og historiske kontekst.

Den geografiske mobiliteten har nedfelt seg i Solstads foretrukne handlingsforløp: Den intellektuelle unge mannen (oftest lærer/lektor) som ankommer et sted i Norge for å begynne sin voksne tilværelse, men som lammes av meningstomheten innenfor det norske samfunnet. Han prøver derfor å bryte med dette samfunnets ideologiske og politiske mønstre ved å kaste seg ut i nye livsprosjekter og meningssammenhenger. Den dynamiske vekslingen mellom ankomster og oppbrudd er uttrykk for forfatterskapets grunnleggende figur, og det er hele tiden den norske virkeligheten som er arenaen for de meningssøkende ekspedisjonene i Solstads romaner. Blikket på den norske virkeligheten inneholder både forundring og jakt etter pålitelige orienteringspunkter. Skildringene er langt fra nøytrale, men er ladet med eksistensiell spenning. Det særegent norske blir merkeliggjort, og framstår på samme tid som både noe kjent og forunderlig.

Bortsett fra romanene som ble skrevet i perioden da Solstad viet sitt forfatterskap til den revolusjonære kampens tjeneste, og som omfatter *25. septemberplassen* (1974) og trilogien om 2. verdenskrig i Norge (1977-80), og når vi likeledes unntar den seinere romanen/bedriftshistorien som ble skrevet på oppdrag fra Akerkonsernet: *Medaljens forside. En roman om Aker* (1990), framstår Solstads romanforfatterskap med en stor grad av indre enhet og sammenheng. Solstad har gjennom en lang rekke romaner fulgt sin norske, mannlige gjennomgangsfigur fra *Irr! Grønt!* (1969) til *T. Singer* (1999), og romanene kan sies å tematisere noen grunnleggende erfaringer ved det å vokse opp i Norge i etterkrigstida. Den typiske hovedpersonen hos Solstad er, som det heter i *Roman 1987*, «en dannet mann fra Norge (...) med oppvekst i 1950-åra, modningsår på det gyldne 60-tallet, og med rike arbeidsår på det beryktede 70-tallet». (Solstad 1987, s. 5). Det faste åpningsmotivet plasserer handlingen geografisk, og gir samtidig hovedpersonen, som den sist ankomne til stedet, en privilegert sansemessig forståelse for stedets fysiognomi og egenart⁷.

Romanene er valgt ut med tanke på å kunne forfølge spesielt to tema som går igjen i forfatterskapet knyttet til hovedpersonens geografiske og historiske livsverden. Vi vil for det første analysere gjennomgangsfigurens møte med den norske, maoistiske bevegelsen på 1970-tallet, slik det blir skildret i de tre romanene *Arild Asnes, 1970* (1971), *GP* (1982) og *Roman 1987* (1987). Disse tre romanene vil vi kalle Solstads politiske trilogi. Den andre tematiske tråden tar utgangspunkt i valget av byer fra innlands-Norge som handlingens sentrale sted. Den første gangen Solstad sender den norske etterkrigshelten til en by i innlands-Norge er i *Roman 1987*, der handlingen utspiller seg på Lillehammer. Tidligere har den solstadske gjennomgangsfiguren alltid ankommet til en by ved kysten, noe som også gjelder for de to første bindene i den politiske trilogien *Arild Asnes, 1970* (Oslo) og *GP* (Larvik). *Roman 1987* markerer en tydelig forskyvning fra kyst til innland, og sammen med Solstads neste roman *Ellevte roman, bok atten* (1992), der handlingen er lagt til Kongsberg,

⁷ I sin doktoravhandling *Her. Et bidrag til stedets filosofi* drøfter Anniken Greve bl.a. hvordan stedet trer fram for vår kroppslige og sansende bevissthet (kroppsubjektet) når vi ankommer stedet for første gang. (Greve 1998, s. 53 ff). Hun viser til arkitekten og stedsteoretikeren Christian Norberg-Schulz som hevder at "Ankomsten er menneskets primære stedsforhold" (Norberg-Schulz 1994). Ankomsten gir subjektet en erfaring av stedets grense, som dermed får stedet til å framstå som en enhet, og en sluttet helhet i forhold til omgivelsene. For den sist ankomne trer bosetningen fram som en figur mot det store landskapet som danner dets bakgrunn. Solstad-heltens blikk på de norske byene han ankommer til har en sterk sensitivitet for bylandskapets og gatenettets figurasjoner, som samtidig markerer byens grenselinjer mot omgivelsene rundt.

og hans foreløpig siste roman *T. Singer* (1999), som utspiller seg på Notodden, danner disse tre romanene en "innlandstrilogi".

1.2 Livsverden-begrepet

I sin bok *Romankunsten* (1987) presenterer den tsjekkiske forfatteren Milan Kundera sitt syn på den europeiske romanen og dens historie. Begrepet livsverden står sentralt i Kunderas beskrivelse av romanens historie. Han mener at det som kjennetegner den europeiske romanen fra Cervantes og fram til i dag er at den utforsker og belyser ulike sider ved menneskets eksistens i dets konkrete verden. Romanens eksistensberettigelse er at den stadig oppdager og belyser nye sider ved den menneskelige tilværelsen. Dag Solstads måte å beskrive den konkrete norske virkeligheten på, gjør at hans romaner passer inn i Kunderas kanoniserte rekke av romaner, og som for han utgjør den europeiske romanens historie. For Kundera er romanens eneste eksistensberettigelse at «den oppdager det bare en roman kan oppdage».

Vår livsverden er opplevelsen av hele vår tilværelse. Å finne skjønnlitterære belegg for livsverden vil derfor være selvoppfyllende, noe som også vil gjelde for gjennomgangen nedenfor. Men målet her er ikke å «operasjonalisere» livsverden-begrepet, ved f.eks. å avgrense det til et «motiv» innenfor en tematisk analyse. Vi vil opprettholde livsverden som et åpent og omfattende begrep. «Avgrensningen» vil gå ut på å vise noen viktige perspektiver på vår væren (vår livsverden) hos fenomenologene Husserl, Heidegger og Merleau-Ponty. Vi skal ikke her forsøke å gi en fullstendig framstilling av de tre sentrale fenomenologenes forståelse av vår livsverden, men begrense oss til å risse opp noen hovedtrekk ved hvordan livsverden-begrepet vil bli brukt videre i avhandlingen.

I det følgende vil vi drøfte to problemstillinger med utgangspunkt i Kunderas syn på romanen. Først vil vi drøfte og avgrense innholdet i begrepet «livsverden», og trekke fram eksempler på livsverden-skildringer i romaner av Dag Solstad. Vi vil deretter drøfte noen mimetiske aspekter ved Solstads livsverden-skildringer. Herunder ønsker vi å belyse om Solstads romaner fra den norske etterkrigstida kan gi grunnlag for historisk innsikt og erkjennelse. I moderne litteraturvitenskap blir ikke det litterære verket betraktet som en objektiv speiling av

virkeligheten. Forholdet mellom diktning og virkelighet må avklares i en drøfting av språkets og det litterære verkets status som meningsprodusent.

1.2.1 Husserls livsverden

Begrepet «livsverden» («Lebenswelt») ble, som tidligere nevnt, introdusert av den tyske fenomenologen Edmund Husserl, og han arbeidet mest med en teoretisk bestemmelse av begrepet i de senere periodene av sitt forfatterskap. Han er da opptatt av å utvikle sin lære om det transcendentale (ideale) jeg. Det transcendentale jeg «er knyttet sammen med en livsverden, som er en sansbar, konkret og historisk verden. Erfaringen av meg selv i denne verden er ifølge Husserl en forutsetning for alle andre erfaringer» (*Politikens filosofileksikon*, s.199). Husserls påpekning av at det er de konkrete sansningene som konstituerer vår livsverden innebærer en kritikk av naturvitenskapens objektive beskrivelse av verden. Den naturvitenskapelige versjonen av virkeligheten, basert på kvantifiserbare og etterprøvbare data, fanger ikke inn bredden i jeg'ets konkrete livsverden.

Husserl mener at menneskets bevissthet kjennetegnes av intensjonalitet. Gjennom å beskrive forskjellige bevissthetsakter (persepsjon av gjenstander, erindring, forestillingsakter m.fl.) kom han fram til at bevisstheten alltid er rettet mot noe, og det går dermed an å skille mellom selve bevissthetsakten og gjenstanden som bevisstheten er rettet mot. «Gjenstanden» kan være konkret eller abstrakt, alt etter som bevisstheten er rettet mot f.eks. en ting, en egenskap, en verdi, et saksforhold, en forestilling, en forventning eller fantasi. Husserl utviklet en måte å beskrive «gjenstanden» som bevisstheten var rettet mot som han kaller «vesensskuen» («Wesensschau»). I *Filosofiens historie* gir Arne Næss følgende karakteristikkk av Husserls fenomenologiske tilegenelse av gjenstanden:

Hvis oppmerksomheten rettes mot tingenes vesen, mot det absolutt opprinnelige, det «originært» gitte, sjalter oppmerksomheten dermed ut alt annet. Det skjæres bort, «redueres». Men når vi konsentrerer oss om tingenes vesen, vender vi oss selvfølgelig ikke bort fra tingene i hele deres fylde. (Næss 1972, b.2, s. 339)

Husserls fenomenologi har flere anknytningspunkter til Dag Solstads måte å beskrive virkeligheten på i sine romaner. Under påtrykket fra den moderne rasjonalitetens og naturvitenskapenes verdensbilde advarte Husserl mot «værens uteglemmelse». Husserls

«gjenoppdagelse» av vår konkrete verden innebærer en rehabilitering av de hverdagslige aktivitetene og erfaringene (doxa), som nå blir selve objektet for den erkjennende bevisstheten. Dette er også et viktig perspektiv i Solstads romaner. Vi finner mange utpenslede og nøyaktige skildringer av samspill mellom personer i sine konkrete omgivelser, samt detaljerte beskrivelser av natur og topografiske forhold.

I *Roman 1987* skildres fenomenet skøyteløp som en av de viktigste sportslige lidenskaper blant nordmenn. Solstad beskriver de to skøyteløpernes kroppslige positurer mens de går rundt banen, og veksler mellom indre og ytre bane på den ene langsiden av den ovale banen. Dette «monotone ritualet» blir avbrutt ved hver rundepassering da musikken på høyttaleranlegget slås av, og en høyttalerstemme opplyser om rundetidene på begge løperne. Solstads beskrivelse av skøytesporten kan sammenlingnes med det Husserl kaller «vesensskuen». Den «reine» og lidenskapsløse skildringen av skøytesportens regler, fysiske omgivelser og ritualer retter oppmerksomheten mot «tingens vesen». Den «reduerte» framstillingen av skøytesporten, som konsentrerer seg om det «originært gitte» inneholder likevel «tingens fylde».

Det var viktig for Husserl å rette søkelyset mot den kvalitative fylden og mangfoldigheten i vårt hverdagslige liv, i kontrast til vitenskapens endimensjonale virkelighetsbilde. Som nevnt er det ikke bare konkrete gjenstander som har en fullstendig eksistens for seen, men også fenomener i forestillingenes og fantasiens verden. Maleriet gir uttrykk for kunstnerens opplevelse av naturen, og illustrerer noe av annerledesheten og dybden i den subjektive verden. I en artikkel om Håvard Vikhagens festspillutstilling i Bergen i 1996 trekker Dag Solstad fram motiver og følelsesmessige spenninger som han finner i maleriene (Solstad 1996a). Han er fascinert av Vikhagens framstillinger av norske fjordlandskap, bekker gjennom innlandsskog, vinterbilder med snø og en «plutselig», lysende gul skogbunn. Solstads kunstneriske bearbeidelse av Norge omfatter foreløpig ikke detaljerte naturskildringer fra det kyst- og fjordlandskapet der han selv er oppvokst⁸, men når det gjelder innlandsskog og snø er

⁸ Solstad er oppvokst i Sandefjord, og har dermed sine røtter i Vestfold, og det relativt flate kystlandskapet der. Når hans litterære hovedfigurer så konsekvent har avvist å fortelle om sitt genetiske utspring i en by lokalisert til den samme geografiske regionen, har selve unnvikelsen og benektelsen av barndommen og dens landskap blitt et omdiskutert tema i forbindelse med Dag Solstads forfatterskap. Det er forøvrig tegn som tyder på at Solstad i løpet av de siste årene kanskje er i ferd med å nærme seg barndomsbyen, både litterært og i virkeligheten. Når

dette motiver og stemninger som også har djup gjenklang i Solstads romaner, og som inngår i hans framstilling av «Norge» som livsverden.

Husserl inntar deltakerens perspektiv i forhold til livsverden. Ut fra deltakerperspektivet etablerer hver enkelt sin subjektive livsverden. Den tyske filosofen og sosiologen Jürgen Habermas anvender livsverden-begrepet innenfor sin samfunnsteoretiske forskning, og dermed blir det nødvendig å allmenngjøre begrepet for å kunne gripe det som en helhet. I forbindelse med sin teori om kommunikativ handling prøver han bl.a. å definere livsverden som et felt av gyldige ytringer (Steinsholt 1992, s. 68 ff). Vi går ikke nærmere inn på Habermas' bestemmelser av livsverden her, og hans forsøk på å operasjonalisere begrepet innenfor samfunnsteorien, selv om et helhetssyn på livsverden også kan gi perspektiver på romanens verden. Vi vil velge å holde begrepet mest mulig åpent for å kunne rette oppmerksomheten mot det særegne og den kvalitative bredden i romanens livsverden.

1.2.2 Heidegger og «væren-i-verden»

Den tyske fenomenologen Martin Heidegger, som var Husserls elev, bruker ikke selv begrepet livsverden i sitt hovedverk *Sein und Zeit* (1927). I en viss forstand bygger han videre på Husserls fenomenologi, men ut fra en helt ny posisjon, og med omdefinerte mål. Heidegger ønsker å beskrive betingelsene for den menneskelige væren, men avviser å gjøre dette på grunnlag av den post-kartesianske bevissthetsfilosofiens subjekt-objekt-tenkning. Heidegger tar derfor ikke utgangspunkt i bevisstheten, men i det å «være kastet ut» i verden. Menneskets (til)væren («Dasein») er derfor bestemt som en «Væren-i-verden» («In der Welt sein»).

Gjennom analyser av «væren-i-verden», med utgangspunkt i vår hverdagslige omgang med «tingene», finner Heidegger en rekke felles strukturer («eksistensialer») som ligger til grunn for og konstituerer det enkelte menneskes konkrete eksistens. I tillegg til «kastethet» finner Heidegger bl.a. allmenne strukturer som «forståelse», «befindtlighet» og «tidslighet».

Solstad på terskelen til det 21. århundret reiser til Sandefjord for å la seg intervju om barndommens steder, tyder det på at behovet for avstand til og mytologisering av barndomsbyen er avtakende (Landro 2000, s. 159-169). I et annet intervju kan det se ut som om tanken på å skrive noe fra dette kystlandskapet også er i ferd med å modnes: "Det jeg aldri har skrevet om, men som jeg kanskje burde skrevet om, og som jeg kanskje en gang må skrive om, er disse kystlandskapene ved Oslofjorden, som jeg selv er oppvokst i. (...). Og det er det som egentlig er mine egne landskap." (Krogstad 1998, s. 88).

Heideggers strukturer setter søkelys på grunnleggende sider ved tilværelsen, og kan være med å karakterisere den «livsverden» som vi møter i en roman. Visjonen av mennesket som «kastet» ut i verden har tydelige nedslag i Solstads romaner. Dette er konkretisert i et yndet åpningsmotiv hos Solstad der den unge hovedpersonen ankommer med tog til den byen der han skal begynne sin nye tilværelse. Han er overlatt til å finne mening innenfor den norske samtidsvirkeligheten, som under en velordnet overflate framstår som prinsipielt uforståelig.

Det eksistensielle savnet av mening, som er selve grunnerfaringen i Solstads romaner synes å «kommunisere» fruktbart med Heideggers radikale prosjekt, som går ut på å grave fram værens «ukjente» strukturer. Også i tilnærmingen til «ting» er det slektskap mellom Solstads og Heideggers verden. Slik som Heidegger tar utgangspunkt i vår bruk av tingene for å gripe de felles strukturene, fungerer de konkrete tingene også som en viktig innfallsport til verden i Solstads romaner. De viktigste berøringspunktene med samfunnet og andre mennesker går gjennom tingene. De konkrete gjenstandene er ladet med mening, og uttrykker ofte den rådende mentaliteten i samfunnet. Men tingenes viktigste funksjon i den «livsverden» vi møter i Solstads romaner, er nok som symbolske budbringere i det mellommenneskelige spillet.

En sentral hendelse i *Ellevte roman, bok atten* (Solstad 1992) er når hovedpersonen for første gang på mange år skal møte igjen sin sønn og dele husvære med ham. De er ikke i stand til å gjenopprette kontakten, og det gror fram et taust tomrom mellom dem. Faren prøver å forstå sønnen ved å tolke de konkrete tingene han omgir seg med, som klær og personlige eiendeler. De tre personlige eiendelene som sønnen bringer med seg blir grundig beskrevet og uttolket; et bordflagg fra hjembyen Narvik, et ølkrus og en plakert av en rød sportsbil.

Vi forlater Heideggers perspektiv til fordel for semiologien når vi begynner å fortolke tingene som symboler. Likevel er det en grunnleggende likhet i holdningen til tingene mellom fenomenologene Heidegger og Husserl på den ene siden og romanforfatteren Dag Solstad på den andre. I Solstads romaner stilles også grunnleggende spørsmål knyttet til værens og bevissthetens ontologi. «Hva er det egentlig som foregår?» er et spørsmål som lyder gjennom hele forfatterskapet i møte med de skiftende «fenomener» som trer fram i romanenes livsverden. Og det er denne ontologiske holdningen til væren (som i og for seg er

rasjonalitetens forsøk på å overvinne meningstapet) som også konstituerer formen i Solstads romaner. Den ytre handlingen er mindre viktig. Romanene kan leses som en rekke «fenomenologiske» refleksjoner over «gjenstander» i livsverden, fra konkrete bruksting, til abstrakte forestillinger, ideer og ideologier.

Heideggers ambisjon med verket «*Zeit und Sein*» var å utrede forholdet mellom den menneskelige væren og tida. Han greide ikke å gjøre ferdig denne analysen. I den delen av verket som ble fullført blir imidlertid det temporale aspektet ved væren berørt gjennom eksistensialene «tidslighet» («*Zeitlichkeit*») og «gjentakelse» («*Wiederholung*»). Heidegger skiller mellom en «egentlig» og «uegentlig» væremåte. I den uegentlige væren betrakter vi vår væren objektivt, som en ting blant andre ting. Dermed «forfaller» den strukturerte og betydningsfulle verden til en tingliggjort verden. Vi lever vanligvis innenfor den uegentlige væremåten, ifølge Heidegger, der vi «går opp i» tingene og de hverdagslige rutinene, uten å ta ansvar for våre eksistensielle muligheter. Den egentlige erfaring av oss selv kan vi oppleve gjennom det Heidegger kaller «gjentakelse»/ «*Wiederholung*»:

Når mennesket stadig har samvittighet overfor hele sin tilværelse i verden, så er det i stand til stadig å hente seg selv tilbake fra sin forfallenhet til verden og i denne forstand gjenta hele sin tilværelse i det konkrete begrensede. (Fløistad 1993, s. 290)

Gjentakelsen skjer i «øyeblikket» («*Augenblick*»). I dette øyeblikket skjer det på en gang en gjentakelse av fortidens muligheter, og en åpning mot framtiden; som utkast til en ny forståelse.

Det er tydelig slektskap mellom Heideggers eksistensial-analyser og de ontologiske problemstillingene i Solstads roman-univers. Et berøringspunkt er «kastetheten», et annet og mer eksplisitt er Solstads stadige kretsing rundt «øyeblikket». Alt i debutnovellene *Spiraler* (1965) blir motivet presentert i novella «Det plutselige øyeblikk». «Øyeblikket» i Solstads novelle har en annen funksjon enn Heideggers «*Augenblick*». En ung mann opplever for en stund den berusende følelsen av å gå opp i naturen og gjenstandene rundt seg før «det plutselige øyeblikk» med ett slag «fryser» omgivelsene, og «kaster» ham tilbake i en uforståelig og angstfylt ting-verden. I Heideggers «*Wiederholung*» skjer det en bevegelse fra

ting-verdenen og mot ny sammenheng og forståelse. I Solstads novelle er bevegelsen motsatt. Øyeblikket splintrer en skjør harmoni med omgivelsene, og gjeninnsetter den tingliggjorte væren. Det som vi uten videre kan fastslå som felles hos Heidegger og Solstad er øyeblikket som en avgjørende eksistensiell kategori.

1.2.3 Merleau-Ponty; kroppens væren

Franskmannen Maurice Merleau-Ponty har på bakgrunn av Husserls og Heideggers tenkning utviklet en lære om kroppens forståelse av sine omgivelser eller sin situasjon. Slik som Heidegger tar også Merleau-Ponty avstand fra intellektualismens subjekt-objekt-tenkning. Kroppen er ikke et passivt «objekt» som er underlagt bevissthetens styrende kontroll. Merleau-Ponty er også i opposisjon til behaviorismens syn på kroppen som et kausalt medium (eller en «maskin»), der kroppens forhold til omverdenen reguleres av årsakskjeder mellom objektet og subjektet (stimulus-respons-modellen). Med denne markeringen mot intellektualisme og empirisme utvikler Merleau-Ponty en filosofi der det er den persiperende kroppen som er grunnlaget for forståelsen av menneskets «væren-i-verden».

I en innledning til *Kroppens fenomenologi*, som er en norsk oversettelse av den første delen av Merleau-Pontys hovedverk *Phenomenologie de la perception* (1945), skriver Dag Østerberg følgende om Merleau-Ponty's syn på forholdet mellom kroppen og verden:

Det avgjørende særmerke er at menneskekroppen har-eller er-et pre-objektivt forhold til sin omverden. Dette forhold har intensjonalitet i Husserls betydning, ved at det retter seg forstående henimot verden; men det som opprinnelig-«primordialt»-intenderes, er ikke objekter, men fenomener i deres vorden. (Østerberg 1994, s. VII)

For den persiperende menneskekroppen åpner det seg et «perseptuelt felt» som består av flere lag av mening. Det pre-objektive nivået består av åpne og mangetydige former som kroppen på sin side åpner seg for. Et annet sjikt i det perseptuelle feltet er objektiviteten. Her persiperer kroppen objekter. Dette skjer ved at «det opprinnelige, pre-objektivt erfarte liksom stivner og blir til noe avgrenset, annet, -som kroppen står overfor (som gjen-stand; «Gegenstand»))» (Østerberg 1994, s. VII). Parallelt med overgangen fra det pre-objektive til det objektive skjer et skifte i «modus» eller bevissthetsform, fra pre-refleksiv til refleksiv bevissthet. I det pre-

refleksive modus erfarer kroppen de åpne og ubestemte fenomenene. Når refleksjonen inntreffer blir disse til objekter.

I Dag Solstads forfatterskap møter vi en spenning mellom de to måtene å erfare på som ble nevnt ovenfor. Novella «Det plutselige øyeblikk» kan også illustrere dette tematiske aspektet hos Solstad. Den berusende lykkefølelsen hos hovedpersonen ser ut til å være betinget av et pre-refleksivt erfaringsmodus. Følelsen av lykke og harmoni inntreffer når han går nedover en fremmed gate:

før refleksjonen hadde splintret solen og kalt den sol, før bølgen av lyder, gjenstander, lukt og mennesker som rullet imot ham, var tankemessig fiksjonert i bølgepartikler, denne gaten med grønne, nesten svarte trær som heten lå tung i, og han var blitt slått av en nervøs lykke over å være til. (Solstad 1965, s.14)

I det «plutselige øyeblikk» når «refleksjonens piggete hjul» stanser bølgen av åpne, udefinerte fenomener, blir fenomenene til objekter. Den objektive erfaringen bryter samtidig hovedpersonens følelse av å være ett med omverdenen, og han står der igjen adskilt i en verden av adskilte ting. Det ser ut til at livsverdenen i Solstads novelle er delt i to sfærer: På den ene siden en pre-objektiv erfaringsverden, der jeg'et og omgivelsene glir over i hverandre, og på den annen side en objektiv verden, med et adskilt, men ensomt jeg. Merleau-Ponty drøfter disse to posisjonene, som en konflikt mellom «opplevelsen» og «den objektive tanke» på de første sidene i *Kroppens fenomenologi*:

Hele bevidsthetslivet stræber efter at sætte genstande (.). Og alligevel er den absolutte sætten af en enkelt genstand bevidsthetsens død, fordi den får hele oplevelsen til at stivne, ligesom et krystal, der anbringes i en opløsning, pludselig får denne til at krystallisere. Vi kan ikke blive stående ved dette alternativ mellem ikke at forstå noget af subjektet eller ikke forstå noget af genstanden. Vi må genfinde oprindelsen til genstanden i selve kernen af vor oplevelse, vi må beskrive værens fremtræden og forstå, hvordan der paradoksalt **for-os** er et **i-seg**. (Merleau-Ponty 1994, s. 7-8)

Vi har sett at Merleau-Ponty gjennom sin kroppsfenomenologi skaper en felles forståelsesgrunn for både «opplevelsen» og «den objektive tanke». Til grunn for bevisstheten finnes «en stilltiende kroppens viten om de før-objektive fenomener» (ibid). Og denne før-objektive erfaringen, som fungerer konstitusjonelt for bevisstheten, viser at forholdet mellom

kroppen og verden verken kan forklares ut fra empirismen eller intellektualismen. Merleau-Ponty kaller relasjonen mellom menneskekroppen og verden for eksistensiell.

Merleau-Pontys kroppsfenomenologi beskriver videre hvordan persepsjonen av omverdenen kan få kroppslige uttrykk. Kroppen står i et dialektisk forhold til omverdenen mener Merleau-Ponty. Kroppens intensjonelle rettethet mot verden får «svar» fra omgivelsene. Det vi sanser opplever vi via kroppen, og vi får en kroppslig reaksjon som «svar» på det «spørsmålet» miljøet stiller. Vår kroppslige adferd, som f.eks. vår måte å gå på og snakke på kan forstås på bakgrunn av dette samspillet med omgivelsene.

Vår sansning er også preget av kulturelle påvirkninger fra det samfunnet vi er en del av. Kulturelle og sosiale normer er nedfelt i bevisstheten, og dermed i kroppen. De kulturelle impulsene er en del av vår pre-objektive erfaring. Denne kulturelle kunnskapen blir tatt i bruk når kroppen persiperer omverdenen.

I Dag Solstads forfatterskap er kroppen og dens forhold til omgivelsene et viktig tema, og vi vil berøre dette i flere av våre analyser av Solstads romaner. I *Arild Asnes 1970* (Solstad 1971) får det kulturelle og politiske klima i samfunnet rent kroppslige utslag hos hovedpersonen, forfatteren Arild Asnes. Han blir kvalm av det han skriver, og han føler seg lammet. Samfunnets kulturelle overleveringer, som han vil gjøre opprør mot, har nedfelt seg i hans egen kropp, og han er ikke i stand til å overskride disse kroppslige erfaringene. Et tegn på hvor dypt kroppsmetaforikken hos Solstad stikker, er at Kina, som representerer den store politiske utopien i boka, blir framstilt som en livskraftig «kropp». Elvene «flyter som årer gjennom Kinas kropp» (s. 16). Elvenes rolige og buktende bevegelser fører «kroppen» i kontakt og vekselspill med omgivelsene (havet). «Europa» står for de tilstivnede bevissthetsstrukturene som stenger hovedpersonen inne i ufrihet. På romanens første side skinner kroppsmetaforikken gjennom i skildringen av Europas jernbanenett «som binder Europa sammen til et legeme» (s. 7). Togene «jager gjennom natta, sprer ut sine gule lysblaff, som feber.»

I *GP* får vi en god illustrasjon på dialektikken mellom kropp og omgivelser. Gymnaslærer Pedersen merker at han bryter en politisk norm når han lar klassen sin synge en frigjøringsang mot USA's krigføring i Vietnam:

Det som forbausa meg (..) var at jeg kjente i hele kroppen at det ville bli bråk. Det var kroppen som merka det, mer enn bevisstheten, som bare noterte seg det. Men min norske kropp skjønte det, det må ha betydd at måtte ha lært noe temmelig vesentlig om hvor grensene gikk i det samfunnet som jeg var vokst opp i. (Solstad 1982, s. 56)

Gymnaslærerens kropp, med sin før-objektive viten om samfunnets normer, reagerer automatisk når den persiperer situasjonen i klasserommet. Hans «norske kropp» eier en ordløs kunnskap om hvilke normer som gjelder for ham som gymnaslærer, og denne kunnskapen blir aktivert når han overskrider en slik grense. I vår analyse av *Roman 1987* vil vi også drøfte beskrivelsen av hovedpersonens kroppslige hemninger, og hvordan dette bl.a. gir seg utslag i *ganglaget*, når han som ung journalistlærling, for første gang krysser over gulvet i redaksjonslokalet for å hilse på redaksjonssekretæren.

1.2.4 Avgrensning av livsverden-begrepet

Vi vil knytte livsverden-begrepet til noen perspektiver fra Husserls, Heideggers og Merleau-Ponty's tenkning, som har blitt skissert ovenfor. Et hovedpunkt er at vår livsverden består av de konkrete tingene som omgir oss i vårt hverdagslige liv. Vår livsverden er vår konkrete, historiske verden. Med «konkrete ting» inkluderer jeg «fenomener», slik Husserl bruker dette begrepet. Fenomenene som trer fram i vår livsverden behøver ikke være konkrete i fysisk forstand. Som tidligere nevnt er det tilstrekkelig at de lar seg undersøke med det Husserl kaller vesensskuen, og vår konkrete verden (=livsverden) består derfor også av våre forventninger, ideer og forestillingsbilder.

Naturen er en viktig del av livsverden, slik som f.eks. landskapsformer, elver, skog, daler, fjell trer fram for vår sansende bevissthet. Meteorologiske forhold som f.eks. sol, snø, vind er også en del av vår sansende omgang med verden, og som utgjør grunnlaget for vår forståelse av den. Geografiske og topografiske avgrensninger rammer inn det som er vårt subjektive og sansemessige erfaringsgrunnlag fra naturen og omgivelsene rundt oss. I vår framstilling har

livsverden-skildringer vært hentet fra norsk natur og topografi, i og med at eksemplene har vært fra Dag Solstads fiksjonsprosa, der handlingen stort sett foregår i Norge.

Et viktig særtrekk ved livsverden er at den representerer vår konkrete opplevelse av verden i hele sin bredde og kvalitative mangfold. En skildring av livsverden bør ha sansemessige kvaliteter som får oss til å se «fenomenet» slik det framstår for det subjektive blikket. «Fenomenet» bør betraktes mest mulig forutsetningsløst og oppmerksomt, men beskrivelsen skal bare inneholde det nødvendige for å fange «gjenstandens» vesen. Heideggers verden blir konstituert av den enkeltes (eller kollektives) forhold til eksistensialene. Heideggers værensanalyse kaster et skrått lys over den individuelle livsverden. Mitt forsøk på å tolke Solstads romaner ut fra Heideggers eksistensialer har vist at eksistensialene «Kastethet» og «tidslighet» kan være med å risse opp profiler i romanenes livsverden. Heideggers skille mellom egentlig og uegentlig væremåte, og hans «Wiederholung» som inngang til en egentlig væremåte, kan gi grunnlag for å drøfte erfaringens vilkår i romanens livsverden. Merleau-Ponty vil vise at vår livsverden er en kroppslig persipert verden. Til grunn for vår bevisste og rasjonelle tilgang til verden finnes «en stilltiende kroppens viten om de før-objektive fenomener». Dette forholdet til verden kaller Merleau-Ponty eksistens.

Vi har vært inne på at subjektet kan ønske å forbli innenfor det før-objektive. Overgangen til den objektive verden kan fortone seg brå og brutal som i novella «Det plutselige øyeblikk». Hos Solstad er nok ofte det før-objektive en tilstand man lengter mot fordi den tilbyr glemsel og «beruselse». Det vil være interessant å gå nærmere inn på før-objektive sansninger i Solstads forfatterskap. Kan det her finnes «fenomener i sin vorden», som ennå ikke har fått navn, men som kan tolkes på grunnlag av skildringene av de før-objektive sansningene? Kroppens kunnskap om samfunnets ideologiske og sosiale normer gir også muligheter for å trenge dypere ned i de samfunnsmessige og historiske betingelsene for vår subjektive livsverden.

1.3 Romanen som virkelighet

1.3.1 Klassisk mimesis

Vi har nå avgrenset innholdet i begrepet livsverden, og sett på eksempler på livsverden-skildringer i Dag Solstads forfatterskap. Spørsmålet som skal drøftes nå er i hvilken grad romanen er en avspeiling av den virkelige verden. Begrepet mimesis, som betyr «etterligning» (av gr. *mimesthai*; «framstille», «etterligne») har fra antikken blitt brukt som en betegnelse på litteraturens virkelighetsreferanse. Det antikke dramaet ble forstått som en direkte framstilling av personers handlinger og erfaringer.

Platon og Aristoteles var enige om diktningens mimetiske karakter, men hadde ulik forståelse av hvordan diktningen gjenga virkeligheten. Platon så på litteraturen som en avbildning av fenomenverdenen (skyggeverdenen). Diktningen sto dermed ikke i kontakt med ide-verdenen og det sanne, og kunne derfor virke forførende og skadelig på folket. Aristoteles mente at diktningen framstiller virkeligheten gjennom sin kunstneriske form, og ikke gjennom en direkte avbildning av virkeligheten.

Platon og Aristoteles innleder to forskjellige tradisjoner i hermeneutikkens historie når det gjelder forståelsen av litteraturens mimetiske forhold til virkeligheten. Platon oppfatter altså diktningens mimesis som enkel etterligning, eller kopiering av personer og gjenstander i vår verden. Aristoteles registrerer at diktningen skaper sterke følelser og engasjement, som er basert på gjenkjenning med den framstilte verden. Diktningens evne til å skape gjenkjenning må skyldes framstillingsmåten, og gjennom å knytte mimesis til diegesens oppbygning, lager Aristoteles i sin *Poetik*, i norsk overs.: *Om diktetekunsten* (Aristoteles 1989) den første systematiske framstillingen av diktningens språk.

1.3.2 Adornos språklige vending

En skissering av Georg Lukacs' og Theodor Adornos posisjoner i debatten om realismen i litteraturen, kan kaste lys over synet på virkelighetsgjengivelse i litteraturen innenfor moderne litteraturvitenskap. Den ungarske filosofen og litteraturhistorikeren Georg Lukacs mente at den realistiske litterære tradisjonen, fra gresk klassisisme, via Dante, Shakespeare, Goethe,

Balzac til Tolstoj gir en sann avspeiling av virkeligheten. Gjennom «typetegning» av romanpersonene blir personenes individualitet vevd sammen med de materielle betingelsene og den rådende mentaliteten i samfunnet. Når «de store realistene (...) lodder dypt for å finne fram til den sanne typen, da holder de samtidig et speil opp for det moderne samfunn som viser hvordan det virkelig er» (Lukacs 1991, s. 309). Den tyske filosofen og sosialforskeren Theodor W. Adorno angrep meningsproblemet i litteraturen fra en annen posisjon, som i likhet med Aristoteles' poetikk innebærer en forskyvning av interessen mot diktningens språklige uttrykk. Adorno tar avstand fra bevissthetsfilosofiens etablering av identitet mellom diktning og virkelighet. Kunstverket er ikke et vindu mot den umiddelbare virkelighet. For Adorno er diktverket noe kvalitativt forskjellig fra virkeligheten. Det gir skinn av virkelighet, men er ikke virkeligheten. I den polemiske artikkelen "Forsoning under tvang. Om Georg Lukacs: Wider den missverstandenen Realismus" skriver Adorno at kunstverket framstår overfor det værende som «vesen og bilde», og fortsetter samme sted:

Først gjennom dette konstituerer det estetiske seg; gjennom dette, og ikkje i utsynet på det som berre er umiddelbart, blir kunst til erkjenning. Dvs. kunsten yter rettferd mot ein røyndom som dekkjer til sitt eige vesen (...). Kunsten fell saman med det som er verkeleg berre i utkrystalliseringa av si eiga formlov, ikkje i noko slags passiv overtaking av objekt. I kunsten er erkjenning gjennomgåande estetisk formidla. (Adorno 1992, s. 117)

Adorno mener altså at vår virkelighet «dekkjer til sitt eige vesen», og det gjør også kunsten. Vår livsverden, som kunsten er en del av, har ikke en på forhånd fastlagt mening som er umiddelbart tilgjengelig for bevisstheten. Kunstverket kan bare forstås gjennom sin estetiske form. Hos Adorno er derfor forholdet mellom diktverk og virkelighet ikke preget av enkel etterligning eller «passiv overtaking av objekt». Mot Lukacs innholdsestetikk setter Adorno inn sin formalestetikk.

Diktverket er autonomt, mener Adorno, og bygd opp etter egne estetiske lover. I litteraturanalysen trekker han fram bl.a. musikalske og «materielle» sider ved språket som unndrar seg en enkel innholdsanalyse. I artikkelen «Skiljeteikn» (Adorno 1992, s. 59 ff.) viser han hvordan skilletegnene bestemmer rytmen og tonegangen i språket. Den språklige artikuleringen og pausene er vilkår for tanken, og uttrykker skribentens måte å erfare på.

Prousts lange perioder, som inneholder en strøm av detaljerte sansninger og refleksjoner, skaper en tilsynelatende forbindelse med «den tapte tid». Men forfatterens bruk av parenteser er en innrømmelse av at «noko kan unnverast», og en «stillteiane» oppgivelse av «kravet om integritet i den språklege gestalten». Bruken av parenteser gjør «at forteljingas kontinuum står fram som illusjon». (op. cit. s.64). Prousts interpunksjon blir derfor en avspeiling av romanseriens sentrale problemstilling; om det er mulig å tilegne seg sin egen fortid. Adorno er opptatt av tekstens «materialitet» og «fysiognomi» på alle nivå. Den konkrete fysiognomien til skilletegnene uttrykker mening, på samme måte som «tekst-kroppen», som avtegnes i det grafiske oppsettet av en tekst. Teksten kan framstå som fragmenter, i adskilte avsnitt/ deler, eller som en sammenhengende og massiv «kropp», uten grafiske underdelinger. Et grunntrekk i Solstads poetikk er bevisstgjøringen av de formale og språklige sidene ved litteraturen, og i vår analyse av forfatterskapets stil og rytme vil vi bl.a. argumenter for at det grafiske bildet av teksten er et bevisst formelement⁹. Romanene kan inneholde svært lange avsnitt, og de fleste har ikke kapittelinndeling. Noen av titlene på Solstads romaner varsler tydelig at de er estetiske objekter: *Roman 1987, Ellevte roman, bok atten*.

Vår tolkning av *Roman 1987* vil i stor grad bygge på en omfattende analyse av romanens språklige form og rytme. Inspirasjonen fra Adornos formal-estetikk vil her slå igjennom, ved at både rytmiske, musikalske og "materielle"/ grafiske trekk ved tekstens formale oppbygning vil bli tolket som uttrykk for den norske livsverden som skildres i forfatterskapet.

Formanalysen vil bygge på en teori om poetisk rytme som en form for kognitiv respons på et språklig-litterært forløp, og vi vil her tilpasse og anvende denne teorien på Solstads særegne og repetitive prosarytme. Vi vil også trekke inn retorikkens forståelse av rytme som et grunnleggende språklig og litterært virkemiddel, ikke bare i poesi, men også innenfor retorikkens kunstprosa.

1.3.3 Benjamins og de Mans allegori

Vi har sett at Adorno tar et oppgjør med identitetstenkninga. Både forholdet mellom subjekt og virkelighet, og mellom språk og verden er ikke-identisk. Forbindelsen mellom språklig uttrykk og mening er ikke a-historisk, men forandres under tidas gang. Adorno kritiserer den romantiske symbol-estetikken, som etablerer en fast forbindelse mellom uttrykk og mening. I

⁹ Se kap. 5.5.4 og 5.7.3

den romantiske forståelsen av diktverket, består den litterære diskursen bare av en stemme, som faller sammen med den samstemte meningssammenhengen som diktverket utgjør.

Den retoriske figuren som representerer ikke-identitetens estetikk hos Adorno er allegorien. I allegorien er det ikke sammenfall mellom uttrykk og mening. I *Det tyske sørgespilletts historie* (1925) studerer den tyske kulturfilosofen Walter Benjamin forgjengelighetens og dødens motiver innenfor det religiøst- mytiske tyske barokkteater. Han er spesielt interessert i sørgespilletts historiske karakter. I allegorien framstår historien som «et stivnet urlandskap», som allegorikeren kan lese ny mening inn i. Verden er tømt for mening, og det er opp til allegorikeren å sette sammen de «tømte» tegnene til ny mening.

I kapittel 3 vil vi gi en nærmere presentasjon av Walter Benjamins historiefilosofi, og gi en allegorisk tolkning av Solstads utopiske omvendelsesroman *Arild Asnes, 1970*. Benjamin mente at en fortolkning av «historias ruiner» kunne gi reell historisk erkjennelse. Solstads skildringer av «Norge» kan også være grunnlag for historisk erkjennelse. Det ligger mange «stivnede» meningsfragmenter i beskrivelsene av den konkrete livsverden. Den tingliggjorte verden, som skjuler sitt vesen, kan tolkes som historias hieroglyfer. Enkelte forløp, eller hele grunnfortellinga i Solstads samtidsromaner (den unge mannen som ankommer til sin nye tilværelse) kan settes inn i ei allegorisk fortolkningsramme. I vår tolkning av *Arild Asnes, 1970* vil vi plassere romanens utopiske bilder og konkrete livsverden-skildringer i en konfigurasjon rundt den figurlige framstillingen av hovedpersonen Arild Asnes, som blir allegoriens sentrum.

I boka *Mimesis-en repetition* presenterer Arne Melberg en gjennomgang av mimesis-begrepets historie, fra Platon til Søren Kierkegaard. De ulike epokene i estetikens (og filosofiens) historie har hatt skiftende syn på hvordan virkeligheten er representert i diktverket. Noen oppfatninger har vi antydnet tidligere i dette kapittelet. Platon og Aristoteles så på diktverket som etterligning av virkeligheten. Med Adorno og Benjamin inntreier ikke-identiteten mellom språket og verden, men diktverket henviser likevel til den konkrete og historiske verden gjennom sin estetiske form. Arne Melberg tar utgangspunkt i Kierkegaards begrep

«gjentakelse» for å kaste lys over den type erfaring som skjer i den allegoriske representasjonen av verden, og han tolker begrepet på følgende måte:

«Gjentagelsen» rör sig i tiden: att ta igen/ upprepa/ återta/ vända om (ordet rör sig mellan dessa betydelser) betyder att gå tillbaka i tid till det som «har været». Men ändå-trots rörelsen bakåt - skapar «gjentakelsen» nytt och är i den meningen en rörelse framåt: den är «det Nye». (Melberg 1992, s. 157)

«Gjentakelsen» skjer altså i tiden, og spinner rundt tidskategorier vi har vært inne på tidligere, som «øyeblikket», «historien» og «framtida». Som i Heideggers «Wiederholung» er det øyeblikket som er installert som «en prioriterad instans før en temporal dialektik (...) «øyeblikket» (...) er den tidpunkt (eller kanskje det brott i tiden) då tillvaron manifesterar sig som absolut närvarande.» (op. cit. s. 160). Dette nærværende øyeblikk er transcendentalt i den forstand at det åpenbarer en sannhet som overskrider den temporale ordningen. Allegorien kan altså forstås som en kierkegaardsk «gjentakelse», som nettopp formidler en type erfaring som går utenom den temporale ordningen. Arne Melberg refererer til Paul de Man's allegoridefinisjon i essayet "The rhetoric of temporality":

The meaning constituted by the allegorical sign can then consist only in the *repetition* (in the Kierkegaardian sense of the term) of a previous sign with which it can never coincide, since it is of the essence of this previous sign to be pure anteriority. (de Man 1983, s. 207)

Det er vår påstand at den retoriske figuren allegori er sentral for å avdekke betydning i Solstads livsverden-skildringer. «Gjentakelsen» av historia skjer i de språklige tegnene lest som tegnskrift. Allegorien er en språklig figur som gjennom sitt ikke-identiske forhold mellom uttrykk og innhold gir oss muligheten til å lese mening inn i historias ruiner. I vår avhandling vil vi, som nevnt, komme nærmere inn på det benjaminske allegoribegrepet i forbindelse med vår historiske analyse av *Arild Asnes, 1970*. Melberg påpeker at de Man kobler sin formelle definisjon av det allegoriske tegnet til figuren ironi, som i likhet med allegorien er basert på ikke-identitet mellom det språklige tegnet og dets betydning. Vi vil legge hovedvekten på figuren allegori, som en inngang til den historiske betydningen i Solstads verk. Det ironiske aspektet i Solstads litterære diskurs vil bli berørt i forbindelse med

bruken av narrens og "uforståelsens" figur i *GP* (kapittel 4), og videre i en analyse av Solstads humor i kapittelet om *Roman 1987*.

Solstads romaner er gjennomtrengt av historisk bevissthet, og fra og med *Arild Asnes 1970* blir den solstadske heltens subjektive, eksistensielle meningssavn også en del av et historisk selverkjennelsesprosjekt, der hovedpersonen prøver å plassere sitt liv innenfor meningsfulle, historiske sammenhenger. Trangen til å forankre den subjektive eksistens innenfor en historisk og samfunnsmessig kontekst blir fra nå et nesten maniert trekk i Solstads forfatterskap, og får bl.a. nedslag i romantitler som *Arild Asnes, 1970, 25. septemberplassen, Svik. Førkrigsår* og *Krig. 1940*. Når Bjørn Hansen i *Elleve roman*, bok atten leser Søren Kierkegaards *Begrebet Angest*, og tenker om seg selv at han er «en gudløs skatteinnkrever i en norsk provinsby mot slutten av det 20. århundre», kan vi tolke dette som et forsøk på å innreflektere sine egne historiske forutsetninger i møte med Kierkegaards tekst. Dette er noe av den samme historiske selvforståelse som inngår i dannelsesbegrepet som H.C. Wind beskriver på følgende måte:

Men dannelse som sansen for det historiske er på engang sans for det subjektive, mennesket som historieskabende subjekt, og for det objektive, substantielle, historien som tradition. Sans for historie betyder da i denne forbindelse dels en refleksjonsproce, subjektets bearbejdelse af sig selv i selvforståelsen og dels en sans for, at det for individet fremmede, historien som tradition, lader sig forstå og tilegne. Dannelse er videnskab og videnskab er dannelse. (Wind 1987, s. 40)

Subjektets bevisstgjøring av seg selv i møte med den historiske tradisjon berører et hovedpunkt i den tyske filosofen Hans-Georg Gadamer's filosofiske hermeneutikk, nemlig at vår forståelse er historisk betinget. Etter at Solstads forfatterskap går "inn i" historien med *Arild Asnes, 1970*, dreier den eksistensielle, meningssøkende bevegelsen i forfatterskapet mer og mer mot spørsmål knyttet til vilkårene for å etablere historisk mening og historisk erkjennelse. Solstads refleksjoner over hermeneutiske og historiefilosofiske problemstillinger når et høydepunkt i *Roman 1987*, og vår tolkning av denne romanen vil inneholde denne avhandlingens mest grundig analyse av forfatterskapets forståelse av tid og historie.

1.4 Kronotopen - romanens tid-rom

Livsverden-begrepet, som «gjenoppdager» vår konkrete og sansbare virkelighet, åpner for en lignende persiperende og forstående tilnærming til vår fysisk-materielle verden som ligger til grunn for den russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtins bruk av begrepet kronotope i litteraturvitenskapen. Kronotope (som i ordrett oversettelse betyr *tid-rom*) ble først brukt for å beskrive forholdet mellom tid og rom innenfor fysikken og naturvitenskapene, og begrepet ble innført med relativitetsteorien. I litteraturvitenskapen bruker Bakhtin begrepet kronotope som en formelt innholdsmessig kategori som betegner den gjensidige og uopløselige enheten mellom tid og rom. Bakhtin utdypet innholdet i kronotope-begrepet gjennom å anvende det i en lang rekke analyser av episke former og romaner fra forskjellige historiske epoker. I sin store artikkel «Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik.» (Bakhtin 1991a) drøfter Bakhtin romankronotopens utvikling fra dens tidlige forutsetninger i den greske romanen, via Rabelais til Dostojevskij. Den greske eventyrromanen utspiller seg utenfor den reelle, historiske tid, mens kronotopen i Rabelais' roman forankrer mennesket innenfor et fysisk og kroppslig roms- og tidsperspektiv. Bakhtins analyser viser hvordan romanens framstilling og forståelse av tid har endret seg opp gjennom historien. Dette har lagt grunnlaget for skiftende enheter mellom tid-rom i romanens historie, og for forskjellige typer representasjoner av den historiske verden.

For Bakhtin er kronotopen bestemmende for «det litterära verkets konstnärliga enhet i dess relation till den reella verkligheten» (Bakhtin 1991, s. 152):

I den litterära kronotopen sker en förening av rums- och tidskännetecken i en meningsfull och konkret helhet. Här förtätas tiden, pressas samman och blir konstnärligt-åskådlig; också rummet intensifieras, dras in i tidens, subjettens och historiens rörelse. Tidskännetecknen blir synliga i rummet och rummet tänks och mäts i tiden. Den konstnärliga kronotopen karakteriseras av denna intersektion av räckor och förening av kännetecken. (op. cit. s. 14)

Den europeiske romanens skiftende oppfatninger av tid-rom anskueliggjøres i den litterære kronotopen, og nettopp vår rettethet mot, og sansende forståelse av våre tidslige og romlige

omgivelser er grunnleggende for livsverden-begrepet, slik det ble preget av filosofer som Husserl, Heidegger og Merleau-Ponty i det 20. århundret. Bakhtin gjør rede for at «tida er det viktigste prinsippet for kronotopen i litteraturen» (ibid). Romanens beskrivelse av steder, landskap og hele vår mangfoldige fysiske-materielle virkelighet er en funksjon av tidsoppfatningen som ligger til grunn for det litterære verket, og som synliggjøres i kronotopen. De skiftende romkronotopene innenfor den europeiske romanens historie anskueliggjør derfor forskjellige syn på tida og historien.

1.4.1 Eventyrkronotopen

Som allerede nevnt er det vår oppfatning at øyeblikket er ladet med avgjørende mening gjennom hele Solstads forfatterskap. Den greske eventyrkronotopen, som tydeligst bygger på øyeblikkets tid, vil derfor bli en viktig og hyppig forekommende kronotope i vår analyse av forfatterskapets tid-rom. De brå overgangene mellom meningssavn og lengsel etter ny mening i Solstads forfatterskap går gjennom øyeblikkets port. Den momentane tidas plutselige inn gripen i hovedpersonens liv er derfor ladet med spenning, og heltene forholder seg til øyeblikket med en blanding av fascinasjon og frykt. Ingen tid er derfor som øyeblikkets tid med på å gestalte den geografiske og åndelige topologien i Dag Solstads norske livsverden. Landskap, topografi og naturformer blir ofte sanset i den momentane tidas vertikale "nå", som fryser den kontinuerlige og sammenhengende tida, og lar omgivelsene framstå som isolerte og meningsløse bruddstykker. Som vi skal komme tilbake til i analysen av Solstads politiske trilogi, er også forfatterskapets religiøst-åndelige univers preget av en vertikal tid og topologi. Subjektets svevende posisjon mellom den revolusjonære himmel på den ene siden, og vestens fortapelse på den andre, har røtter tilbake til "middelalderens vertikal", med sin "antifysis" og irrasjonelle logikk, der mennesket i sin konkrete verden er hjelpeløst utlevert til krefter utenfor seg selv.

Et viktig kjennetegn ved den greske eventyrromanens kronotope er, i følge Bakhtin, at mellom narrasjonens to endestasjoner, er det ingen ting som nedfelles som spor eller erfaring i heltens liv. Etter å ha overlevd et tilsynelatende uendelig antall eventyrlige reiser og grenseløse utfordringer framstår heltene og heltinnen som like unge og friske som da de traff hverandre for første gang ved historiens begynnelse. Den omfattende rekken med eventyr og kompliserende

hendelser avtegner seg ikke en gang i heltens utseende eller alder. Bakhtin karakteriserer den greske eventyrromanens tid på følgende måte:

Sålunda ingår varken den grekiska romanens handling, eller alla de händelser den rymmer, vare sig i några *historiska, vardagliga, biografiska*, eller i några elementärt *biologiskt-åldersmässiga* tidsräckor. De ligger utanför dessa räckor och utom de lagbundenheter och mänskliga måttstockar som kännetecknar räckorna. I denna tid förändras ingenting: världen förblir densamma som den var, hjältarnas biografiska liv förändras inte heller, deras känslor förblir likaså oförändrade, människor åldras inte ens i denna tid. Denna tomma tid efterlämnar inga som helst spår, inga bestående kännetecken på sin gång. Den är, låt oss upprepa det, *en utomtidslig hiatus, som uppstått mellan två moment i den reella, i detta fall biografiska tidsräckan*. (op. cit. s. 19-20, mine uth.)

Fordi helten beveger seg i en «tom» tid, mangler handlingsgangen i den greske eventyrromanen en logisk og forutsibar utvikling. Det som skjer med helten inntreffer spontant og tilfeldig, uten at hendelsene inngår i en bestemt årsakssammenheng. Rekkefølgen av hendelser og komplikasjoner er derfor tilfeldig, og det som skjer med helten etterlater ikke spor i hans biografiske liv. Eventyrkronotopen er kjennetegnet av en teknisk og abstrakt forbindelse mellom rom og tid. Bakhtin hevder at eventyrromanens verden er en ukjent og fremmed verden, som helten beveger seg igjennom for første gang:

Helten befinner seg i den for første gang og har ingen som helst bånd eller forbindelser med den, de er fremmede for hverdagslivet og andre lovmessigheter i denne verden, de er ukjente med dem; derfor eksisterer bare tilfeldige samtidigheter og usamtidigheter for dem i denne verden. (op. cit. s. 27)

Opplevelsen av de geografiske og historiske omgivelser som fremmede, er et av grunnvilkårene for Solstads litterære figurer i møte med sin norske samtidsvirkelighet. Solstads hovedpersoner er de sist ankomne til byen der handlingen utspiller seg, og deres fremmedhet overfor dette samfunnet og måten det fungerer på er av en så grunnleggende karakter, at de blir stående utenfor tida og samfunnet de lever sine liv innenfor. I gestaltningen av den moderne, fremmedgjorte eksistensen i Solstads forfatterskap inngår det altså et tydelig element av eventyr tid. I den greske eventyrromanens tid trekker Bakhtin fram ord som *plötsligt og just då* som «de mest adekvata kännetecknen på hela denna tid, ty den inträder och börjar råda där den normala, pragmatiska eller orsaksbestämda tiden avbryts och låter *den*

rena slumpen med dess specifika logik tåga in.» (op. cit. s. 20). *Plutselig og med ett* er også ord som vi ofte støter på i Solstads litterære diskurs, og som signaliserer at den momentane tid er et virksomt element i hovedpersonens livsverden, der den ofte på en avgjørende måte bryter inn i heltens tilværelse.

Eventyrkronotopen inngår i en blanding med andre litterære kronotoper i Dag Solstads fiksjonstekster. Å kunne plassere sitt livsprosjekt innenfor en historisk meningssammenheng blir et uttalt mål for den fremmedgjorte solstadske helten i forfatterskapets politiske fase, og det oppstår en spenning mellom det å være underlagt øyeblikkets momentane og forvandlende tid, og å tilhøre historien. I senere kapitler skal vi også drøfte innslagene av idylliske kronotoper i Solstads fiksjoner, som med sin sykliske tid setter heltens eksistens i forbindelse med naturens og hverdagslivets primære livsprosesser.

1.4.2 Kronotopen som *dialogisk* begrep

Bakhtin utvikler sitt kronotope-begrep gjennom å applisere det på både en lang rekke historiske framstillinger av tid-rom i litteraturen, men han lar det også dekke kronotopiske forhold ved den reelle, fysiske verden. Det har blitt påpekt at begrepet på denne måten ikke har fått en klar avgrensning og innholdsbestemmelse som vitenskapelig term. Flere kritikere har vist at det både hos Bakhtin selv og i fortolkningen av hans verk forekommer uklarheter når det gjelder hvordan kronotope-begrepet skal forstås og anvendes. I ordforklaringene til *The Dialogic Imagination* omtaler Michael Holquist kronotopen som «A unit of analysis for studying texts according to the ratio and nature of the temporal and spatial categories represented (...). *The chronotope is an optic for reading texts as x-rays of the forces at work in the culture system from which they spring*» (Emerson and Holquist 1998, s. 425-426, min uth.). Bernhard F. Scholz stiller seg i en kommentar kritisk til denne definisjonen fordi den ikke bidrar til å innsnevre begrepets vide bruksområde, men tvert imot tar opp i seg Bakhtins doble bruk av kronotope-begrepet både på metaplanet («unit of analysis, «optic») og på objektplanet («temporal and spatial categories represented», «texts as x-rays») (Scholz 1998, s. 143). Scholz viser videre til at Bakhtin selv, i innledningen til sitt essay om kronotopen, ikke utgir seg for å «vara fullständiga eller exakta i våra teoretiska formuleringar och bestämningar» (Bakhtin 1991a, s. 15). Bakhtin er klar over at han beveger seg inn i et ennå lite utforsket felt (artikkelen ble skrevet i 1937-38), og at det videre forskningsarbeidet om tids-

og romsrelasjoner i litteraturen vil komme til å «komplettera och kanskje väsentligen korrigera den karakteristik vi här ger av romanens kronotoper.» (ibid). Kanskje er det derfor mer fruktbart å drøfte en fornuftig og pragmatisk bruk av kronotopen i vårt fortolkende møte med litterære tekster, framfor å prøve å formulere en endelig og entydig definisjon av begrepet, som når alt kommer til alt heller ikke kan sies å være i samsvar med opphavsmannes intensjon.

Michael Holquist drøfter i *Dialogism. Bakhtin and his world* (1997) bl.a. spenningen mellom kronotopen som en transkulturell og historisk kategori i Bakhtins essay. Eventyrkronotopen blir i noen sammenhenger brukt til å plassere den greske, antikke romanen historisk, mens andre ganger blir den behandlet som en transhistorisk kategori, med nedslag i romaner adskilt fra hverandre med flere århundrer. For på en meningsfull måte å kunne håndtere kronotopbegrepets vide betydningsområde, understreker Holquist viktigheten av å forstå det i lys av et av de epistemologiske grunnbegrepene i Bakhtins språkfilosofiske og kulturteoretiske tenkning, nemlig *dialogisme*. I følge Bakhtin dannes språklig og kulturell betydning gjennom en konstant gjensidig påvirkning mellom forskjellige ord og diskurser, og betydningen av et begrep påvirkes således av situasjonen og konteksten det blir brukt i:

Chronotope, like most terms characteristic of dialogism, must be treated «bifocally», as it were: invoking it in any particular case, one must be careful to discriminate between its use as a lens for close-up work and its ability to serve as an optic for seeing at a distance. But once the outside limits of specificity and generality defining chronotope have been established, it should be possible to conceive some of the more common and useful applications the term might have in the many different «middle distance» registers between the extremes. (Holquist 1997, s. 113)

I våre analyser av tid-rom i Dag Solstads romaner vil både mer generelle og spesifikke betydninger av kronotopbegrepet være i bruk. Eventyrkronotopen, slik som de andre litterære kronotopene som omtales i Bakhtins essay, vil på den ene siden referere til noen grunntrekk ved en historisk romanpoetikk. Når vi appliserer eventyrkronotopen (eller en av de andre kronotopene) innenfor en analyse av en skjønnlitterær tekst av Dag Solstad, skjer det et dialogisk møte mellom begrepets historiske innhold og de språklige og historiske diskursene i Solstads tekst. I vår bruk av kronotopbegrepet vil vi unngå å finalisere det, men la betydningen realiseres i det dialogiske møtet med andre tekster.

1.4.3 Forfatterskapets kronotope

Bakhtin drøfter også kronotopens betydning for romanens narrative form. Kronotopen har, ifølge Bakhtin, en åpenbar betydning for romanens dynamiske handlingsutvikling, eller subjett¹⁰: Både i sin samlende og overordnede form og brutt ned i enkeltstående kronotopiske motiver, som vi var inne på i forbindelse med de faste motivene i den greske eventyrromanen «utgör [kronotopen] organiserande centra för de viktigaste händelserna i en romans subjett. I kronotopen knyts och upplöses sujetternas knutar. *Man kan rentav säga att det är kronotopen som har den huvudsakliga subjettbildande betydelsen*» (Bakhtin 1991a, s. 158, min uth.).

Kronotopens grunnleggende betydning for gestaltningen av personer og hendelser i romandiskursen, har sitt utspring i dens særskilte evne til «fortetning» og konkretisering av tida, både innenfor den biologiske, biografiske og historiske tid: «I dem [kronotopene] erholder tiden en sinnligt-åskådlig karakter; subjettens hendelser konkretiseres i kronotopen, får kjøtt og blod» (ibid). I følge Bakhtin er det ikke bare de konkrete tidskjennetegnene i rommet som anskueliggjøres i kronotopen, men også kunstverkets abstrakte og verdimeslige elementer materialiseres og forkroppsliggjøres i de kronotopiske bildene av romanens personer og dynamiske handlingsoppbygging: «Alla romanens abstrakte element - filosofiske och sosiala generaliseringar, idéer, analyser av orsak och verkan osv - kretsar kring kronotopen och fylls tack vare den med kjøtt och blod, blir delaktiga i det konstnärliga bildskapandet. Sådan är kronotopens gestaltande betydelse» (op. cit. s. 158-159).

For Bakhtin er det kronotopen som bestemmer kunstverkets formale og innholdsmessige enhet i dets relasjon til den reelle, historiske virkeligheten. Dermed vil også studiet av en bestemt forfatters verk kunne avdekke karakteristiske trekk ved framstillingen av tid-rom innenfor dette forfatterskapet, og videre gi innsikt i hvordan dette verket forholder seg til historien:

¹⁰ Bakhtins bruk av begrepet *subjett* ser ut til å ligge nær betydningen av den angelsaksiske termen *plot* (som også *subjett* er oversatt med i "Forms of time and of the chronotope in the novel" i *The Dialogic Imagination* (Bakhtin 1998). I *Litteraturvitenskapelig leksikon* blir *plot* definert på følgende måte: "dynamisk og kompliserende handlingsutvikling i en dramatisk eller fortellende (narrativ) litterær tekst. Plotet viser til hendelsene og handlingen i en tekst slik disse presenteres i diskursen, dvs. med ulike litterære virkemidler og med progresjon via en form for klimaks til avslutningen" (s. 195).

Inom ramen för ett enskilt verk och en författares verk kan vi iaktta en mängd kronotoper och för ett verk eller en författare komplicerade, specifika relationer dem emellan, samtidigt som en av dem vanligen är övergripande, eller dominant (det är just dem vi i huvudsak har analyserat här). Kronotoperna kan inbegripa varandra, samexistera, sammanflätas, skifta, ligga vid sidan av varandra eller stå mot varandra eller befinna sig i mer komplicerade relationer till varandra(..). Den allmänna karaktären hos dessa relationer är *dialogisk* (i en vid bemärkelse av denna term). (op.cit. s. 160)

I fiksjonstekstene av Dag Solstad, som vil bli analysert i denne avhandlingen, presenteres en rekke kronotopiske bilder av Norge, som til sammen vil gi grunnlag for å bestemme *den norske kronotopen* i Solstads forfatterskap. For å finne fram til det karakteristiske ved Solstads geografiske og historiske livsverden vil sammenstillingen av hans forskjellige bilder av norske byer, steder og landskaper stå sentralt. Gjennom å analysere det *dialogiske* forholdet mellom disse kronotopiske bildene i de forskjellige fasene av forfatterskapet, vil Solstads overordnede norske kronotopene kunne bestemmes. I følge Bakhtin foregår denne bestemmelsen av de kronotopiske bildenes innhold og innbyrdes forhold til hverandre, i første rekke som en dialog mellom det litterære verket og den utenomtekstlige verden. Det er i det dialogiske møtet mellom tekstens verden og leserens verden, som også er en kronotopisk verden, at betydningen av de kronotopiske bildene blir til. Her ligger det en spesiell hermeneutisk utfordring, i dette å tolke et samtidig forfatterskap kronotopisk. Forfatteren produserer stadig nye skjønnlitterære beskrivelser av den norske kronotopiske virkeligheten, som når det gjelder et så betydelig forfatterskap som Dag Solstads, også bidrar til å påvirke vår kulturelle og historiske selvforståelse. Og på tross av at Solstads forfatterskap i dag avtegner seg som et verk, er det allikevel et *uavsluttet* verk, der hver ny roman representerer en forandring eller «korrigering» av helhetsoppfatningen av verket.

Solstads norske kronotopene kan ikke i utgangspunktet forstås som et statisk og fiksert bilde av den norske virkeligheten. Kronotopen er jo nettopp en *historisk* sansning av tid og rom, og både våre konkrete omgivelser, og måten vi persiperer dem på, er i prinsippet foranderlige størrelser, også innenfor et forfatterskap. Når Bakhtin hevder at det vanligvis finnes en ”overgripande”, eller ”dominant” kronotopene innenfor et forfatterskap, refererer han til sine egne analyser av framstillingen av tid-rom hos Rabelais og Dostojevskij, der de dominante kronotopene representerer forfatterskapenes grunnleggende måte å sanse den tidslige og romlige virkeligheten på. Den overgripende kronotopen er en signatur for forfatterens

historiske livsverden, og en slik funksjon mener jeg også den norske kronotopen har innenfor Dag Solstads forfatterskap.

Kapittel 2: *Spiraler* og *Svingstol*

2.1 Innledning

I denne gjennomgangen av noen av Dag Solstads tekster fra 1960-tallet vil jeg spesielt drøfte noen trekk ved Solstads poetikk. Allerede i debutboka, novellesamlingen *Spiraler* (1965) og i den påfølgende prosatekst-samlingen *Svingstol* (1967) finner vi noen av Solstads velkjente motiver og formgrep, som siden har vært grunnleggende for den tematiske og formale strukturen i Solstads skjønnlitterære tekster, på tross av skiftende litterære og politiske program. Jeg vil belyse Solstads motiver som tidslige fenomener. Dette vil jeg gjøre fordi tida som eksistensielt grunnvilkår er en av de sentrale problemstillingene som gjennomspilles i *Spiraler* og *Svingstol*. Å beskrive tida er videre uløselig knyttet til romlige forestillinger. Vi erfarer tida gjennom kroppens sansninger av våre fysiske omgivelser. Analysen av den litterære tida vil dermed også omfatte to andre sentrale tematiske felter i Solstads litterære univers; de nøyaktige og detaljerte skildringene av den konkrete omverdenen, og kroppens avgjørende rolle i sansningen og forståelsen av disse omgivelsene. Jeg vil også se på hvordan tidsopplevelsen setter seg igjennom i Solstads rytmeoppbygning på setningsplanet.

Det er et stort sprang mellom Solstads to første bøker både i litterær form og i forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Novellene i *Spiraler* er symbolske framstillinger av sjelstilstander, og landskaps- og bybeskrivelsene refererer nesten utelukkende til sitt eget bildeplan. Det finnes et unntak i "Herr P's lørdag", der bestemmelsesstedet for passasjerskipet blir oppgitt til *Harstad*, og der hovedpersonen drømmer om å reise med båten til *Antwerpen*. Ellers har ikke landskapene og interiørene i *Spiraler* referanser til geografiske steder i virkeligheten. Dermed faller disse novellene utenfor avhandlingens mål om å registrere Solstads karttegninger over den konkrete norske virkeligheten. Jeg vil likevel analysere et par noveller fra *Spiraler* fordi de introduserer den særegne tidslige og kroppslige sansningen av omgivelsene på en måte som kaster lys over hele forfatterskapet, og illustrerer kontinuiteten og sammenhengen i Solstads forfatterskap helt fra debutboka.

I *Svingstol* har det skjedd en posisjonsforskyvning fra debutnovellenes lukkede symbolverden til et åpent og «aksepterende» møte med den konkrete virkeligheten, der Solstad bruker begreper som «berørings-glede» og «ting-glede» for å karakterisere sin nye poetikk. Jeg vil nå gå over til en nærmere presentasjon av hver av bøkene, med etterfølgende analyse av noen enkelte tekster.

Jeg vil gå spesielt inn på øyeblikket som tidskategori i Solstads modernistiske noveller og prosatekster fra 1960-tallet, og prøve å utdype øyeblikket som erkjennelsesvilkår i disse tekstene. Med utgangspunkt i analysen av tida og jeg'ets erkjennelsesmessige vilkår vil jeg til slutt i kapittelet prøve å trekke noen konklusjoner om de litterære tekstenes antropologi og historieforståelse.

2.2 Spiraler

Novellene i *Spiraler* bygger på velkjente motiver og forestillinger fra den vestlige modernistiske tradisjonen. I *Spiraler* er det den delen av modernismetradisjonen som er knyttet til den isolerte subjektive bevisstheten som Solstad skriver innenfor. Individet er adskilt fra sine konkrete omgivelser, og omverdenen er speilinger av det isolerte jeg'ets sinnstilstander. Alt som den litterære heltens sanser rundt seg, som mennesker, natur, gater, bygninger har ikke i seg selv noen selvstendig, objektiv betydning. Den litterære heltens sansninger får sin betydning innenfor den litterære heltens solipsistiske meningsunivers. Dag Solstad har selv karakterisert sitt litterære prosjekt i debutnovellene i artikkelen "Tingene og verden":

Den ytre verden har interessert meg i den grad den har kunnet tjene meg som materiale for diktning, som illustrasjonsmateriale til å beskrive hvordan det står til med min sjel. I mange år har jeg skrevet slik, og lenge følte jeg det som viktig, som farlig, som meningsfylt. Jeg trodde på tesen at bare man var ekstrem subjektiv nok, ville man kunne nå fram til andre, altså oppnå en viss objektivitet, en kontaktflate mot de andre, leserne. Og jeg tror også dette er riktig, jeg tror ved en esoterisk litteratur, en diktning for et indre univers hvor det som skjer ikke følger den ytre faktiske verden, men har sine egne lover, sin egen logikk, sitt eget forhold mellom tingene, og til en viss grad også sitt eget språk, kan man gi et bilde av seg selv og de betingelsene man lever under. (Solstad 1981, s. 32)

Den ytre verden er altså illustrasjonsmateriale til en indre virkelighet. Det litterære universet får en «subjektiv logikk» og etablerer et spesielt forhold mellom tingene. Solstad holder fast på gyldigheten ved en slik litterær tilnærming til virkeligheten, og mener at en slik «esoterisk» litteratur også kan skape en kontaktflate mot virkeligheten. Den esoteriske litteratur kan gi et bilde av menneskets eksistensielle vilkår i sine historiske omgivelser, slik som f.eks. Kafkas og Becketts verk er eksempler på.

I Solstads noveller befinner den solipsistiske jeg-bevissthet seg alltid på reise, eller står på terskelen til en reise eller et oppbrudd. Tilværelsen er preget av mobilitet og midlertidighet. I "Emigrantene" skildres menneskene som alltid blir avvist ved grensen til "det forjettede land", men som likevel fortsetter å komme tilbake med skip over havet for å prøve på nytt. Alle hovedpersonene i Solstads debutnoveller deler emigrantens grunnleggende vilkår. De er i oppbrudd, på veg bort, og er hjemløse i tilværelsen. Handlingen i novellene er bygd opp rundt topoi som er knyttet til ankomst- og avreise, slik som havna ("Emigrantene", "Herr P's lørdag"), jernbanestasjonen ("En tomsekk og et tau"), hotellrommet - de fremmede omgivelsene ("Det plutselige øyeblikk", "Klirring av tallerkener"), rommet/værelset - som individets eksistensielle rom, som trues utenfra eller innenfra ("En gjest", "Invaliden"). Når den litterære helten ikke selv søker seg bort (havna, jernbanestasjonen, hotellet), blir han drevet ut av det værelset han prøver å forskanse seg i. I "En gjest" blir hovedpersonens værelse destruert av den fremmede gjesten som slår seg til hos han, og appelsinplantene, som drømmen og håpet var knyttet til, bærer han selv ut i søppeldunken på gårdsplassen. "Invaliden" framstiller den unge studentens håpløse forsøk på å forskanse seg i sin egen seng for å skjule at han er lam, men som til slutt blir avslørt og båret ut, under morens og slektningenes medfølende blikk. Den litterære helten i Solstads debutnoveller befinner seg altså på terskler, eller bruddsteder i tilværelsen¹¹.

¹¹ Lokaliseringen av den solstadske helten på tilværelsens terskler og bruddsteder er et gjennomgangstema i denne avhandlingen, og vil senere bli belyst ut fra Walter Benjamins historiefilosofi (kap. 3.2.2) og i forbindelse med analysen av Solstads norske kronotope (kap. 4.5)

2.2.1 "Det plutselige øyeblikk"

Novella "Det plutselige øyeblikk" står i Dag Solstads debutbok *Spiraler* (1965). Novella skildrer en «ung mann», som opplever at han er avspaltet og isolert fra tingene og menneskene han møter på sin spasertur gjennom en «fremmed by». Han opplever en forbigående harmoni med omgivelsene da han «lukket (..) hotell døren etter seg og ble beruset av møtet med en gate.» (s. 13):

han hadde nesten jublet der han gikk nedover gaten fordi det vokste seg stadig sterkere en følelse av frihet, en sugende tilfredshet over å ha unnsloppet seg selv, sitt eget evinnelige hjernespin, som om han hadde knust vinduet ut mot gjenstandene, luktene, stemmene, ansiktene, lydene slik at disse åpnet seg for ham i all sin velde, og han stormet imot dem for å la seg oppsluke av dem og ikke bare være i løvet, men bli løvet, og ikke bare være inne i stemmene, men bli stemmene, men hele tiden ulmet en uro i ham, for han ante at refleksjonens piggete hjul som brått hadde stanset ved det forvirrede møte med en fremmed gate i en fremmed by, lå sort bak i hans hjerne og bare ventet på et ørlite tidsmoment til å hugge seg fast i en gjenstand, en stemme, en lyd, en lukt og hvinende smadre bølgen opp i dens enkelte elementer, navngi, definere, og det skjedde i det plutselige øyeblikk da solen smeller på en rød lastebil som har stanset opp i et gatekryss, det umerkelig hundredels sekund hvor dette syn gror fast foran ham, stivner til og *er* foran ham, samtidig som han selv blir rykket ut av gatens sammenheng av lyder, gjenstander, lukt og ansikter, og blir en fremmed som står utenfor og ser disse solstråler på en rød motorkasse (s.15-16)

Det er tydelig at følelsen av å være en del av bølgen og en del av omgivelsene er en skjør og forbigående tilstand. Sansinntrykkene i den fremmede gaten «beruser» hovedpersonen. Han får en «opprømt følelse av frihet, en sugende tilfredshet over å ha unnsloppet seg selv, sitt eget evinnelige hjernespin». Men den unge mannen vet at «refleksjonens piggete hjul» som midlertidig har stanset bare venter på å «hugge seg fast i en gjenstand...og hvinende smadre bølgen opp i de enkelte elementer, navngi, definere, og det skjedde». Den sansemessige beruselsen tar slutt når bevisstheten setter inn med sine avgrensninger og definisjoner av omverdenen, og det er øyeblikket som slår i stykker den skjøre opplevelsen av sammenheng og lykke.

Forholdet mellom bevissthet og beruselse, intellekt og følelse, virkelighet og utopi er et viktig spenningsfelt i Dag Solstads forfatterskap, og denne skildringen fra debutboka får fram flere perspektiver ved denne motsetningsrelasjonen. I Solstads fiksjoner er det umulig å skape en

forsoning mellom adskilthet og det å gå opp i omgivelsene. Det hersker et enten-eller mellom disse to tilstandene, som gjensidig utelukker hverandre. *Enten* står man fremmed overfor en uforståelig verden, *eller* man har midlertidig «unnsloppet seg selv» gjennom en berusende forening med omgivelsene. Adskiltheten er altså tilværelsens grunnleggende tilstand, som i kortere perioder kan suspenderes gjennom beruselse. Beruselsen er i "Det plutselige øyeblikk" en sansemessig beruselse i møte med den fremmede gaten. Fascinasjonen for *det nye*, og ønsket om å gå opp i det som viser seg som nytt og moderne er en av de tematiske trådene som spinnes fra dette sentrale omdreiningspunktet i forfatterskapet. Senere i forfatterskapet kan vi se at fascinasjonen for å gå opp i en «bevegelse» som oppsluker det sanselige liv gjentar seg i møte med den kommunistiske utopien. Slik den unge mannen i "Det plutselige øyeblikk" "nesten jublet" da han gikk nedover gaten erklærer også jeg-fortelleren i *GP* at han har skrevet sin fortelling med en "indre jubel", til tross for at den politiske bevegelsen han har vært en del av har lidd sammenbrudd. Den sansemessige beruselsen er en kvalitet i seg selv, som fastholdes som noe positivt selv om bevegelsen som ga næring til den er knust. Den politiske bevegelsens nederlag blir sett gjennom jeg-fortelleren, som fortsatt er beruset over å ha vært nær sammensmeltningen med noe nytt. Beruselse og bevissthet er adskilte bevissthetstilstander, men danner likevel konstellasjoner som konstituerer den livsverden som møter oss i Dag Solstads litterære univers.

Å navngi tingene skaper ingen kontakt mellom den unge mannen og hans omgivelser. Språket, som gjør mennesket i stand til å begripe verden, har mistet sin meningsskapende funksjon. Å navngi tingene og sitt forhold til dem, splitter opp menneskets opplevelse av verden i isolerte øyeblikk istedenfor å skape meningsfulle sammenhenger. Den korte stunden av sammenheng og harmoni mellom den unge mannen og hans omgivelser ser ut til å være betinget av at hans bevisste tankevirksomhet er koblet ut. Når han smelter sammen med bølgen av sanseintrykk som møter ham i den fremmede gaten, er dette en opplevelse utenfor språket:

han var blitt slått av en nervøs lykke over å være til. Men det var siden det. Etterpå, da han hadde tenkt over hva som hadde skjedd. Mens han gikk nedover gaten, tenkte han ikke på det. Da bare opplevde han uten å tenke at han opplevde. (s. 14)

Frihetsfølelsen og «lykken over å være til» kan bare beskrives etterpå, da den umiddelbare kontakten med verden er opphevet, og den unge mannens forhold til verden igjen er språklig formidlet.

«Det plutselige øyeblikk» framstiller tida som en rekke med diskontinuerlige og isolerte øyeblikksopplevelser, sett gjennom hovedpersonen, som spaserer gjennom en fremmed by. Når han i møtet med den fremmede gaten for en stund blir beruset av sanseintrykkene som strømmer mot ham, og opplever en kortvarig lykke og frihetsfølelse, framstår denne opplevelsen som den eneste motvekten til hovedpersonens marerittaktige møte med sine omgivelser. Vi skal komme nærmere inn på den sansemessige sammensmeltingen med omgivelsene i Solstads litterære univers, og slik dette blir skildret i «Det plutselig øyeblikk». Men først litt mer om den diskontinuerlige tida i denne novella, som er et av kjennetegnene ved Solstads 60-tallskronotope. Individet befinner seg i en verden der den historiske og personlige sammenheng er gått tapt, og sosiale relasjoner er umuliggjort.

Handlingen i novella er bygd opp rundt den unge mannens konfrontasjoner med forskjellige slags mennesker og situasjoner på sin spasertur gjennom byen. På grunn av sin avspaltethet i forhold til omverdenen betrakter han det han ser rundt seg med en blanding av undring og uro. Han stiller spørsmålet «Hva er det egentlig som foregår?» til menneskene han treffer, med den følge at de enten ler av ham, trekker seg unna, eller synes synd på ham. Men han oppnår ingen kontakt, og novella slutter med at han fortsatt er adskilt og isolert fra menneskene og omgivelsene rundt seg.

Det er altså den unge mannens møter, eller konfrontasjoner med andre mennesker som knytter sammen handlingen i novella. Disse møtene har en tilfeldig karakter, slik som Bakhtin viser er tilfelle også i den greske romanens eventyrtid. Vi har også sett at handlingen i Solstads novelle foregår i en fremmed by, som korresponderer med at handlingen i den greske romanen legges til fremmede land, der helten opplever de konkrete omgivelsene for første gang. Solstads 60-tallskronotope avviker på mange måter fra den greske romanens kronotope, men elementet av tilfeldighet i den handlingsmessige oppbygningen er et viktig aspekt ved Solstads modernistiske tekster fra 1960-tallet. Den unge mannens møter i «Det plutselige

øyeblikk» er projeksjoner av hovedpersonens subjektive verden, og rekken av situasjoner som blir gjengitt i novella foregår utenfor begrensningene til den historiske tidens årsaks- eller meningsrekker.

2.2.2 Byen, gaten, portrommet, butikken

Novellas handlingsrekke er som nevnt lagt til «en fremmed gate i en fremmed by», som hovedpersonen tydeligvis nettopp er ankommet til. Den unge mannen som nettopp har ankommet en fremmed by er et igangsettingsmotiv som Solstad benytter hyppig utover i forfatterskapet. Som vi tidligere har vært inne på er det den sist ankomne, som ikke har fått blikket svekket av vanens makt, som er i stand til å se dypest i tingenes tilstand, og som med sin kroppslige rettethet mot de nye stedlige omgivelsene, også har en dyp, sanssemessig forståelse av stedets grenser og topografiske figurasjoner. Hovedpersonens konfrontasjoner med omgivelsene foregår på gata, og på steder som ligger i umiddelbar kontakt med den. Det er den moderne byen med sine høye bygninger og hektiske rytme som utgjør den topografiske rammen for novella. Den gjentatte beskrivelsen av sola på himmelen utvider det romlige perspektivet i novella, og den kvelende varmen i byens gater er med på å intensivere den unge mannens sansninger av sine omgivelser.

Avspaltningen fra tida skjer altså i den upersonlige og hektiske atmosfæren i en moderne bygate:

Busser og trikker er fulle av mennesker. Gaten er full av mennesker. De strømmer forbi ham og de er bak ham. Overalt mennesker. Tomme ansikter. Svette ansikter. Ansikter langt borte. Ansikter i mengden. Hvor skal de hen? De samler seg ved bestemte steder. Der blir de stående. Flere og flere. Under et stort tre. Utenfor en forretning. Hva er det som foregår? (s. 16-17)

Hovedpersonen, som den sist ankomne, opplever det moderne storbylivet som et absurd teater. Menneskene «strømmer forbi ham», og han selv står utenfor, uten å bli en del av bevegelsens strøm. Han er innkapslet i øyeblikkets opplevelse av omverdenen, utenfor den historiske tidens sammenheng, som knytter sammen fortid og nåtid. Den unge mannen i Solstads novelle deler erfaringen med historikeren Roquentin i Sartres *Kvalme*, som opplever

at han er begrenset til sin kropps fysiske nå: «Jeg er forstødt, fortabt i nåtiden.» (Sartre 1973, s. 45).

Hovedpersonen i «Det plutselige øyeblikk» henvender seg først til to arbeidere som står under en markise. De to mennene ler når han spør: «Hva er det som foregår?» (s. 16). Arbeiderne er kontraster til hans egen hjelpeløshet i verden. De er «i kontakt med sine hender, sine gjenstander, med latteren i sin makt.» (s. 17). For den unge mannen er også hans egen kropp tingliggjort. Når han slår fortvilet ut med hendene, kjenner han ikke igjen sine egne hender som gjør denne forvirrede bevegelsen. Han tørker svetten av pannen, men føler vemmelse over å berøre sin egen hud:

Den [huden] synes ham nå så likegyldig, like så uvirkelig som menneskene samlet i klynger, bussene, trikkene, solen, trærne, markisene, ropene. (s. 18)

Øyeblikkets persepsjon åpner ikke bare en avgrunn mellom den sansende personen og hans omgivelser. Også den egne kroppen blir en gjenstand på linje med andre gjenstander i den tingliggjorte verden. «Jeg'et», som i Sartres *Kvalme* er fortabt i øyeblikkets «nå», omfatter hos Solstad bare den rene bevissthet. Kroppen er avspaltet, og støtt ut blant tingene i den tingliggjorte verden.

På den videre spaserturen gjennom byen møter hovedpersonen en «dannet mann» med solbriller som står og venter på en bussholdeplass. Han rygger etter hvert skremt tilbake når den unge helten fortsetter å gjenta sitt underlige og uforståelige spørsmål. Den neste konfrontasjonen skjer overfor et ektepar som står utenfor en forretning og diskuterer prisen på en vare. Helten oppfatter at den middelaldrende mannen spør: «Det kan ikke være mulig?» (s. 20). Novellas hovedperson oppfatter dette som et utsagn med eksistensielt innhold, og fatter håp om at han ikke er alene om å erfare tilværelsen som umulig. Han prøver å trenge inn i ekteparets diskusjon med sitt eksistensielle anliggende, men uten å bli hørt eller forstått.

Det neste møtet foregår mellom Solstads litterære helt og noen barn som leker med en ball i et portrom. Leken og barnas latter som høres ut på gaten «tente en rar glød i ham» (s. 21). Etter

at ballen trillet ut på fortauet blir han med barna inn i det mørke portrommet. Beskyttet mot det grelle sollyset sitter han og ser på barna som leker. Barnas bevegelser er presise og grasiøse, og de er «helt oppslukt av leken». Han får lyst til å bli i portrommet og være med i leken. Men «det er lenge siden han har lekt». Han mister ballen, og den triller ut på gata. Den unge mannen blir som følge av dette utstøtt fra barnas fellesskap: «Du kan ikke leke, du, sier (...) en liten guttunge med et frekt uttrykk i ansiktet.» (s. 22).

Portrommet er skjermet for den nådeløse virkeligheten ute på gaten. Der var det en stund «latter, presisjon, mening, men her ute flerrer sollyset all sammenheng.» (s. 23). I portrommet blir den unge mannen tiltrukket av den barnlige fysiske leken som autonomt meningsunivers, men opplever at han selv er utestengt fra det. Barnas latter og utfoldelse tenner en «glød» og en «lyst» i ham som antakelig er knyttet til minner fra hans egen barndom, da han selv var «oppslukt» av lekens fellesskap. Solstads beskrivelse av den unge mannens utstøtelse fra portrommet bygger selvsagt på den kjente forestillingen om barndommen som «det tapte paradiset». Det er umulig å vende tilbake til barndommen. Men den konkrete årsaken til utstøtelsen er interessant, og knytter an til hovedpersonens forhold til sin egen kropp.

Det ser ut som heltens kropp mangler kjappheten og presisjonen som skal til for å ta del i ballleken. Når ballen første gangen havner på fortauet ser han bare på «den rare runde tingesten» mens den «trillet sakte mellom bena hans» (s. 21). Når han skal ta imot ballen «strekker han hendene ut for å fange den», men som vi har sett mister han ballen. Kroppen framstår som en ting, som mangler evne til å kommunisere med omgivelsene. Det er «lenge siden» den unge mannen har lekt, og i mellomtiden har kroppen blitt tingliggjort til en stivnet materie. Det er den stivnede kroppen som stenger den unge heltens ut fra den barnlige lekens fellesskap, og samtidig blir den levende forbindelsen til barndommens erfaringsverden brutt. Den tingliggjorte kroppen skaper diskontinuitet mellom barndommen og den voksnes livsverden, og umuliggjør en indre utvikling basert på kontinuitet og sammenheng. Kroppen som objektivt materie stenger den unge mannens forbindelse med fortida, og lukker ham inne i øyeblikkets isolerte fengsel.

Den unge mannen fortsetter sin spasertur langs gatene i den fremmede byen, og til slutt må han igjen søke tilflukt mot solen. Han går inn i en liten butikk, og kjøper en tropehatt av den gamle «høkeren». Solstad velger å bruke den noe avstikkende og gammelmodige betegnelsen «høker» istedenfor kjøpmann eller butikkinnehaber. Jeg tolker dette som et lån fra Hamsuns særpregede ordsfatt, som er en blant flere av Solstads litterære forbilder som slår igjennom i den unge forfatterens debutnoveller. Når det gjelder «Det plutselige øyeblikk» er Sartre allerede nevnt som et tydelig forelegg. I andre noveller (bl.a. «Invaliden») er påvirkningen fra Kafka merkbar¹².

Den gamle høkeren er mer vennlig og imøtekomende enn de andre som den unge mannen har prøvd å komme i kontakt med i den fremmede byen. Men den unge helten faller stadig tilbake til øyeblikkets avspaltede og meningsløse sansninger. Den gamle mannen skal pakke inn tropehatten, og akkurat når helten ser at han griper et grått papir som raslet tømmes den unge mannens sanseinntrykk av denne scenen for all mening:

Papiret var. Igjen dette glimt inn i en virkelighet som menneskene i tusener av år hadde vernet seg mot ved å navngi tingene og gi dem en naturlig funksjon, igjen dette glimt inn i ingenting. (s. 26)

Den gamle høkerens vennlighet makter å trenge inn til den unge mannens avstengte verden. Når helten skal ut i det nådeløse sollyset igjen, gjør den gamles sluttrepplikk til ham et sterkt inntrykk: «Tenk ikke mer på det, sa den gamle høker. Ordene slo rett ned i ham, og han følte en trang til å være ubekymrede 6 år og gråte igjen.» (s. 26). Den gamle mannen framstår som en farsfigur som prøver å få sitt barn til å fatte nytt mot, og som prøver å få ham til å legge hverdagens nederlag og skuffelser bak seg. Den unge helten reagerer igjen med et spontant regresjonsønske. Han får lyst til å fortsette samtalen med høkeren, men tanken på alle

¹² Påvirkningen fra Albert Camus' forfatterskap er også merkbar i "Det plutselige øyeblikk". Som i Solstads novelle er bl.a. det hete, intense sollyset, som det er umulig for hovedpersonen å unnsnippe, også et gjennomgangsmotiv i Camus' *Den fremmede* (Camus 1999). I boka *Kunst og politik* presenterer Søren Matthiesen bl.a. en grundig analyse av idegrunnlaget for Solstads modernisme på 1960-tallet. Han mener at "Det plutselige øyeblikk" konkluderer eksistensopfattelsen i *Spiraler*, og i følge Matthiesen gir Solstad et bilde av den menneskelige eksistens som er mer i pakt med Camus' (og Becketts) svarte absurdisme enn med Sartres mer håpefulle og humanistisk pregede eksistensialisme: "I modsætning til Sartre, der åbner mulighed for, at menneskene gennem den spontane kollektive aktion kan gennembryde socialitetens fremmedgørelse, fører Solstad den fremmedgjorte eksistensoplevelse ud i sin yderste konsekvens og knytter hermed an til Camus' og Becketts tragiske absurdisme." (Matthiesen 1981, s. 18).

avvisningene tidligere denne dagen får ham likevel til å gå ut på gaten igjen der «en uforståelig virvel av stemmer og sol slo ham i møte» (s. 27).

2.2.3 Kronotopen i «Det plutselige øyeblikk»

Som tidligere nevnt er det viktige likhetspunkter mellom kronotopen i den greske eventyrromanen og kronotopen som ligger til grunn for Solstads forfatterskap. I forhold til resten av forfatterskapet har debutnovellene ytterligere et trekk felles med den antikke eventyrromanen; nemlig at stedet og topografien i fiksjonsuniverset ikke er geografisk bestemt. Novellene i *Spiraler* foregår i et abstrakt og ubestemt miljø som fungerer som ramme og klangbunn for en subjektiv bevissthet, slik som kronotopen i "Det plutselige øyeblikk" bygges opp rundt hovedpersonens punktuelle og isolerte sansninger langs *den fremmede gaten*. Selv om handlingen foregår i et ubestemt tid-rom, signaliserer travelheten og mangelen på kontakt mellom menneskene, den hissige trafikken, de høye bygningene, sammenstimlingene på bussholdeplasser og foran butikkene at vi befinner oss innenfor den moderne (stor-) byvirkelighets rammer. Det er byen, som modernitetens arketyper vi møter i Solstads novelle, og bykronotopens mangel på navn og geografisk bestemmelse, gjør at den lettere antar symbolverdi. Den fremmede gatens topografi og steder, framstår i novella som sinnbilder på den unge mannens konfrontasjoner med det moderne.

Hovedpersonens spaseretur nedover den travle bygaten, mens det under vandringen inntreffer plutselige hendelser og uventede møter med andre mennesker, aktualiserer de kronotopene som Bakhtin kaller vegens og møtets kronotope. I møtets kronotope skjer det en spesielt tydelig sammensmeltning av tid og rom. Bevegelsen langs vegen symboliserer den løpende tida, og møtet på vegen framstiller enheten mellom tid og rom med formell klarhet og nøyaktighet. Møtets kronotope strukturerer den ytre handlingen i Solstads novelle, som en rekke med tilfeldige hendelser og møter langs vegen som helten vandrer på. Innslaget av eventyrtid understreker det tilfeldige og mangelen på indre sammenheng i dette hendelsesforløpet. Men til forskjell fra den greske eventyrromanen, som ender lykkelig, med at helten overvinner sine fiender og gifter seg med den kvinnelige helten, består Solstads novelle bare av en rekke med tilfeldige hendelser, som ikke fører den solstadske hovedpersonen ut av hans mangeltilstand. Handlingen i eventyrromanen er en hiatus, som ikke setter spor i heltens konkrete liv. I "Det plutselige øyeblikk" går helten inn i tida gjennom

sin *ankomst* til den moderne og fremmedgjorte verden som skildres i novella, da han lukker hotelldøra bak seg og begynner sin spasertur nedover den fremmede gaten. I motsetning til eventyrromanen slutter Solstads novelle i et punkt, i et øyeblikk, som bare stadfester det utenomtidslige, og hovedpersonens avspaltning fra en meningssammenheng. Novellen tar ikke opp den kontinuerlige tida i sitt handlingsforløp, den blir stående utenfor den historiske (og biografiske) tida.

Tida i Solstads debutnoveller manifesterer seg som fastfrosne øyeblikk eller som gjentatte, repetitive handlinger i novellenes symbolske rom. Sykliske strukturer finner vi i bl.a. "Emigrantene" og "Herr P's lørdag", som begge framstiller lengselen mot en utopisk tilstand. Emigrantene reiser gang på gang over havet for å få slippe inn i «det lovede land», mens Herr P. møter opp på brygga hver lørdag for å reise bort med «det hvite skipet», men kommer aldri avgårde. Både emigrantene og Herr P står på terskelen til det utopiske, og havna/brygga er stedet for ankomst/avreise til det utopiske. Den manglende transcendenten gjør at både emigrantene og Herr P. blir fanget i en gjentakelsesstruktur, der avvisningen fører til en stadig tilbakevending til bruddstedet for det utopiske. Dette er også tidas bruddsted, der heltene kan gå inn i en tilværelse der de blir en del av den kontinuerlige tidas gang. Men de er utestengt fra tida, lukket inne blant sine egne subjektive fantasibilder.

2.3 Den lekne prosateksten. Om *Svingstol*

I 1967 utga Dag Solstad sin andre bok, *Svingstol*, med undertittelen: *En samling prosatekster*. *Svingstol* har blitt omtalt som den mest eksperimentelle og lekne boka Solstad har utgitt. Tekstene forholder seg friere, og mer åpent til verden enn det meste av det andre Solstad har skrevet. Det symbolske og drømmeaktige fra debutnovellene i *Spiraler* er borte, og den konkrete verden åpenbarer seg gjennom et mangfold av gjenstander og sanseintrykk. Gleden over de konkrete sansningene av verden og tingene er et bærende element i prosatekstene i *Svingstol*. Kravet om å overskride sin egen indre verden, eller den ytre, samfunnsskapte virkelighet er mindre framtedende, sammenlignet både med debutboka og det seinere forfatterskapet. Bevegelsen i tekstene beskriver en sirkel (slik som tittelen antyder). Tekstene er på den ene siden subjektive reiser i den konkrete verden, der fenomenene beskrives i en rus av oppdagerglede og sanselig nærkontakt med tingene. På den andre siden ender reisene blindt. Sansningene og bevegelsene foregår i en hvileløs og hektisk rytme, men blir avslørt

som falske forestillinger, løgn eller maskespill. Den subjektive bevisstheten beveger seg kontinuerlig i et spill med myter og fastlagte kulturelle og ideologiske mønstre.

Svingstol er altså en leken og åpen bok, til tross for at den eksistensielle mangelen på mening, som ligger som en drivkraft og forutsetning under hele Solstads forfatterskap, også er til stede her. Den åpne formen er i stor grad bestemt av forfatterens sjangervalg, og i flere litterære essay fra tida omkring utgivelsen av *Svingstol* drøfter Solstad poetikken som ligger til grunn for *kortprosa*-formen, som er den vanlige betegnelsen på den typen korte prosatekster vi finner i denne boka.. I Norge fikk kortprosaen en blomstringstid blant *Profil*-forfatterne i andre halvdel av 1960-tallet, og i Solstads essay om kortprosaformen står begrepene lek og spill svært sentralt i hans beskrivelser av sjangerens tekstsyn og metodologi. Lek- og spillmetaforer er mye brukt innenfor moderne språk- og litteraturteori for å beskrive vilkårene for meningsdannelse etter sammenbruddet av den vestlige metafysikken, som ble utløst av filosofer som Nietzsche og Heidegger. I sin bok *Theories of play and postmodern fiction* (1998) drøfter Brian Edwards noen sentrale forestillinger om lek i bl.a. Derridas poststrukturelle lingvistikk, innenfor poststrukturalistisk litteratur- og kulturkritikk (Barthes og Foucault) og Bakhtins karnevalisme. På bakgrunn av dette teoretiske overblikket gir han følgende bestemmelse av lek som et sentralt begrep innenfor moderne språk- og litteraturvitenskap:

I am arguing that play denotes a perspective in language, together with activity manifesting this perspective, which affirms freedom and possibility against restriction, resignation and closure. Supporting open-endedness, it denies ontological anchors. Given the primacy of language and the unavoidable ambiguities in language acts, play is endemic in culture. (Edwards 1998, s. 29)

Vi skal se at lekdefinisjonens sentrale forestillinger som «freedom and possibility against restriction, resignation and closure», «open-endedness» og «primacy of language» også går igjen i utviklingen av den norske kortprosaformen, slik den ble praktisert av sjangerens forgrunnsfigurer i det norske litterære kretsløpet på 60-tallet: Jan Erik Vold, Peter Bichsel og Dag Solstad. I det følgende vil jeg prøve å beskrive noen særtrekk ved den litterære formen i *Svingstol*, og med utgangspunkt i analysene vil jeg trekke noen linjer videre i forfatterskapet. Jeg vil foreta en grundig analyse av bare to av tekstene: «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» og

«Sveve, sveve». Utvalget gir ikke grunnlag for en samlet analyse av de 25 prosatekstene i *Svingstol*. Tekstene er valgt fordi de hver for seg tematiserer forskjellige aspekter ved lekens betydning i *Svingstol* og i Solstads forfatterskap forøvrig. «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» har blitt lest som *Svingstol*-poetikkens programtekst. Solstad tematiserer her vår språklige tilgang til virkeligheten, og beskriver vår språklige persepsjon av verden gjennom 3 faser. «Sveve, sveve» beskriver den lekende *bevegelsen*, som jeg er spesielt opptatt av å identifisere i Solstads kortprosatekster i dette kapittelet, både på et geografisk (fly-, reisemotiv), antropologisk (jag'et som et rollespekter) og et språklig nivå (den språklige *différence*). Hovedpersonen i «Sveve, sveve» reiser fra sted til sted i Norge, samtidig som han beveger seg innenfor et spekter av roller og identiteter, på flukt fra sin egentlige identitet. Før jeg går nærmere inn på disse to tekstene fra *Svingstol*, vil jeg gjennom nedslag på noen litterære essay av Solstad belyse hvordan *Svingstol*-poetikken utviklet seg i dialog med det hjemlige litterære miljø, og hvordan hans syn på litterær form også hentet næring fra moderne filosofi og romanteori.

2.3.1 En lek med kartet- om kortprosaens metodologi

I essayet «Spilleren» fra 1968 tar Solstad for seg Peter Bichsels kortprosatekst «Roman» fra *Egentlig ville fru Blum bli kjent med melkemannen* (Bichsel 1965) for å drøfte noen særtrekk ved sjangeren. Solstad mener at kortprosaformen ikke lar seg definere ut fra formelle kriterier. Den lar seg ikke fange inn som en ny form innen prosalitteraturen, men er resultatet av et sett nye skrivestrategier, eller metoder. De to metodene som han anser for å være viktigst er *strukturmetoden* og *den situasjonsbeskrivende metoden*, og Peter Bichsels «Roman» er Solstads eksempel på bruk av *strukturmetoden*. Teksten framstiller brokker av livet til «en mann», og hvordan han forholder seg til en pike han er forelsket i, sin familie og personer han møter i trivielle hverdagssituasjoner. For å anskueliggjøre metoden som ligger til grunn for denne teksten, tegner Solstad opp bildet av Peter Bichsel foran «et enormt magnetisk Europakart», med «en eske med malte, magnetiske figurer» foran seg:

Skjødesløst putter han hånden ned i esken og trekker fram en mannsfigur. Han velger seg ut et punkt på kartet og plasserer figuren der. Han putter hånden ned i esken igjen, skjødesløst, tilfeldig, og han står med en ungpiketur i hendene. Denne plasserer han på et punkt på kartet, f.eks. det samme punktet. Hånden puttes for tredje gang ned i esken, men nå ikke så tilfeldig som tidligere, han veier for og imot de figurene han har muligheter til å velge, trekker så opp en konefigur og hvisker til seg selv: det der kan

være mannens kone. Figurene flytter han på kartet. Locarno, Davos, London, Barcelona. (...). Når han flytter på figurene, etterlater de seg en stripe av f.eks. rødt som spor på kartet. (...). Man ser nå et mønster på kartet, tilfeldig, eller kanskje ikke tilfeldig. I hvert fall: *Teksten er en demonstrasjon av en lek. En lek med figurer i menneskeskikkelser og deres muligheter i en kart-verden.* (Solstad 1981, s. 71-72. Min uth.)

Den utpenslede skildringen av Bichsels lek med kartet kan også leses som et kunstnerisk selvportrett. I *Svingstol* introduserer Solstad den nøyaktige geografiske situeringen av sine fiksjoner (bl.a. i «Sveve, sveve»), som siden har vært et grunnleggende trekk ved forfatterskapet. Solstad bruker betegnelsen «miniroman» om Bichsels tekst, og den inneholder en rekke av romanens elementer i minimalisert eller redusert form. Personene «er redusert til navnløse figurer som beveger seg, handlingen er redusert til brokker av mulig handling, intrigen eller intriger blir gitt i knappe informasjoner (...) som lar seg med letthet dementere (s. 72). «Miniromanen» fungerer som en polemikk mot og en lek med fastlåste modeller av virkeligheten:

«Roman» er en redusert roman, og nettopp gjennom at den er redusert roman blir den en pseudoroman med en polemisk brodd mot alle romaner som inngir en fastlåst modell av virkeligheten. *Nettopp gjennom at den er en lekt roman blir den en lek med romanen og dermed en lek med fastlåste virkelighetsmodeller.* (s. 72. Min uth.)

Solstad poengterer at det er i kraft av sin *struktur* at miniromanen leker med stivnede måter å forstå vår virkelighet på. Miniromanen er bygd opp av setninger, som hver for seg er en informasjon. Det er «i samspillet mellom disse informasjonene tekstens lesemuligheter ligger, det er ved hjelp av disse tekstens struktur bygges opp.» (s. 71-72). Lekens forløp er ikke bare et resultat av tilfeldighetens frie spill. Slik som figurenes geografiske plassering og bevegelser på det magnetiske europakartet ble mindre «tilfeldig» etter hvert som flere figurer ble trukket inn i spillet, slik har også setningene (informasjonene) en fast plassering og funksjon innenfor miniromanen struktur. Det grenseoverskridende i leken ligger altså ifølge Solstad i dens struktur. Lekens muligheter åpenbarer seg gjennom dens form. Leken som viser sin betydning gjennom lekfigurenes formasjoner og posisjoner gir forøvrig assosiasjoner til Solstads fotballfilosofi, som nettopp bygger på innsikt i lagenes strategiske og kollektive formasjoner og «spillesystemer». En spillestil som er bygd opp rundt glitrende enkeltprestasjoner vekker lede hos Solstad. For ham er det i det planmessig oppbygde spillet, som involverer alle

spillerne på laget i en systematisk og målbevisst kamp for å vinne at det sublime ved fotballen kommer til syne. Slik som i fotballspillet er strukturen det vesentlige også i miniromanen. Den formale strukturen tar opp i seg personene («enkeltspillerne») den handler om. Den overskrider vår trivielle og banale virkelighet og peker mot det gåtefulle og fantastiske:

Og Bichsels modell som i virkeligheten sprenger alle modeller er kanskje denne i «Roman»: Banal og gåtefull. Og en slik virkelighetsmodell, en slik romanstruktur, rommer så mange spørsmål at den opphever seg selv som struktur. *Derfor er strukturen så viktig i denne teksten. Det er den som er den egentlige hovedpersonen.* Personene som opptrer, personene som beveger seg, gjør ting, de er bare ledd i en struktur - utenfor strukturen faller de igjen tilbake til den kassen hvor forfatteren hentet dem fra. (s. 73. Min uth.)

2.3.2 Den situasjonsbeskrivende metoden

Den situasjonsbeskrivende metoden skildrer en situasjon ut fra øyeblikkets sansning av de konkrete omgivelsene, og Solstad siterer en tekst av Jan Erik Vold som et eksempel på denne metoden (Vold 1967):

Hvordan står det til? Fra vinduet ser jeg bort på landeveien i det fjerne. Noen ganger er to biler på vei mot hverandre, andre ganger fra hverandre, det kan være flere biler, i begge retninger, stor trafikk eller liten trafikk. Noen ganger er veien tom.

Den situasjonsbeskrivende prosaen abstraherer fra våre vanlig forestillinger om jeg'et. Jeg-fortelleren i Volds tekst er ifølge Solstad en «flat og avpersonifisert» stemme, som ikke oppfyller skjønnlitteraturens konvensjonelle krav om innsikt i jeg'ets bakgrunn og psykologi. Jeg'et i teksten har imidlertid både personlige og upersonlige trekk. Det er upersonlig fordi det «ikke forteller noen ting om jeg'ets liv, det er personlig eller jeg vil snarere kalle det direkte - fordi det opptrer åpent i en sanset og artikulert situasjon.» (s. 74). Solstad konkluderer med at jeg'et i teksten er «en stemme som snakker, ikke noe jeg, det er en stemme som fiktivt kaller seg jeg» (ibid).

For å skrive situasjonsbeskrivende prosa kreves ifølge Solstad en «tillit til språket og en tillit til at enkeltsituasjoner har en betydningsbærende kraft som gjør at de kan stå isolert.» (s. 74).

Tilliten til språket innebærer også at forfatteren kan benytte seg av hverdagsspråk, og trivialsjangrer som tradisjonelt har stått utenfor skjønnlitteraturen. Bruken av trivialsjangrer er et markant innslag i Solstads egne kortprosattekster i *Svingstol*. I «Resymé» spiller han på de trivielle gjentakelsene i ukebladenes seriefortellinger. I «Moskva» og «Guttebok» blir bildet av Sovjetsamveldet og Kennedyfamilien konsekvent formidlet gjennom henholdsvis et vestlig mytedannende nyhetsspråk og den banale narrative strukturen i serielitteraturen for gutter.

Solstad legger vekt på at de situasjonsbeskrivende tekstene utforsker *grensesituasjoner* mellom det alminnelige og ualminnelige, som kan føre til økt bevisstgjøring:

Tekstene selv omhandler oftest situasjoner som jeg vil kalle de ualminnelige situasjonene i vårt alminnelige liv, de situasjoner som ikke er normale, men som inntreffer innen rammen av den dagligdagse verden. Grunnen til at disse ualminnelige, ikke-normale situasjonene blir valgt, er at disse kan være grensesituasjoner som betyr en konfrontasjon med vårt forhold til verden og altså virkeligheten. (s. 75)

Både strukturmetoden og den situasjonsbeskrivende metoden har som mål å føre oss til «en konfrontasjon med vårt forhold til verden». Mens strukturmetoden er en lek med fastlåste virkelighetsmodeller, representerer den situasjonsbeskrivende metoden *bruddsteder* i vår hverdagslige virkelighet. Møtet med disse bruddstedene eller grensesituasjonene fører til en bevissthetsoppvåkning som avslører våre stivnede forestillinger om virkeligheten, og som samtidig frigjør muligheten for en lekende og bevegelig holdning til verden og vår fortolkning av den. I min analyse av de to tekstene fra *Svingstol* vil det gå fram at «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» er komponert ut fra den situasjonsbeskrivende metoden, mens «Sveve, sveve» tar utgangspunkt i strukturmetoden. «Sveve, sveve» er slik som Bichsels «Roman» bygd opp som en lek med kartet. Men Solstad har byttet ut Bichsels «enorme magnetiske Europakart» med et kart over Norge, og flytter sine figurer mellom byer og uanseelige småsteder innenfor det norske topografiske landskapet.

2.3.3 Impulser fra fenomenologi og moderne europeisk romanteori

For Solstad og hans forfatterkolleger i profilmiljøet hadde den tradisjonelle, borgerlige romanen utspilt sin rolle, og utprøvingen av den korte prosateksten var et forsøk på å finne et språk som var i stand til å gi holdbare bilder av den moderne, oppløste virkeligheten som de

unge dikterne følte de var omgitt av. Impulsene til en ny skrivemåte ble også hentet fra moderne europeisk litteratur, og i essayet «Norsk prosa- europeisk modernisme» fra 1966 (Solstad 1981) nevner Solstad den franske nyromaforfatteren Robbe-Grillet som en inspirasjonskilde. I Solstads oppgjør med den tradisjonelle romanen kan vi bl.a. finne nedslag fra Robbes-Grillet's *For a new novel* (1965). Robbe-Grillet tar avstand fra de metafysiske og idealistiske forestillingene som har preget vårt bilde av forfatteren og hans skapende prosess. Å betrakte romanen som en statisk og ahistorisk form betyr romanens død. En fornyelse av romanen må bygge på en klar bevissthet om dens form, og at den bare kan fullbyrdes som et autonomt uttrykk for sin egen tid. Forfatteren er ikke en passiv formidler av et gudegitt budskap, men med henvisning til Kafkas og Flauberts litterære verker består forfatterens arbeid i: «Patient labor, methodical construction, *the deliberate architecture of each sentence as of the whole.*» (s. 12, min uth.). Her ser vi at Solstad er på linje med Robbe-Grillet, både i synet på litteraturen som en historisk gjenstand, og i den avgjørende betydningen som tillegges litteraturens strukturelle oppbygging, som omfatter helheten såvel som utformingen av den enkelte setning.

De subjektive inntrykkene og sansningene innenfor den korte prosatekstens rammer åpner for nye og eksperimentelle måter å beskrive den moderne virkeligheten på. I «Spilleren», som er en slags oppsummering av Solstads innsikter om kortprosaformen, beskriver han sjangeren på følgende måte:

Kortprosa er en tekst som handler om en forfatter som spiller, det er en lek med roller, attityder, skiftninger, bevegelighet. I teksten er det forfatterens ansikt man skal kunne se. Men det finner man ikke, for en forfatter har ikke noe ansikt. Teksten handler om forfatteren. Men han er anonymt til stede. Teksten handler om spillet. (s. 81)

Solstad ser på oppløsningen av jeg-identiteten som et eksistensielt og historisk grunnvilkår i det moderne menneskets livsverden. Den tradisjonelle romanens sentrerte og hierarkiske meningsunivers blir avløst av leken, bevegeligheten og spillet, som blir de sentrale begrepene i Solstads 60-tallspoetikk. Det myndige forfattersubjektet, som tydelig avsetter sin egen personlighet og holdninger i verket, blir erstattet av et forfatter-jeg som stadig er i bevegelse, og som spiller, og leker med roller. Solstad gir uttrykk for at han og hans generasjon ikke lenger sørger over jeg'ets tapte enhet: «Vi har akseptert at vi ikke eier noe vi kan kalle vårt

jeg» (op. cit. s. 79). Grunnlaget for det hierarkiske forholdet mellom forfatterpersonen og betydningsinnholdet i teksten er dermed falt bort. Betydningen frisettes, i et spill mellom «roller» og «attityder». I teksten finner man ikke «forfatterens ansikt». Forfatteren er bare «anonymt til stede», realisert gjennom et spekter av roller og betydninger.

I de to essayene «Tingene og verden» og «Det trivielle/det fantastiske- flukt/akseptasjon» (Solstad 1981), kan vi se hvordan Solstad tematiserer forskjellige sider ved sin 60-tallspoetikk, og hvordan den utvikler seg fram mot utgivelsen av *Svingstol*, og de samlende refleksjonene over kortprosaformen i «Spilleren». «Tingene og verden» markerer et oppbrudd fra den Kafka-inspirerte symbolismen i debutnovellene, og den viktigste programerklæringen i dette essayet handler om at den moderne litteraturen må vende tilbake til den konkrete og trivielle hverdagsvirkeligheten. Den homeriske oppramsingen av ting og gjenstander er en av måtene, som i reglene og lekens form, bringer oss i kontakt med den konkrete verden. Solstad mener at tinggleden i de klassiske ordrammene kan tas opp som et verdifullt element, også i en litteratur som vil beskrive det moderne menneskets livsverden. «Tingene og verden» introduserer Solstads fenomenologiske grunnholdning i utforskningen av sine konkrete og historiske omgivelser, og er en av forfatterskapets mest sentrale programartikler. I «Det trivielle/ det fantastiske- flukt/ akseptasjon» drøfter og utdyper Solstad enkelte aspekter ved sin fenomenologiske metodikk:

Det er i forhold til de kjedsommelige brukstingene vi hensleper våre liv. Det er gjennom små dagligdagse ting vi lever. Det er gjennom disse vi avslører oss, det er gjennom å beskrive og utforske disse ting og menneskenes forhold til dem at forfatterne kan si noe vesentlig om oss som mennesker. Det finnes ikke to virkeligheter, det finnes bare en, og den er triviell. (op. cit. s. 52-53)

Solstad har forlatt forestillingen om at det kan finnes en «skjult» meningsverden bak vår banale hverdagsvirkelighet. Fraværet av en ordnende, metafysisk meningsinstans henviser mennesket til tingene og den konkrete verden. Solstad bruker det heideggerske begrepet «bruksting», og han understreker at vesentlig innsikt om mennesket må være basert på «å beskrive og utforske disse ting og menneskenes forhold til dem». Dette viser at Solstad har hentet inspirasjon fra tysk fenomenologisk tenkning. Heidegger definerer vår verden som en

sammenheng mellom bruksting, og leken er det grunnleggende ontologiske prinsipp i hans syn på menneskets væren.

I europeisk sammenheng representerer profilmiljøet et forsinket modernismeopprør. Solstad er klar over dette når han i sine essays om kortprosapoetikken betoner sin egen generasjons *akseptasjon* av moderniteten, samtidig som han i «Tingene og verden» tar et oppgjør med den tragiske modernismen som han dyrket i *Spiraler*. I *Svingstol*-poetikken utvikler Solstad sin *fenomenologi*, og dermed bevisstheten om mangfoldigheten, variasjonsbredden og det uforutsigbare som ligger gjemt i den konkrete verden. *Tingleden* får oss til å oppdage det fantastiske i vår trivielle og banale hverdagsvirkelighet, og gjør den til en arena for *tolkning* av nye betydningsbærende mønster og strukturer.

I den følgende analysen av «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» og «Sveve, sveve» vil vi gå nærmere inn på den lekne bevegelsen, som tidligere nevnt kan identifiseres som et viktig strukturprinsipp på et geografisk, antropologisk og et språklig nivå i Solstads kortprosatetekster. I analysen vil vi også trekke inn flere synspunkter fra Solstads litterære essay som inneholder *Svingstol*-poetikken.

2.4 "Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger"

Åpningsteksten i *Svingstol* har en tittel som lyder som et program: «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger». Teksten har blitt et emblem både for *Svingstol*, og det litterære programmet som ligger til grunn for boka. I «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» prøver Solstad å ta et konsekvent oppgjør med en verdensanskuelse basert på symboliseringer og metaforiseringer av vår konkrete tingverden. Tekstens «vi» møtes rundt frokostbordet, som på den ene siden er stedet for et av hverdagens faste ritualer, og på den andre stedet der vi forbereder en ny dag, og kan legge planer og lage utkast for det som skal komme. Slik som frokosten har karakter av både triviell gjentakelse og en ny begynnelse, befinner den seg også i en grensesone mellom nattens skjulte og private drømmeverden og vårt våkne og utadrettede liv i det sosiale og samfunnsmessige rom. Solstad har dermed i vårt daglige møte rundt frokostbordet funnet et velegnet sted for en iscenesettelse av vår sanselige og språklige persepsjon av vår livsverden. Teksten beskriver et språklig forhold til verden som utvikler seg gjennom tre stadier. I det

første stadiet inntar tekstens "vi" frokostbordet uten å ha trått ut av nattens subjektive og isolerte drømmeverden:

Før var vi drømmere og derfor blinde. Vi leste aviser, verdenshistorie, kriminalromaner og oppdaget ikke forskjellen. Før søvnen var gnidd av øynene, steg vi til frokostbordet og uten å si: bord, dekk deg. Vi tenkte på nettenes uhyggelige drømmer og var fornøyd med det. (Solstad 1967, s. 7).

For «drømmere» flyter tingene sammen. De er «blinde» og lever innestengt blant sine egne subjektive forestillingsbilder. De meningsgivende forskjellene viskes ut, og man er ikke i stand til å skille mellom «aviser, verdenshistorie, kriminalromaner». Språket kan dermed heller ikke skille ut den individuelle eksistensen fra dens konkrete omgivelser og handlinger. «Før søvnen var gnidd av øynene» går drømmeren til frokostbordet. Sløvt tar han det for gitt, «uten å si: bord dekk deg».

I det neste stadiet starter oppvåkningen ved at de enkelte tingene blir registrert og utskilt gjennom konkrete sansninger: «En dag forlot vi sengene, holdt strømpene i hånden og merket at porene i fingrene fikk ull. Vi slo badekranene på og kjente susingen av vann mot neseborene.» (op. cit. s. 7). Den bevisste sansningen av verden betyr også en språkliggjøring av vårt forhold til virkeligheten. Men på dette stadiet i oppvåkningen er betydningsinnholdet som knyttes til den språklige benevningen ustabil og glidende. Den plutselige «oppdagelsen» av verden utløser en språklig lek, der tingenes materielle form og egenskaper til stadighet «omskapes» gjennom en kontinuerlig rekke med metaforiseringer: Det er dette lekne blikket som plutselig registrerer kaffekjelen blant de andre tingene på frokostbordet, og som i tur og orden ser den i skikkelse av «et blankt dyr» og «et tårn». Etter en nærmere inspeksjon av kaffekjelen, og forslag til hva den lignet kommer tekstens "vi" fram til følgende:

Ser man nøye på kaffekjelen, kan tuten være et nebb og håndtaket stjerten med alle de brusende fjærene. Gir vi kaffekjelen vinger, blir den en fugl som kan fly opp under taket, svive rundt lampekuplen eller, hvis vinduet er åpent, gjennom det og ut i den blå dagen. (s. 8)

Metaforiseringen av tingene gjør at den konkrete virkelighet igjen blir en funksjon av våre personlige drømmer og fantasier. Å registrere tingene som objekter for vår skapende fantasi setter oss i et lekent forhold til omgivelsene: «Det var en forunderlig morgen. Vi kunne begynne å leke.» (s. 8). Den mimetiske gjetteleken om hva kaffekjelen ligner på, setter i gang en bevegelse med stadig nye utkast til mulige verdener. Den frie bevegelsen mellom virkelighetsmodeller gjenspeiles i fly- eller svevebilder. De laget «papirfly (...) som de lot sveve over tårnet og ned på gulvet, i sjøen der nede.» (s. 8). Kaffekjelen får vinger, og «kan fly opp under taket, svive rundt lampekuplen (...) og ut i den blå dagen». Denne lette følelsen av bevegelighet i forhold til den konkrete verden er den viktigste forskjellen på tilstanden av søvn og oppvåkning: «Vi var blitt muntre. Tingene klebet seg ikke lenger til oss som skodde.» (s. 7). Men når tingene blir synlige for oss gjennom vår skapende fantasi, sanser vi dem ikke i deres nakne, materielle eksistens. Tingene er besjelet: «De hilste oss velkommen når vi inntok frokostbordet.» (ibid).

I det tredje persepsjonsstadiet avviser Solstad den besjelete virkelighet. Dette gjør han ved å vise til diskrepansen mellom fantasi og virkelighet i vårt lekende forhold til tingene. Vår metaforiske omskaping av kaffekjelen lar seg ikke overføre til vårt sosiale og samfunnsmessige handlingsliv. Fantasibildene om bevegelighet og flukt blir avslørt som umulige, og teksten avsluttes med en beskrivelse av kaffekjelen ut fra vårt forhold til den som en bruksting:

Vi ville gi kaffekjelen vinger. På arbeidsplassene tegnet vi utkast til vinger og om kveldene diskuterte vi og sammenlignet. Til vi en morgen forsto at vi for alltid måtte slutte å drømme. Da ble vi fylt av en ømhet for verden og sa: Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger. Vi vil ikke forandre tingene våre til fugler og blomster. Vi vil la kaffekjelen være kaffekjelen og se den stå på frokostbordet, blank av aluminium og fylt med rykende kaffe. Vi vil ta et godt tak i håndtaket, løfte den på skrå over bordet, bevege den langsomt mot alle koppene og fylle dem en etter en med svart kaffe som vi drikker. (s. 8)

Det siste persepsjonsstadiet innebærer en oppvåkning til vårt hverdagslige handlingsliv, der vår eksistens defineres gjennom vår bruk av tingene. Denne endelige oppvåkningen, da vi «forsto at vi for alltid måtte slutte å drømme», vekker «en ømhet for verden». Kaffekjelen er ikke lenger et objekt for oss, men har betydning ut fra vår daglige og fortrolige omgang med den. Kaffekjelen er ikke lenger besjelet, men rykker likevel nærmere våre liv. Vi ser den ikke

lenger som en fugl, men som kaffekjelen «blank av aluminium og fylt med rykende kaffe». Håndtaket blir ikke omformet av vår bildeskapende fantasi til «stjerten med alle de brusende fjærene», men vi forholder oss direkte til det som en fysisk realitet. Vi «vil ta et godt tak i håndtaket», i kraft av dets bruksfunksjon. Beskrivelsen av kaffekjelen avsluttes så med erklæringen om å «løfte den på skrå over bordet, bevege den langsomt mot alle koppene og fylle dem en etter en med svart kaffe som vi drikker.» Kaffeskjenkingens deloperasjoner knyttes sammen i en kontinuerlig bevegelse, som et logisk forløp, der bruken av kaffekjelen og vår væren går restløst opp i hverandre, når vi til slutt drikker kaffen. Teksten slutter idet vår væren smelter sammen med brukstingen, i vårt brukende forhold til den. Den siste setningens språklige og logiske bevegelse «snapper opp» kaffekjelen som artikulerbar gjenstand i vår livsverden. Idet teksten endelig skal formulere og fastholde vår sanne forståelse av kaffekjelen, tømmes den bokstavelig talt for innhold.

Solstads kunstferdig utformede språk, hans *skriftstemme*, motsier en bokstavelig tolkning av tittelens programformulering: «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger». Teksten slutter der tekstens syntaktiske bevegelse avrundes, og ikke gjennom at dens språklige uttrykk og virkeligheten den refererer til smelter sammen. Teksten faller ikke til ro, men viser tilbake til sitt eget språklige forløp. Intensiteten og nøyaktigheten i de enkelte sansningene av kaffekjelen står i et spenningsforhold til tekstens utviklingsforløp fra en symbolsk til en fenomenologisk betraktningssmåte. *Skriftstemmens* besvergende gjentakelser av kaffekjelens metaforiske og sjelelige egenskaper undergraver den eksplisitte konklusjonen. Og er det ikke slik at skriftens sugende og nødvendige bevegelse gjennom teksten nettopp etterlater en forestilling av en kaffekjele *med* vinger? Det fins ingen kaffekjele som *svever* mer ubesværet enn Solstads kaffekjele, til tross for at forfatteren gjennom sine retoriske besvergelses gjør seg så mange anstrengelser for å få den til å stå i ro.

2.4.1 Robbe-Grilletts kaffekjele

Solstads «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» har flere sammenfallende trekk med Robbe-Grilletts kortprosattekst «Le mannequin» fra *Instantanés* fra 1962. (Aaslestad 1998). Begge tekstene er fenomenologiske studier med kaffekjelen som den sentrale gjenstand for tekstenes perseptuelle øvelser. Robbe-Grilletts tekst åpner med å registrere at «Kaffekjelen står på bordet», og med kaffekjelen som et samlende referansepunkt skjer det en gradvis kartlegging

av rommet ut fra betrakterens synsvinkel. Å registrere likhetene med Solstads tekst framhever samtidig forskjellene. Robbe-Grillet beskriver kaffekjelen på følgende måte:

Tuten er en S med utstrakte kurver, lett trukket inn mot bunnen. Håndtaket har, hvis man vil, et øres form, eller heller det ytre faldet på et øre; men det ville vært et dårlig laget øre, for mye avrundet og uten flik, som på denne måten ville hatt formen til et «muggehåndtak». Tuten, håndtaket og sopplokket er kremfarget. Alt det øvrige er i en enhetlig klar brunfarge, og skinner. (s. 10)

Håndtakets utforming blir sammenlignet med et øre, og kaffekjelen blir dermed tilført et menneskelig trekk. Men sammenligningen står i den konkrete beskrivelsens tjeneste, og distansen mellom de to betydningsområdene blir språklig eksplisitt («Håndtaket har, *hvis man vil*, et øres form»). Håndtaket og tuten korresponderer ikke med hverandre som i Solstads metafor («en fugl»). Tuten får hos Robbe-Grillet en rent formal beskrivelse: «en S med utstrakte kurver, lett trukket inn mot bunnen.» Kaffekjelen forblir en gjenstand gjennom hele teksten, en menneskelig artefakt, et objekt innelukket i sin tinglige eksistens. Den behøver ikke manes til ro slik som i Solstads tekst. Dens antropomorfe trekk, håndtakets øreform, er et bilde på den lyttende og reseptive holdningen som preger øyeblikkets sansning av omgivelsene, og som gjør det mulig for oss å kartlegge rommet vi befinner oss i. Robbes-Grilletts kaffekjele blir dermed et symbol på selve sansningen. Slik som hos Solstad er den også den eneste gjenstanden i rommet som tiltrekker seg luktesansen: - «En god lukt av varm kaffe kommer fra kaffekjelen som står på bordet.» (s. 13). Tegningen på kaffekjelens underlag er et symbol på synssansen (en ugle). Teksten slutter med et bilde på hvordan kaffekjelen gjennom å «absorbere» alle synsinntrykkene, er det sentrale referansepunkt for den visuelle persepsjonen av rommet:

Tegningen på underlaget forestiller en ugle, med to store øyne som er litt fryktinngytende. Men for øyeblikket ser man ingenting på grunn av kaffekjelen. (s.13)

Den avgjørende forskjellen på Robbe-Grilletts og Solstads tekst er nettopp at Robbe-Grillet i *Instantanés (Øyeblikkshendelser)* orienterer seg fra et bestemt punkt i rommet, mens Solstad i *Svingstol* dyrker bevegelsen. I «Le mannequin» blir derfor kaffekjelen persipert ut fra dens plassering i rommet, og teksten er en nøyaktig beskrivelse av dens visuelle framtrøden i

forhold til de andre gjenstandene i rommet, der le mannequin (utstillingsdukka) har en framtreddende rolle. Robbe-Grillet «fryser» øyeblikkets sansning av et værelse, og teksten er slutt når alle gjenstandene er registrert og ordnet innenfor et perseptuelt mønster. Det er ikke noe eksplisitt sansende subjekt hos Robbe-Grillet. Tingene trer fram for en upersonlig sansende instans, som bare er til stede som en posisjon i rommet, eller den synsvinkelen rommet blir sett fra. Det ubestemte «man» som dukker opp i den siste setningen referer både til denne anonymiserte synsvinkelen og til *uglens* blikk, som på en definitiv og konkluderende måte plasserer kaffekjelen som midtpunkt innenfor tekstens perseptuelle mønster.

Forskjellen på Solstads og Robbe-Grillet's tekst blir også understreket ved valget av *steder* der tingene trer fram for den sansende bevisstheten. I «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» blir tingene persipert under frokosten, som representerer en grensesone mellom nattens drømmer og vår våkne bevissthet, mellom vår skapende fantasi og realitetsorienterte handlingsliv. Kaffekjelen i «Le Mannequin» blir registrert i et prøverom for klær. Rommet er tomt for mennesker (bortsett fra den anonyme sansende bevisstheten), og den systematiske og nøyaktige registreringen av gjenstandene og utstillingsdukkene understreker atmosfæren av tomhet og livløshet. Isteden for å være midtpunktet for levende menneskers lekende eller brukende fellesskap, er Robbe-Grillet's kaffekjele plassert inn i et tingliggjort og avsjelet miljø, der tingene står uberørt, og hviler i sin egen eksistens. Solstad er inspirert av Robbe-Grillet's nøyaktige tilnærming til virkeligheten, og det å ta våre banale hverdagsting på alvor. Han synes å ha mottatt viktige impulser fra den franske fenomenologiens intellektuelle distanse både til skildringen av vår perseptuelle virkelighet, og i synet på litteraturens strukturelle oppbygging. I en videre diskusjon av Solstads forhold til fransk fenomenologi og eksistensialisme må også påvirkningen fra Jean Paul Sartre og Albert Camus trekkes inn. Jeg vil her nøye meg med å registrere at Robbe-Grillet's har skrevet en tekst som er mer i samsvar med Solstads eksplisitte program enn Solstads egen programtekst. Kaffekjelen i «Le mannequin» «får være kaffekjelen», mens Solstads kaffekjele virvles inn i en språklig og forvandlende lek.

2.5 "Sveve, sveve"

«Sveve, sveve» handler om en person som reiser fra sted til sted i Norge og som bytter identitet og rolle for hvert nytt sted han kommer til. For å unngå å bli avslørt må han til

stadighet bryte opp og skifte forkledning. I novella blir de forskjellige rollene framstilt som virkelige personer, og ikke som en reise mellom ulike identiteter. «Sveve, sveve» er bygd opp av sekvenser med korte innblikk i disse «personenes» tanker og opplevelser, og først mot slutten av novella, når hovedpersonen blir innhentet av politiet, blir det klart at det hele tiden har handlet om den ene og samme persons flukt mellom sine ulike roller. Novella slutter med at hovedpersonens falskneri blir offentlig bekjentgjort. Det blir trykt bilde av ham i avisene, og «under bildet har de plassert det navnet foreldrene ga ham». (s. 80).

Teksten begynner med å presentere de mest sentrale rollene eller «personene» som går igjen gjennom hele novella. De ramses opp med navn, yrke og geografisk tilholdssted, og vi får de første øyeblikksbildene av deres tanker og opplevelsesverden:

I Stavern dukker oberst Bernhard opp og forlanger oppstilling på appellplassen. I Kristiansand kjeder direktør Windelmann seg og forteller en ikke altfor ung dame om stabelavløpninger. På Frostahalvøya et sted synger lærer Haugan med barna. -Gud vil jeg skal være et solskinnsbarn, synger han. Arkitekt Strøm forelsker seg i en dansk pike på et turisthotell på Geilo. Hun heter Nora og stabber hjelpeløst på ski. Salgssjef Høyholt pakker opp farvelagte brosjyrer av kolleksjonen i oppakningsrommet på Hotell Astoria, Trondheim. (s. 74)

Novella fortsetter med nye «gjennomspillinger» av hovedpersonens rolleregister, som bringer nye fragmenter fra de forskjellige «personenes» tanker og opplevelser. Novella utspiller seg i spenningsfeltet mellom denne punktuelle og fragmentariske forløpsstrukturen på den ene siden og en lineær og kronologisk på den andre. Innenfor den punktuelle og oppramsende strukturen blir rollebevissthetene framstilt som virkelige personer av kjøtt og blod, slik som i sitatet ovenfor. I den lineære fortellingen er de fiktive personer, som skjuler sin egentlige identitet bak maskespill og forkledninger. Det lineære forløpet eksisterer som en «skjult» intrigemulighet, helt til novellas siste setning nærmest «tvinger oss» til å plassere alle de forskjellige identitetene inn under hovedpersonens alter ego.

2.5.1 Bevegelse og rollespill

Det lineære forløpet avtegner seg tydeligere i enkelte av novellas sekvenser. Når vi trekker en linje mellom stedene rollefigurene befinner seg på, tegnes hovedpersonens flukt fra sine ulike identiteter opp på norgeskartet, som i novella er maskespilletts geografiske spillerom.

Fluktruten kommer tydelig fram da arkitekt Strøm tidlig en morgen må bryte opp fra sin danske elskerinne på Geilo. Her knyttes de ulike rollefigurene sammen i et slags gåtefullt skjebnefellesskap, idet arkitekt Strøms biltur Geilo-Oslo ser ut til å være en del av en reise, som også involverer alle de andre «personene»:

Han reiser seg brått. Griper klærne. Arkitekt Strøm må avgårde. Grålysning. Stille. Stille. Sniker seg ned trappen, forbi portieren. Flukt. Oberst Bernhard i bil Stavern-Kristiansand. Direktør Windelmann bil Kristiansand-Geilo. Arkitekt Strøm bil Geilo-Oslo. Salgssjef Høyholt bil Oslo- Trondheim, Trondheim- Steinkjer og buss til et ikke nærmere angitt sted på Frostahalvøya. (s. 77)

Arkitekt Strøms plutselige oppbrudd markerer et vendepunkt i novella, der det oppstår tydelige spenninger og konflikter mellom de to narrative forløpsstrukturene. Bildet av de forskjellige identitetene som adskilte og uavhengige personer blir nå gradvis avsvakket idet de kjedes sammen, med sine geografiske referansesteder som «stasjoner» eller berøringspunkter: Arendal- Kristiansand- Geilo- Oslo- Trondheim- Steinkjer- Frostahalvøya. De tilsynelatende isolerte og tilfeldig geografisk plasserte eksistensene settes dermed i forbindelse med hverandre gjennom en sammenhengende og flytende bevegelse, uten at vi vet hva som utløser bevegelsen (årsaken til flukten blir ikke forklart), eller hva den konkrete forbindelsen mellom de forskjellige bevissthetssentrene består av.

Det lekne i Solstads tekst utfolder seg nettopp i denne «bevegelsen» som oppstår i spenningsfeltet mellom de to fortellermåtene som er antydnet ovenfor, mellom struktur og tilfeldige situasjonsbeskrivelser. Novellas betydning kan ikke fastholdes verken innenfor den lineære eller punktuelle fortellingen, men oppstår i spenningsforholdet mellom dem. Betydningen «svever», og nettopp idet flukten tilspisser seg, og det høres politisirener i gatene, blir den kanskje mest sentrale av hovedpersonens rollefigurer innført i novella. «Flyfotograf Lindstrøm» kan tolkes som et symbol på den «svevende» betydningen, som aldri faller til ro eller kan fanges inn:

Men høyt over trærne sprenger flyfotograf Lindstrøm seg vei gjennom luften i et to seters høyrødt sportsfly, over bakker og jorder, bygninger og politisirener, drosjer og flyktende menn: Se, han svever og når han svever høyt i det blå knipser han

Kristiansand. Byen ligger under ham med snorrette gater, kirkespir, tårn, skipsskjeletter, dokker, kaier og ligner en barndomsby han laget på sløyden en gang. (op. cit. s. 77)

Mens de andre rollefigurene må flykte langs bakken trosser Flyfotograf Lindstrøm tyngdekraften og «sprenger (...) seg vei gjennom luften». Han «svever» i en egen sone, utenfor rekkevidden til de som vil demaskere ham, og binde ham til en identitet. Novella gir et bilde av den menneskelige bevissthet som en kontinuerlig bevegelse mellom forskjellige roller, og flyfotograf Lindstrøm blir en slags garantist for at dette rollespillet kan fortsette. Glideflukten gjennom lufta er et bilde på en bevissthetstilstand som er preget av frigjorthet, likevekt og energisk kraft. Han er i «flytsonen» mellom kreftene som trekker ham ned, og sin egen oppdrift. Lengselen etter å sveve i denne sonen er et sentralt motiv i Solstads forfatterskap, og den blir ofte uttrykt i flymetaforen, som i tillegg til andre reise- og bevegelsesmotiver tilhører Solstads foretrukne bilder. Forestillingen om å fly dukker også opp andre steder i novella, noe jeg skal komme tilbake til. I «Sveve, sveve» er flyfotograf Lindstrøm den fremste bæreren av drømmen om frihet og bevegelse. På tross av at forfølgerne vinner til slutt, er det rollespillet og flukten som representerer håpet og det faktiske spillerom for den menneskelige bevissthet. Avsløringen av hovedpersonens falske identiteter viser seg også å være bare en «ytre» demaskering. Den offentlige fordømmelsen fører ikke til at han selv oppgir sine roller. Hovedpersonens tanker og følelser blir konsekvent gjengitt gjennom hans forskjellige delbevisstheter gjennom hele novella. Han er sine forskjellige identiteter, og «innrømmelsen» kommer dermed som en siste «gjennomspilling» av rollespekteret. Flyfotograf Lindstrøm er den eneste av de sentrale rollefigurene som ikke føyer seg inn i rekken med sin innrømmelse, og dette understreker hans særegne, utilgjengelige og kanskje «opphøyde» posisjon i forhold til de andre falske identitetene:

Innrømmet, sier oberst Bernhard. Tenker på dager med sol. Innrømmet, sier direktør Windelmann og tenker på det norske flagg øverst på knappenåler på enorme verdenskart. Innrømmet, sier arkitekt Strøm og tenker på arkitekt Strøms nakenhet. Innrømmet, sier salgssjef Høyholt og tenker på de ufattelige variasjoner i klær. Innrømmet, sier lærer Haugan og tenker på at smeltende snøskulpturer ligner gråtende menn. (op. cit. s. 80)

2.5.2 Å fly over Norge

Rollefigurenes eksistens er definert gjennom deres geografiske plassering på kartet. De er utenfor tida, og stedene blir deres viktigste referanser. Stedene langs hovedpersonens fluktrute kjeder de forskjellige rollefigurene sammen i en flytende bevegelse. Flyfotograf Lindstrøm svever høyt over sine forfølgere, og fra sin posisjon «høyt i det blå» kontrollerer han verden. Han flyr over Kristiansand, som «ligner en barndomsby han laget på sløyden en gang». Det viser seg at denne byen er et sentralt orienteringspunkt også for flere av de andre rollebevissthetene. Kristiansand er oberst Bernhards barndomsby, slik det også blir antydning at den er Lindstrøms, gjennom likheten med bymodellen han laget på sløyden. Direktør Windelmann befinner seg i Kristiansand, og både Windelmann og Bernhard deler Lindstrøms fascinasjon over å se byen fra luften:

Oberst Bernhard forteller krigsminner i offiserkantinen. Spesielt dveler han ved en poetisk begivenhet: En dag i begynnelsen av mai -45 fløy han over sin hjemby Kristiansand på vei mot et oljelager ved Tønsberg-kanten. Direktør Windelmann studerer et kart over Kristiansand. Studerer de snorrette gatene og ser ut av vinduet der mennesker går, biler kjører, vet at her er det skipsverft, her er det industri, her er det festning, parker og kirker. Han ville så gjerne sett det ovenfra og alt på en gang. (op. cit. s. 76)

Kristiansand framstår ikke bare som et sentralt orienteringspunkt i teksten, men de nøyaktige karttegnene av byen har også en særegen fascinasjonskraft som er knyttet til barndommen. Dette gjør det nærliggende å tolke inn Kristiansand som hovedpersonens barndomsby, som flere av rollefigurene kretser rundt, men spesielt flyfotograf Lindstrøm, som «flyr daglig turer langs Sørlandskysten med Kristiansand som mål.» (s. 78). Når man ser byen fra luften blir topografien overskuelig og gjenkjennelig ned til de minste detaljer. Byen «ligner på» modellen han laget på sløyden, og flyfotograf Lindstrøm kan tydeligvis ikke få nok av å oppleve denne gjenkjennelsen. I stedet for selv å bli fanget og «gjenkjent» av sine forfølgere er det han som «gjenkjenner» og fanger inn bildet av byen under seg når han knipser bilder. Flyfotograf Lindstrøm fastholder byen som noe konkret og overskuelig, som han kan ha et lekende forhold til, slik som med barndommens modellby. Han «knipser og knipser, han elsker å fly, han elsker å knipse: Verden er uuttømmelig. Norge er større enn noen vet av.» (s. 79). Hans mimetiske begjær produserer en uendelig rekke med avbildninger av barndomsbyen, samtidig som han selv holder seg på avstand. Gjenkjennelsen og kopieringen av det begjærte objektet

gir en følelse av kontroll, men den fotografiske etterligningen er en erstatning for et reelt og dialogisk møte med barndomsbyen. Flyfotografens «gjenkjennende» og «repeterende» mimesis er forbundet med en lengsel tilbake til barndommens lekverden, der de fysiske og romlige grensene er opphevet. «Norge» som rollespillets geografiske spillerom utvides uendelig, og flyfotograf Lindstrøm svever fritt.

Å fly over Norge er et stadig tilbakevendende topos i Solstads forfatterskap. I et intervju våren 1998 (Krogstad 1998) forteller Solstad at han nylig hadde flydd «fra Kristiansand til Oslo i nydelig vær» (forøvrig langs den samme ruten som flyfotograf Lindstøm!), og om hvordan han fascinert hadde fulgt landskapet under seg¹³. Han hadde «full kontroll» inntil et visst punkt, da flyet skiftet retning: «Sandefjord, Tønsberg og Larvik fikk jeg helt med, og så må vi ha flydd innover i landet, og da begynte jeg å få litt problemer.» Den fiktive 60-tallshelten flyfotograf Lindstøms fascinasjon over å gjenkjenne sitt barndomslandskap fra lufta deles altså av hans forfatter med like stor glød drøye 30 år etterpå. Gjennom hele forfatterskapet har Solstad kretset over sin barndomsby Sandefjord, og dyrket et avstandsforhold til den, både i intervjuer med ham som privatperson, og som romanforfatter. Hovedpersonene i hans romaner, som til nå har vært menn tilhørende den første norske etterkrigs generasjonen, slik som forfatteren selv, unnlater aldri å opplyse at de er oppvokst i en «kystby ved Oslofjorden», som de av skjulte årsaker har et svært ansent forhold til, og derfor har lagt bak seg for godt. Solstads mytologisering av sitt forhold til barndomsbyen kan i utholdenhet og styrke, innenfor nyere norsk litteratur, antakelig bare sammenlignes med Aksel Sandemoses spenningsforhold til sin danske hjemby Nyköbing Mors.

Solstad uttaler i det nevnte intervjuet at fascinasjonen ved å fly over Norge bunner i det å kunne kjenne igjen ting: «Gjenkjennelsen av stedene på kartet, og det å se forskjell på Sperillen og Randsfjorden, det er en stor glede!» (s. 86). Gleden ved gjenkjennelsen består i at landskapsformene faller inn i et meningsfullt mønster av likheter og forskjeller. Kartet synes å stemme med terrenget. Det er ikke til å undres over at opphevelsen av den semiotiske uro representerer en privilegert tilstand i Solstads forfatterskap, som har bevegelsen som sin innerste drivkraft. Men dette privilegerte sammenfallet mellom tegn og betydning er altså

betinget av at den sansende bevisstheten selv befinner seg i en adskilt «flytzone». Det er gleden ved å gjenkjenne og navngi som også preger den imaginære flyturen over Lillehammer i *Roman 1987*. Fra et «sveveperspektiv» over Lillehammer gir fortelleren en inngående beskrivelse av byens topografi og den omkringliggende innlandsnaturen.

2.5.3 Geografisk og kroppslig transcendens

Novellas rollefigurer er geografiske eksistenser innenfor Norge, men når de går inn i «flyten», eller «svever» oppheves det geografiske rommet. Drømmen om å fly går igjen hos de fleste rollefigurene. Mens flyfotograf Lindstrøm, oberst Bernhard og direktør Windelmann fascineres over å se Kristiansand fra lufta, tar lærer Haugan «ofte utflukter til Ørlandet flyplass for å se luftens store fugler komme og dra.» (s. 76). På Geilo tenker arkitekt Strøm på sin egen drøm om å unnsnippe sine fysiske begrensinger:

Arkitekt Strøm skifter til smoking påskeaften. Mens han gjør det, tenker han på en drøm han har hatt. Han drømte at han forlot sin kropp for aldri mer å vende tilbake til den. Han sto i døren og stirret på sitt ansikt, sin kropp, før han slukket lyset, lukket døren varsomt og dro ut i verden iført smoking. (s.75)

Arkitekt Strøms «ut av kroppen opplevelse» tilsvarer flyfotograf Lindstrøms «flytende» bevegelse over Kristiansand. Den kroppslige og geografiske transcendens henger nøye sammen i Solstads forfatterskap. Norge (og korte utflukter til de skandinaviske nabolandene) er det faktiske geografiske spillerom i Solstads fiksjoner, og å bevege seg utenfor er umulig. Den første (og hittil eneste) utenlandsreisen som en av Solstads romanhelter gjennomfører, er Bjørn Hansens reise til Vilnius i *Ellevte roman, bok atten*. Det er betegnende at byen og det baltiske landet han oppsøker blir skildret som en grensesone, som har vært underlagt skiftende stormaktsinteresser opp gjennom historien. Hovedpersonen går inn i et eksistensielt og historisk «ingenmannsland», ikke for å overskride sin geografiske livsverden, men for å gjøre det mulig å eksistere videre i den ved å vende tilbake i rollen som lam. Gjennom å mime sin egen lammelse utløses en indre «bevegelse» hos Bjørn Hansen. Når han tenker på at han hadde gjennomført den absurde planen med frivillig å lenke seg til en rullestol kjenner han det som «en inderlig bekreftelse, som en sammenheng, som en elv som endelig hadde funnet sitt

¹³ Intervjuet tar utgangspunkt i Solstads bidrag til *Nei til EU's Lesebok 1994*: "Om å fly over Norge", der Solstad forteller om sin store fascinasjon ved å betrakte og gjenkjenne det norske landskapet fra lufta (Solstad 1994a).

løp, og nå strømmet rolig, og skjult gjennom hans indre.» (Solstad 1992, s. 139). Til forskjell fra Bjørn Hansen, som har bundet seg fysisk til rullestolen, «svever» flyfotograf Lindstrøm fritt gjennom lufta. Men begge er bundet til Norge som sin geografiske livsverden, og overskridelse er bare mulig gjennom en «flyt»- eller svevefølelse som betinger kroppslig avspaltning eller transcendens. Solstads 60-tallshelt «svever» fritt over det norske landskapet som gjennom hans gjenkjennende og repeterende mimesis ekspanderer uendelig. 90-tallsheltens mimesis retter seg mot kroppen, som stivner til og avspaltes fra verden. Men bak murene i sitt kroppslige fengsel fornemmer Bjørn Hansen et slags «indre» ekko av flyfotograf Lindstrøms svevefølelse; en «flytende» bevegelse som «strømmet rolig og skjult gjennom hans indre».

2.5.4 Lek som erfaring

I «Sveve, sveve» er flyfotograf Lindstrøms kretsing over Kristiansand relatert til et barndomsminne, og flere av de andre rollefigurene spiller også ut sine roller i nær tilknytning til sin barnlige lekverden. Oberst Bernhard «tenker på sin barndoms tinnsoldater oppmarsjert på verandaen i sol, flommende sol.» (s. 76). Det er tydelig at det er leken med tinnsoldatene som er utgangspunktet for hovedpersonens opptreden som oberst Bernhard i Stavern. I tankene hans flyter bildene fra barnets lek sammen med beskrivelsen av den virkelige situasjonen:

Oberst Bernhard tenker på dager i sol. (...). Tenker på soldater i kaserner bevoktet av vaktposter foran skilderhus. Rødmalt bom foran inngangen. Innenfor dette: Oberst Bernhard på besøk. Utenfor er noe, innenfor noe annet: Oberst Bernhard skal forlate kasernen i en svart Mercedes. (s. 76)

Det solfylte barndomsminnet gjennomstrømmer hovedpersonens bevissthet samtidig som han spiller rollen som oberst Bernhard. Leken og fantasiflukten er både innholdet og drivkraften bak rollespillet, og han har evnen til å gå inn og ut av fantasirollene. Han skiller klart mellom «innenfor» og «utenfor». I denne «flytende» rollespillets verden skaper hovedpersonen sine identiteter i svingdøra mellom selvet og iscenesettelse av selvet. Når oberst Bernhard forlater kasernen i Stavern blir han en annen. Mens salgssjef Høyholt viser fram sin kleskolleksjon i Trondheim, tenker han tilbake på barndommens maskerader:» De kledde seg ut som eldre menn, som damer, cowboyer, klovner. Han husker med et smil at han hadde elsket å kle seg ut

som klovn og at han hadde farget sin nese rød med morens leppestift.» (s. 76). Igjen knyttes en av hovedpersonens «falske» identiteter sammen med et minne om barndommens lek. Lærer Haugan har også kontakt med den barnlige kreativiteten og leken gjennom sitt yrke:

Lærer Haugan er spesielt opptatt av barnas estetiske oppdragelse. Om vinteren lager de snøskulpturer. Snøskulpturene smelter når det like etterpå blir mildvær. Slik er det alltid. - Samme faen, tenker lærer Haugan. (op. cit. s. 75)

Novellas karnevalistiske rolleleker og kreative formingsaktiviteter (flyfotograf Lindstrøms modellby og lærer Haugans «skulpturlandskap») viser at det er den barnlige og lekne omgangen med omgivelsene som representerer hovedpersonens grunnleggende måte å erfare på. I sitt hovedverk *Wahrheit und Methode* fra 1960 utvikler Hans-Georg Gadamer sin filosofiske hermeneutikk, som nettopp tar utgangspunkt i den enkeltes dialogiske og lekne samspill med tradisjonen. Forståelse hos Gadamer er ikke å dissekere og kategorisere verden etter vitenskapens kriterier, men å skape en praktisk og sammenhengende innsikt i våre egne konkrete liv og muligheter. Barnets rollelek skaper nye verdener, som på sin side er mimetiske etterligninger av det lekende subjektets konkrete og historiske væren (Gadamer 1986, b.1, s. 111f). Men leken er ikke en enkel eller falmet «etterligning» i tråd med Platons mimesis-begrep. Den karnevaliske rolleleken forvandler barnets hverdagslige virkelighet, men på en slik måte at barnet gjenkjenner seg selv i leken. Leken etterligner barnets tidligere erfaringer og inntrykk, og i forkledd form blir leken en gjentakelse av noe fortidig. Gjenkjennelsen er et vilkår for lekens meningsdannelse, og gjennom gjentakelsen skapes meningsdannende mønster og strukturer som gir leken karakter av erfaring. I *Lett som en lek?* gir Kjetil Steinsholt følgende beskrivelse av forholdet mellom «gjenkjennelse» og «gjentakelse» innenfor Gadamers hermeneutikk:

Leken blir altså bevegelig gjennom gjentakelsen. Det betyr at leken fornyer seg selv kontinuerlig gjennom gjentakelsen. Samtidig vil leken på en slik måte presentere seg som mønster og struktur. Skal barnet tolke mening inn i tingene, blir begrepet gjentakelse viktig ut fra en forestilling om gjenkjennelse. Når barnet gjenkjenner noe får det betydning. Det gjenkjenner noe av seg selv i mønsteret. (Steinsholt 1998, s. 138)

Vi har sett at barnets lek og de stadige «overflyvningene» av barndomsbyen, er viktige referanser og orienteringspunkter i arbeidet med å avdekke rollespillets skjulte mønstre og strukturer. Men spørsmålet er om hovedpersonens gjentakende og gjenkjennende mimesis i «Sveve, sveve» er av en slik art at den gir grunnlag for erfaring. Den lekende omgangen med tingene og barndomsbyen fører hovedpersonen inn i et barnlig lekerom, der han beveger seg fritt mellom forskjellige roller. Men hovedpersonens jeg mangler kjerne, en meningsgivende instans som kan «gjenkjenne» mønstrene i lekens gjentakende struktur. Hovedpersonen «gjenkjenner» og «gjentar» episoder fra barndommens lek gjennom flyfotograf Lindstrøm og de andre rollefigurene, men som tidligere nevnt, kan dette også tolkes som et restaurativt prosjekt. Hovedpersonens gjentakelser av sine barnlige leksituasjoner kan være motivert av et ønske om å gjenopprette eller vende tilbake til et mer opprinnelig jeg. Behovet for gjenoprettelse kommer til uttrykk i bl.a. flyfotograf Lindstrøms nærmest uendelige rekke med fotografiske gjengivelser av barndomsbyen. Lindstrøms mimesis blir skildret mer som en blind trang til repetisjon enn som gjenkjennelse av et betydningsbærende mønster.

For leseren representerer imidlertid hovedpersonens rollespill et gjenkjennelig mønster. I analysen har jeg vist at de adskilte rollefigurene kjedes sammen i en sammenhengende reise gjennom det norske landskapet. «Sveve, sveve» slutter med bildet av den «avslørte» hovedpersonen som en «tømt» person, uten blick. Avkledd sine roller har han mistet all sin kreative energi og skaperevne. Dette blir markert med overgangen fra aktiv- til passivsetninger idet vi forlater rollefigurenes synsvinkel og til slutt betrakter hovedpersonen utenfra:

Gravemaskineier Olsrød tenker på to svarte hunder og skipsreder Gran på sitt mislykkede liv.

Han blir fotografert. Fotografiet blir gjengitt i avisene. Øynene er dekket av mørke briller. Under bildet har de plassert det navnet foreldrene ga ham. (s. 80)

2.6 Avslutning

Solstads lekende bevegelse lar seg ikke fange inn av hermeneutikkens krav om helhet og indre sammenheng. Gadamer's beskrivelse av lekens indre motivasjon synes imidlertid å identifisere en viktig drivkraft i Solstads litterære univers:

Lekens ordnede struktur lar liksom den lekende gå opp i seg og tar fra ham den oppgave å ha initiativet, som utgjør tilværelsens egentlige anstrengelse. Det viser seg i den spontane trang til gjentakelse, som oppstår hos den som leker, og i lekens stadige fornyelse, som preger dens form. (Gadamer 1986, b.1, s. 99-100. Overs. ved Kjetil Steinsholt)

Når den lekende «går opp i» lekens ordnede struktur blir han løst fra den byrdefulle oppgaven «å ha initiativet, som utgjør tilværelsens egentlig anstrengelse». Det er lettelsen ved å unnsnippe denne byrden som er motivasjonen bak Solstads repeterende fly- og svevemotiv. Den lekende blir oppslukt av bevegelsen, slik som hovedpersonen i «Sveve, sveve» blir oppslukt av sin egen lek med roller, og unnslipper dermed *tilværelsens egentlige anstrengelse*. Spontant gjentar han sitt rollespill, og i «i lekens stadige fornyelse» gjennomspilles stadig nye roller. Vi har sett at svevefølelsen tematiserer en grunnleggende lengsel etter kroppslig og geografisk transcendens i Solstads forfatterskap. Arkitekt Strøm tenker på drømmen om «at han forlot sin kropp for aldri mer å vende tilbake til den». Når flyfotograf Lindstrøm knipser Kristiansand fra lufta, overskrider han hjemstedet og *Norge* som geografisk ramme rundt hans livsverden («Verden er uuttømmelig. Norge er større enn noen vet av.»). De konkrete reisene i «Sveve, sveve» trekker opp et geografisk mønster som også gjentar seg senere i forfatterskapet. *Norge* representerer hovedpersonens geografiske spillerom, og fascinasjonen for byer og trivielle småsteder i Norge (Kristiansand, Geilo, Frosta, Rena m.fl.) kommer for første gang tydelig til uttrykk i denne teksten.

I «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger» så vi at Solstads bevegelse på det språklig-syntaktiske nivå «tok opp i seg» programtekstens bokstavelig innhold, og «løste» den dermed fra sitt eksplisitte budskap. Den språklige bevegelsen i *Svingstol* dekonstruerer derfor *Svingstol*-poetikkens forsøk på ensidig å bruke språket i dets denotative betydning. I det språklige forløpet overtar den spontane trangen til gjentakelse og fornyelse, og det skapes ny betydning.

Kapittel 3: «Se på ham!»- Maoismen som konfigurasjon i *Arild Asnes, 1970*

3.1 Innledning

En roman kan betraktes som et «svar» på den politiske og historiske situasjonen forfatteren befinner seg i når han skriver den. Dette er en vanlig lese måte av Dag Solstads romaner, fordi de så eksplisitt setter søkelyset på den samfunnsskapte virkeligheten i forfatterens samtid. Solstad er videre en litterært stedbunden forfatter, som tolker samtida innenfor rammene av sin norske geografiske og kulturelle virkelighet. Solstads forfatterskap gir dermed en beskrivelse av forfatterens historiske, ideologiske og topografiske kontekst fra debuten i 1965 og fram til i dag, og Solstad blir ofte nevnt som den betydeligste fortolkeren av erfaringene til den norske etterkrigs generasjonen, som han selv tilhører.

Skjønnlitteraturen er et språklig medium, og en oppfatning av litteraturens evne til å «gjenskape» og gi innsikt i historiske forhold må ta utgangspunkt i dette. Solstads framstilling av vår norske samtids virkelighet og nære historie er framfor alt språklige representasjoner av de forholdene som blir beskrevet. Solstad prøver da heller ikke å skjule at det er et «kunstspråk» han benytter seg av. De retoriske grepene, med bl.a. gjentakelser, retoriske spørsmål, interjeksjoner og modifierende innskudd er etter hvert velkjente i kommentarlitteraturen om forfatterskapet. Solstads prosa framstår gjennom et sett av retoriske gester, og språket hans har blitt betegnet som både «rystende» og «medrivende». I det følgende vil jeg drøfte hva slags historisk erfaring vi kan lese ut av Dag Solstads roman *Arild Asnes, 1970* (1971).

3.2 Solstads poetikk og Walter Benjamins historiefilosofi

I *Arild Asnes, 1970* skildres den 28 år gamle forfatteren Arild Asnes' utvikling fra en intellektuell og venstreorientert posisjon til revolusjonær marxist-leninist i SUF (m-l). Parallelt med den politiske nyorienteringen gjennomlever den unge forfatteren en kunstnerisk og eksistensiell krise. Handlingen strekker seg over et knapt år, og foregår stort sett i Oslo. Vi følger Arild Asnes fra han ankommer Oslo i februar 1970 etter et utenlandsopphold, til han i

november samme år er ute på sitt første politiske oppdrag for å selge den revolusjonære arbeideravisa *Klassekampen*.

For å nærme meg en lesning av *Arild Asnes, 1970* som historisk dokument vil jeg ta utgangspunkt i noen begreper fra den tyske kulturfilosofen Walter Benjamins historiefilosofiske tenkning. Benjamins historiefilosofi er i stor grad utviklet gjennom hans studier av litterære tekster, fra det tyske religiøse barokkteater, via tysk romantikk, til lesninger av moderne forfattere som Baudelaire, Proust, Kafka og Brecht. Benjamins historiesyn er preget av rystelsene og desillusjonen blant intellektuelle i Europa i kjølvannet av 1. verdenskrig. Som tysk, jødisk intellektuell ble han tvunget i eksil i 1933. For Benjamin er den blinde troen på det historiske «framskrittet» noe som truer menneskets evne til å gjøre erfaringer. Framskrittet bestemmer tida som en kontinuelig rekke med hendelser, der hendelsene går forskjellsløst opp i hverandre. Den kontinuerlige tida er framskrittets og herredømmets tid, og «sporene» av fortida, som muliggjør erfaring, står i fare for å bli visket ut. Motsetningen til likhetens og herredømmets tid utgjøres av «bruddet» og den diskontinuerlige tida. Det er en tid som manifesterer seg som «brudd» i den kontinuerlige tida, slik som tidspunktene for religiøse merkedager. Kalenderen løfter de religiøse festdagene ut av den kontinuerlige tida som uttrykk for en kollektiv erfaring. På samme måte må sporene av fortida «sprenges ut» av det historiske kontinuum. Det dreier seg om å «fastholde et bilde av fortiden slik det uforvarende dukker opp hos det historiske subjekt i et kritisk øyeblikk» (Benjamin 1991, s. 96). Den historiske erfaring gir seg altså til kjenne som «spor», eller diskontinuerlige bilder, som må fastholdes og fortolkes av det historiske subjekt. I avhandlingen om det tyske sørgespillet står den allegoriske tolkningen av forfalls- og dødsmotiver sentralt. I sin studie av Brechts episke teater er det gestiske utspringet for den historiske erfaring. Både skuspillernes gestiske spilleform, og «tablåene» som avløser hverandre (også som en form for gester) er «steder» der den historiske erfaring kan bringes videre.

Arild Asnes, 1970 har blitt stående som den mest eksemplariske romanen om den politiske «omvendelsen» blant unge mennesker i Norge rundt 1970. I hele den vestlige verden skjedde det en radikaliserings og kritiske bevisstgjøring blant unge mennesker på slutten av 1960-tallet, og denne politiske og motkulturelle bevegelsen varte til langt ut på 1970-tallet. Ungdommens

opprør mot vestens økonomiske og kulturelle makt i verdenssamfunnet kjennetegnes av en lignende mistro til «framskrittet» som vi finner hos Walter Benjamin i mellomkrigstida. Den kritiske holdningen til kapitalismen og den teknologiske utvikling er en del av en felleseuropeisk, modernistisk arv. I miljøet rundt Frankfurter-skolen, som Benjamin hadde kontakt med, ble det utviklet en kritisk estetikk og kulturfilosofi som spilte en viktig rolle for mange venstreradikale ungdommer i ungdomsopprøret. Den politiske radikaliseringen førte til oppslutning om sosialistisk og kommunistisk ideologi som alternativ til vestens økonomiske og militære undertrykking av fattige land. Men et særtrekk ved Norge er at den marxist-leninistiske gruppa SUF-(ml), som Arild Asnes sluttet seg til, seinere ble et kommunistisk parti, AKP-(ml), som utfoldet en stor aktivitet over et mye lengre tidsrom enn sammenlignbare grupperinger i andre vestlige land.

I Benjamins historiefilosofi er det «bruddet» med den kontinuerlige tida som er «utspringet» for den historiske erfaring. «Bruddet» (avbrytelsen) framviser den historiske situasjon gjennom diskontinuerlige bilder, som det historiske subjekt kan «bemektige» seg som erfaring. Slik som Benjamins erindringsbilder er bruddstedene i Solstads roman øyeblikkets og stedets bilder. Og det er bildenes øyeblikkskarakter som i Benjamins historiefilosofiske teser er grunnlaget for deres reddende betydning:

Det sanne bilde av fortiden flimrer forbi. Man kan bare fastholde fortiden som et bilde, som et øyeblikk lyser opp og avdekker sin betydning, og aldri mer viser seg. (...). For det finnes et uopprettelig bilde av fortiden, som står i fare for å forsvinne for enhver nåtid som ikke gjenkjenner seg selv i bildet. (Benjamin 1991, s. 95-96)

Jeg har nevnt Solstads retoriske eller gestiske språk, og dette kan tolkes som et uttrykk for diskontinuitet i Solstads romandiskurs. Jeg vil imidlertid først nærme meg andre typer diskontinuitet i *Arild Asnes, 1970*. Det foregår lite på det ytre handlingsplanet. Slik som i Knut Hamsuns *Sult*, er også *Arild Asnes, 1970* en beskrivelse av en ung forfatters «sjelstilstander» i møte med sin egen tids sivilisasjon og tenkemåte, lokalisert innenfor modernitetens arketyper, byen (Kristiania/Oslo). *Arild Asnes, 1970* er ikke bygd opp rundt spenninger og konflikter på handlingsplanet, men på skildringen av en meningskrise i hovedpersonens subjektive livsverden. Romanen er et ekspressivt uttrykk for Arild Asnes' eksistensielle krise, og det er den unge forfatterens intellektuelle anstrengelser for å reetablere

en meningssammenheng innenfor sin norske samtidsvirkelighet som beskrives gjennom hele romanen, fra første til siste side. Denne typen «indre monolog», som går igjen i alle romanene til Solstad, kan leses som en rekke med forsøk på å tolke og bestemme de «fenomener» som trer fram i hovedpersonens livsverden, fra konkrete bruksting, til abstrakte forestillinger, ideer og ideologier. Det ytre handlingsforløpet blir underordnet rekken med refleksjoner over «fenomener» i den subjektive livsverden, og disse «fenomenene», både de konkrete og abstrakte, framtrer ofte som visuelle forestillinger i Solstads litterære univers. *Arild Asnes, 1970* gjengir hovedpersonens konkrete sansninger av sin virkelighet i tid og rom, der byen Oslo er det geografiske utgangspunkt, med sine bygninger, busser, parker, gatenett og topografi. Tidas ideologiske strømninger blir også fastholdt i konkrete bilder.

Kulturrevolusjonen i Kina representeres av noen få bilder som Asnes til stadighet kretser rundt, som Maos berømte svømmetur og det kinesiske postbudet Chao Chin-chuan. Synet av de røde fanene, og plakaten av Marx, Engels, Lenin og Stalin på Rød Fronts festmøte i Universitetets Aula 1.mai 1970, blir et av bildene som representerer den hjemlige maoist-bevegelsen. Arild Asnes ser etter hvert kommunismen som den eneste veg ut av sin eksistensielle krise. Men for å kunne slutte seg til den kommunistiske bevegelsen må han «komme innenfor» bildene av det utopiske. Bildene er førspråklige forestillinger av den politiske utopien, og Arild Asnes prøver å trenge bak den sanselige fascinasjonen av bildene for å omgjøre dem til erfaringer innenfor et konkret, revolusjonært prosjekt.

Solstads forsøk på å fortolke sin samtid i *Arild Asnes, 1970* viser flere felles trekk med Walter Benjamins historiesyn. Opplevelsen av at erfaringen er truet, og behøver å bli «reddet», er også Arild Asnes' utgangspunkt for å nærme seg historien. Som forfatter er han ute av stand til å komme i berøring med virkeligheten, og er dermed avskåret fra å forandre den. Friheten til å uttrykke sine meninger opplever han som en «tom» frihet fordi hans kritiske rolle som intellektuell blir tatt til inntekt for de demokratiske kvalitetene i det samfunnet han ønsker å bekjempe. At den historiske erfaring gir seg til kjenne i form av diskontinuerlige bilder som må fastholdes og fortolkes av det historiske subjekt er som sagt en sentral forestilling i Benjamins historiefilosofi. Den samme «historiske» strategien møter vi hos Arild Asnes når han prøver å tilegne seg Kina-bildene som erfaring.

3.2.1 Allegorien som historiens nærvær

Mot slutten av artikkelen vil jeg tolke romanens diskontinuerlige bilder innenfor en allegorisk fortolkningsramme. I allegorien ser Walter Benjamin et direkte uttrykk for den historiske erfaringen. I *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* sammenligner han forholdet mellom form og innhold, språk og verden i symbolet og allegorien, og disse figurene blir definert som hverandres diametrale motsetninger: «Det finnes ingen sterkere motsetning til kunstsymbolet, det plastiske symbolet, bildet av den organiske totalitet, enn dette formløse bruddstykket som det allegoriske skriftbildet viser seg som.» (Benjamin 1994, s. 184). I allegorien skjer erkjennelsen av verden gjennom tolkningen av bruddstykket, fragmentet eller det diskontinuerlige bildet, mens symbolets mening åpenbares gjennom en organisk forbindelse mellom form og innhold. Benjamin beskriver motsetningen mellom allegori og symbol som «det tingliges primat over det personlige, bruddstykkets primat over helheten» (op.cit. s. 195). Og det er nettopp i eksponeringen av ting og tingenes nedbrytning at allegoriens historiske karakter kommer til uttrykk. I det barokke sørgespillet er ruinen et uttrykk for historiens konkrete nærvær:

Med ruinen flytter historien seg i fysisk forstand inn på skueplassen. Men i denne skikkelsen formes ikke historien som det evige livets prosess, men snarere som det uimotståelige forfallets forløp. Dermed erklærer allegorien å være hinsides skjønnheten. Allegorien er i tankenes rike hva ruinen er i tingenes rike. Ibid. s. 186

For allegorikeren har meningen brutt sammen, og verden framstår som en ruinhaug. I sin avhandling *Om melankoli* (Bale 1997) har Kjersti Bale en grundig gjennomgang av Walter Benjamins allegoribegrep i *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*. I sine drøftinger av sørgespillbokas allegoribegrep tar hun utgangspunkt i Benjamins koblinger mellom melankoli og allegori:

Han beskriver allegori som en bevegelse i to faser, «spredning», «*Zerstreuung*», og «samling», «*Sammlung*». (...). Spredningen tilsvare melankolikerens fragmentering av fenomenene til en haug av ruiner. Samlingen er forsøket på å avdekke den mening fragmentene skjuler gjennom å gruppere dem. Fragmentene tilsvares av emblemet, grupperingen av allegorien. s. 144

Benjamin beskriver «samlingen» som et «hoff» av emblemer, som «grupperer seg rundt et figuralt sentrum (...). De ser ut til å være vilkårlig anordnet (...). ‘Spredning’ og ‘samling’ er dette hoffets lov.» (Benjamin 1994, s. 196-197). Kjersti Bale viser til Benjamins fortolkning av Albrecht Dürers stikk *Melencolia I* som eksempel på hans fortolkningspraksis. I dette renessansesticket er melankolikeren det figurale sentrum, som melankolihistoriens emblematiske og symbolske forestillinger samler seg rundt, som hunden, kulen, uglen, steinen, kometen og de geometriske redskapene. I min tolkning av *Arild Asnes, 1970* vil jeg først presentere og drøfte det jeg oppfatter som romanens sentrale bilder og emblemer. Artikkelen munner så ut i en allegorisk tolkning av *Arild Asnes, 1970*, der jeg grupperer disse bildene rundt romanens hovedperson og figurale sentrum, Arild Asnes.

3.2.2 Labyrinten

Arild Asnes er i en fastlåst situasjon. Han har ikke noe språk som setter han i stand til å påvirke sine omgivelser, og han føler seg lammet, både språklig og fysisk. Han går rundt i Oslo, gjennom byens gater og parker og grubler over den situasjonen han har kommet opp i, men finner ingen utveg. Også andre intellektuelle på Arild Asnes' alder går rundt i Oslo på samme hvileløse og innesluttete måte vinteren 1970 for å prøve å finne en løsning på sitt dilemma som «frie» intellektuelle:

Det var mange som Arild Asnes. (...). Mange intellektuelle raser rundt i Oslo by (og i andre byer i Europa), og forsøker å finne en løsning på sitt asiatiske dilemma. Oftest møtes man, tilfeldig, på de underligste steder; nede på et underjordisk toalett, i en pittoresk bakgate på Sagene, nystrodd en glatt morgen i mars (som kanel), på et kunstmuseum, i de kjølige, ærverdige marmorhallene, i parken som grenser opp til Botsfengselet, man hilser og sier «god dag, god dag», passerer hverandre, grublende, fortsetter i hvert sitt spor, hver sin tankebane (...). Denne vinteren 1970! Hvor mange mil tilbakela han ikke, på kryss og tvers, gjennom Oslos gater (tett snøvær), i glassklart vintervær, kjølig, gate opp og gate ned, gjennom Slottsparken i februar, en morgen med en blodig appelsin over Nationalteatrets kupler, og hele tiden med denne pælen i kjødet, denne hilsen fra det røde Kina. Det var ingen tvil: Kina har lammet de intellektuelle i Norge. (s.14)

De intellektuelles rastløse spaserturer i Oslo, gate opp og gate ned, får byen til å framstå som en labyrint. De intellektuelle søker omkring i labyrintens (tanke)baner, men finner ingen veg ut. Labyrinten er et sted utenfor tida, der den kontinuerlige tida har stanset. I lys av hendelsene i Kina føler Arild Asnes seg satt utenfor historien. Vestens intellektuelle er «frie», men de står

utenfor de avgjørende hendelsene i sin tid; de befinner seg på «den andre sida» av der historien skrives.

I Walter Benjamins erindringsbok *Barndom i Berlin omkring år 1900* (Benjamin 1992) er labyrinten et framtreddende motiv. Dag T. Andersson viser i sin bok *Det utsatte nærvær.- Historisk og estetisk erfaring i Walter Benjamins filosofi* (1992) at labyrinten i Benjamins erindringsbilder er en metafor for byen. Labyrinten er videre «hjempløshetens landskap. Men også dette landskap har sine merker, sine terskler og sine steder» (Andersson 1992, s. 39). Det er disse «stedene», eller bruddflatene som er utspring for erfaring, og som gjør det mulig å orientere seg i det labyrintiske rommet: Erindringens steder har ofte preg av å være oversette, «glemte» eller alminnelige steder, som bakgården, gatehjørnet, korridoren, parken. De er unndratt det kontinuerlige handlingsliv, og befinner seg i randsone av framskrittets og herredømmets verden. Erindringens steder har bevart «spor» av det forgangne som gjør det mulig for det historiske subjekt å reaktualisere fortida, og redde en betydning som ellers ville gått tapt.

I min tolkning av *Arild Asnes, 1970* er labyrinten et bilde på den avgrensede og fastlåste tilværelsen som kjennetegner vår erfaring utenfor den kontinuerlige tida. Labyrintmetaforen gir ikke betydning bare til byens landskap, men kan lade både større og mindre geografiske områder og steder med en historisk-eksistensiell betydning. For å avdekke historisk erfaring i *Arild Asnes, 1970* vil jeg spesielt tolke bruddstedene i romanens labyrintiske landskaper. I *Arild Asnes, 1970* blir erfaringen av å være fanget i labyrinten skildret i et språk som konnoterer til både en kroppslig og religiøs forestillingssfære. I beskrivelsen av de intellektuelles spaserturer gjennom Oslo fikk vi høre at Kina har «lammet de intellektuelle i Norge», og de kvasireligiøse anfektelsene melder seg bl.a. som «en pæl i kjødet». Hovedpersonens erkjennelse av sine historiske betingelser skjer ikke bare intellektuelt, men også gjennom kroppen og gjennom følelser av metafysisk-religiøs art som understreker det eksistensielle alvor. Jeg vil etter hvert utdype både det kroppslige og metafysisk-religiøse ved erfaringen av det diskontinuerlige bilderommet hos Solstad.

3.3 Europas legeme

Skildringer av reiser og kommunikasjonslinjer gjennom landskapet kan ofte tolkes som bilder på kroppslige tilstander. Den kroppslige sansningen er altså innskrevet i bevegelsen, kurven, linjene gjennom landskapet. Jeg vil vise dette ved å gå nærmere inn på en beskrivelsen på romanens åpningside, der vi følger hovedpersonens togreise gjennom Europa, på veg tilbake til Norge:

Togene. Hver natt skrangler togene innenfor Europa, fram og tilbake, opp og ned, i syd, i øst, i nord, i vest. Togene. Hver natt jager de opp og ned de opptrukne sporene som binder Europa sammen til et legeme, jager gjennom natta, sprer ut sine gule lysblaff, som feber. Februar 1970. En morgen rullet et av disse natt-togene rolig, nesten lydløst, inn på Østbanestasjonen i Oslo, og passasjerene steg ut av vognene og ut i den strenge, kalde stasjonshallen. Blant dem var Arild Asnes. (s.7)

Europas «legeme» blir bundet sammen av «jernbanesporene». Togene kan tolkes som kommunikasjonen og nervesystemet i kroppen. Men togene sprer ut «gule lysblaff, som feber», og dette signaliserer sykdom. Togenes rastløse bevegelser gir assosiasjoner til kroppens indre prosesser som arbeider under høytrykk for å slå sykdommen tilbake. Togene får et dramatisk og nesten desperat preg når de «skrangler», «uler» og «jager» gjennom Europas «legeme». Det er «kroppen» som et avgrenset og innelukket system som er forutsetningen for desperasjonen vi kan ane i måten togene kjører på. I tillegg er bevegelsen stivnet i et fastlagt mønster; de kan bare kjøre langs «de opptrukne sporene».

Skildringen av togene i Europa er også en variant av labyrint-bildet vi var inne på tidligere. Jernbanenettet som et innelukket system innenfor et bestemt geografisk område (Europa) er et konkret bilde av en labyrint. Men teksten gir også holdepunkter for å tolke Europa som et sykt «legeme», og på tross av den rastløse indre energien, er det ingenting som tyder på bedring. «Europa» er dermed truet av tilstivning og død. Det er bare togenes bevegelser som hindrer dette. Men togene representerer i seg selv noe kaldt, mekanisk og livløst, og atmosfæren av dysterhet og kulde forsterkes når Arild Asnes går av toget i «den strenge, kalde stasjonshallen» på Østbanen.

3.3.1 Kinas kropp

Kina som kroppslig visjon tar utgangspunkt i Arild Asnes' forestillingsbilde av Maos svømmetur. Her er det elvene som er kommunikasjonsårene i det kinesiske landskapet, og den kinesiske «kroppen» får en helt annen karakter enn det europeiske «legeme»:

En kinesisk elv renner flat og utrolig het nedover på sin veg mot havet, over vannflaten surrer fluene, nå og da snapper de etter føde blant støv og grums som flyter seigt og dorsk på overflaten, mens elva bukker seg langsomt og omstendelig på sin vei mot havet, hva var elvas navn? husker ikke, husker ikke, det var en elv i Folkets Kina, som buktet seg rolig på vei mot havet, tenk på havet, det salte havet som omgir alle omriss av land, som skyller mot strender, klipper, berg, år etter år, og forandrer omrissenes karakter, langsomt, uhyre langsomt, sliper til stein, runder formene, forandrer, forandrer, en langsom prosess, årmillionene, glem havet, elvene som flyter som årer gjennom Kinas kropp, landskaper, rismarker, det var en elv i Kina, navnet glemt, i det røde Kina sommeren 1966, at en olding, en dum olding, på 73 år dukket ned i elva og svømte nedover. (s. 15- 16)

De kinesiske elvene skaper andre «kroppslige» konnotasjoner enn tognettet i Europa. Mens jernbanenettet kan vekke forestillinger om kroppens nervesystem og fastlåste mentale mønster, blir elvene sammenlignet med kroppens blodårer («flyter som årer gjennom Kinas kropp»). Elvene har en viktig funksjon i naturens kretsløp, og slik som blodårene sørger de for produksjon og transport av næringsstoffer og nedbrytning av avfallsstoffer. Elva overfører derfor forestillingen om «Kina» som en organisk levende kropp; en kropp i forandring og utvikling. Dette står i sterk kontrast til «Europa», der togene tegner et bilde av «kroppens» indre som et mekanisk og tilstivnet system.

Elva tilhører ikke et sluttet system slik som togene, men munner ut i, og blander seg med noe utenfor seg selv. Når elva når havet tar den del i havets nedbrytning av «alle omriss av land». Elva er altså en del av en prosess som «sliper til stein, runder formene, forandrer, forandrer». «Kina» som kroppslig visjon er ikke statisk og innelukket slik som «Europa», men står i et dynamisk og levende forhold til omgivelsene.

Elvas bevegelser gjennom landskapet blir nøye beskrevet. Den «bukker seg langsomt og omstendelig på sin vei mot havet», og bildet av det kinesiske landskapet med den «seigt»,

«dorsk» og «rolig» flytende elva utstråler harmoni og en opphøyd ro, som står i sterk kontrast til togenes jagende, rastløse bevegelser gjennom Europa.

Vi kan oppsummere at «Europa» og «Kina» representerer to helt forskjellige bilder av kroppen og dens forhold til omgivelsene.¹⁴ Kina representerer ikke bare en politisk utopi, men også en visjon om en annen kroppslig væremåte. Den «kinesiske kroppen» er preget av indre fred og harmoni. Den vender seg åpent mot omgivelsene, og står i et organisk samspill med det som befinner seg utenfor kroppens grenser. Men Arild Asnes befinner seg i Europa, innenfor en væremåte som er preget av fastlåste mønstre og isolasjon. Vi har sett at bildene av Kina og Europa er bygd på beskrivelser av kommunikasjonslinjer innenfor det geografiske landskapet. Kroppsfølelse er vevd sammen med bevegelse og kommunikative vilkår. Bevegelse og bevegelsesmønster i konkrete geografiske omgivelser ser dermed ut til å være et viktig element i bildet av det utopiske i *Arild Asnes, 1970*.

3.4 Fortapelsen

I spenningsfeltet mellom bildene av det tilstivnede og forløste aktiveres den religiøse betydningssfæren i *Arild Asnes, 1970*. Dette kan vi sette i sammenheng med Walter Benjamins historiefilosofi, som har dype røtter i en jødisk-religiøs tradisjon. Den første av Benjamins historiefilosofiske teser er en allegorisk framstilling av forholdet mellom den historiske materialismen og teologien: En automatisk dukke er konstruert for å kunne spille sjakk, og «for hvert trekk en spiller gjorde, svarte den med et mottrekk som sikret den seieren i partiet». (Benjamin 1991, s. 94). Men skjult under bordet sitter en pukkelrygget dverg som

¹⁴ Erik Østerud har slått ned på de samme skildringene av Europa og Kina i boka *Modernisme-partilitteratur-sosialrealisme. Halvannet kapittel om Dag Solstads forfatterskap* (Østerud 1980), og min analyse av kroppsmetaforikken i de to bildene bygger i stor grad på Østeruds. Østerud tolker også kroppsbildene inn i en historisk sammenheng, men legger mer vekt på et sosialhistorisk og ideologikritisk perspektiv. Bildet av Europa blir uttrykk for faren for sammenbrudd i Arild Asnes' modernistiske bevissthet. Det er et hovedpoeng i Østeruds analyse at forfatteren Arild Asnes (i likhet med sin opphavsmann Dag Solstad) mangler en kritisk distanse til sin historiske virkelighet, og isteden projiserer sine egne fantasibilder ut på omgivelsene. Arild Asnes' opplevelse av det kinesiske landskapet som en harmonisk og sammenhengende kropp innebærer ingen forståelse av den maoistiske bevegelsen, men uttrykker et ønske om å gjeninnsette en tapt farsautoritet, gjennom at Mao i det allegoriske bildet er den kinesiske kroppens hode.

styrer dukkens bevegelser. Dukken er et bilde på den historiske materialismen, mens teologien har dvergens skikkelse. Benjamins konklusjon sier noe om hans syn på vilkårene for historisk erkjennelse:

Den dukken som heter «historisk materialisme» vil alltid vinne. Den kan ta kampen opp mot enhver motstander uten videre hvis den tar teologien i sin tjeneste; den er som kjent liten og stygg nå for tiden, og tør dessuten ikke vise seg. (ibid)

Walter Benjamins allegori over forholdet mellom materialismen og teologien inviterer til videre tolkning. Men bildet av teologien, som fra sin skjulte posisjon styrer «bevegelsene» til den historiske materialismen, forteller klart nok at religiøse forestillinger spiller en avgjørende rolle i Walter Benjamins historiefilosofiske tenkning. Den labyrintiske verden er et bilde på en fordreid og ufullkommen verden. Benjamin mener at mennesket er bærer av en «svak messiansk kraft» (Benjamin 1991, s. 95), og først når Messias kommer vil det fordreide livet opphøre. Når Arild Asnes traver gjennom Oslos gatenett i februar 1970 blir hans utestengelse fra den kinesiske utopien skildret ved hjelp av det religiøse begrepet «fortapt»:

Gå nedover en gate i Oslo, vinter, og ha bildet av Kina tett innpå seg, hele tiden, men likevel uten å kunne gripe det, uten å kunne forholde seg til det. (...). Det kunne komme over ham en bunnløs sorg når det gikk opp for ham at han aldri skulle få leve i Den Sosialistiske Arbeiderstat Norge (D.S.A.N.), eller Folkerepublikken Norge, eller Kommunist-Norge. Han visste at han var fortapt. Etter at det hadde gått opp for ham at i Kina levde folket et anstendig liv (..) hadde den religiøst befengte glosen «fortapt» fått innhold for ham. (s. 21)

Teksten markerer distanse til den religiøse forestillingssfæren. Det religiøse begrepet «fortapt» blir satt i hermetegn, og får i tillegg bestemmelsen «den religiøst befengte glosen» (min uth.). Men på tross av de ironiske markørene griper Arild Asnes til det religiøse uttrykket fordi det «hadde fått et innhold for ham». Arild Asnes tar avstand fra religionen som tilværelsens meningsgivende instans, men det religiøse begrepet «fortapt» låner likevel betydning til hans politisk-eksistensielle krise. Forestillinger om fortapelsen og dommens dag er tydelig til stede når Arild Asnes ser for seg bildet av den kinesiske utopien, som «det lovede land», men opplever at han er utestengt fra det. Han føler en «bunnløs sorg» over å ikke skulle få leve i et kommunistisk samfunn, fordi han ser «at folket i Kina levde et anstendig liv». I

hovedpersonens eskatologiske forestillinger er det altså «anstendighet» som skiller de frelstes og fortaptas flokk, og Arild Asnes som står utenfor det kommunistiske utopia, er fortapt.

Arild Asnes' behov for et «anstendig liv» viser at hans indre anfektelser er en viktig drivkraft for å nærme seg den politiske utopien. Det er hans indre, eksistensielle uro som driver han mot den politiske bevegelsen. Dette betyr ikke at Arild Asnes er likegyldig overfor den ytre verden. Lengselen etter et «anstendig liv» forutsetter også en utopi om en mer rettferdig verden, som handler om: «At ingen som gjør et ærlig arbeid skal bli utbyttet, undertrykt...» (s. 172). Men skildringen av det indre sjelsliv i *Arild Asnes, 1970* knytter også an til den religiøse betydningssfæren, og spesielt til det religiøse sinnelag i vår luthersk-protestantiske tradisjon. I Luthers reformatoriske lære var frelsen basert på tro, og ikke gjerninger. Dermed fikk det indre forholdet til Gud forrang, mens den ytre verden ble sett på som tom og verdiløs. I sin bok *Martin Luther. Erkendelse og formidling i renæssansen* trekker den danske teologen og retorikkhistorikeren Jan Lindhardt fram som et av kjennetegnene ved den lutherske teologi at «det menneske som har mødt det guddommelige [må] være splittet, sønderrevet» (Lindhardt 1983, s. 60). Dette er også en treffende beskrivelse på Arild Asnes' sjelelige splittelse etter at den kinesiske utopien har åpenbart seg på vestens intellektuelle himmel. Den religiøse betydningssfæren understrekes ytterligere gjennom at framstillingen av Arild Asnes' Kina-åpenbaring inneholder en allusjon til det apostelen Paulus i 2. Kor. 12.1 omtaler som de «syner og åpenbaringer jeg har fått fra Herren» (*Bibelen*. Det Norske Bibelselskap 1985). Paulus skriver at «for at jeg ikke skal bli hovmodig på grunn av de høye åpenbaringene, har jeg fått en torn i legemet» (2. Kor. 12. 7). I samsvar med et mer klassisk og litterært bibelspråk, står det i litt eldre bibelutgaver samme sted at Paulus hadde fått "en torn i kjødet" (bl.a. Det Norske Bibelselskaps Forlag, 1964). Om Dag Solstads politisk-religiøse helt Arild Asnes heter det at «Kina (...) hadde gitt ham en *pæl* i kjødet». (s. 20, min uth.).¹⁵

¹⁵ Solstad spisser til beskrivelsen av den fysiske smerten; en *torn* i kjødet har blitt til en *pæl* i kjødet. Vridningen av bibelsitatet mot overdrivelsen og det groteske (*pælen* bringer tanken inn på en av middelalderens brutale tortur- og henrettelsesmetoder) kan igjen tolkes som en ironisk distansering til den religiøse betydningssfæren. Men samtidig viser allusjonen til åpenbare likheter mellom den revolusjonære Arild Asnes og den religiøse helten Paulus når det gjelder graden av intensitet og personlig offervilje de legger for dagen i kampen for å fremme det utopiske. Tornen (eller pælen!) i kjødet kan tolkes som et bilde på den kroppslige (og sjelelige) smerten som rammer den religiøse (eller politiske) seeren som har skuet inn i det lovede land, men som vet at han må leve videre, adskilt fra det.

3.4.1 Liket, lammelsen og den fordreide kroppen

Lengselen etter et anstendig liv får et enda større alvor når Arild Asnes står foran speilet og oppdager i sitt 28-årige ansikt at det kroppslige forfallet har begynt. Han erkjenner at:

man ikke lenger skal være evig ung. At man er sperret inne i tid. Kroppen setter seg. (...). Døde celler erstattes ikke.. Noen har begynt å miste hårprakten, håravfallet legger seg på skuldrene, den blanke skalle begynner å tyte fram. Andre er klar over at inne i munnen råtner tennene opp. (...). Reisen mot døden er allerede begynt. For Arild Asnes betydde det: alvor, ubønhørlig alvor, alvor koste hva det koste ville. (s. 86)

Oppfatningen av livet som «reisen mot døden» er et eksempel på en velkjent topos innenfor retorikken; *memento mori* («husk at du skal dø»). Bruken av *memento mori*-toposen fikk en spesiell oppblomstring i barokken. Forestillingene om det jordiske livets nedbrytning og forgjengelighet sto sentralt i den religiøse bevisstheten, og ble skildret i dramatiske og malende bilder i diktningen. Døden og kroppens forfall var en påminnelse om den jordiske tilværelsens tomhet, mens det egentlige livet ventet i himmelen. Den protestantiske læren styrket dogmene og ble preget av ortodoksi og religiøs ensretting, mens diktningen gjenlød av klager over «denne verden som en jammer-dal, verdens herlighed er kun en grav, kroppen er orme-føde, vi forgår 'wie Rauch von starken Winden', men vort borgerskab er i himlene.» (Fafner 1995a, s. 222).

Arild Asnes har innsett at han ikke kan leve et anstendig liv innenfor det kapitalistiske samfunnet. Han er fortapt, men gjennom sitt *memento mori* manes han likevel til å vende seg mot «det hinsidige»; det Røde Kina. De første tegnene på kroppens nedbrytning som viser seg i speilet fyller ham med «ubønhørlig alvor». Og vi finner en dveling ved den kroppslige forfallsprosessen som er en gjenklang av barokkens dyrking av liket som det fremste emblem for verdens forgjengelighet: «håravfallet legger seg på skuldrene, den blanke *skalle* begynner å tyte fram (...) inne i munnen *råtner* tennene opp.» (mine uth.). Arild Asnes ser at han er «en skjebne innesperret i tid» (s. 87), og hans liv blir en kamp for å nå det utopiske før han blir innhentet av døden. Stilt overfor sin egen fortapelse begynner Arild Asnes en monoman kretsing rundt utopiens bilder, og de som er utopiens bærere i Norge, de unge agitatorene i SUF-(ml). Arild Asnes investerer hele sin sjelelige energi i kampen for å bli en del av denne

politiske bevegelsen, og hans «ubønnhørlige alvor» og aldri hvilende innsats viser en livsholdning som låner trekk fra den religiøse askesen.¹⁶

Den kroppslige og religiøse forestillingssfæren i *Arild Asnes, 1970* smelter sammen innenfor memento mori-toposen. Bevegelsen innenfor det labyrintiske landskapet er truet av tilstivning og død, og Arild Asnes' kropp blir lam:

Han er lam. Tunga er lam. Føttene er lamme. Særlig føttene. Hvor kan han gå? Å, vakre, Røde Kina, eksotiske drøm om kommunisme! Føttene er lamme, kan han ikke flytte dem? Nei, han kan ikke flytte dem.» (s. 27)

Lammelsen kan tolkes som en symbolsk død, og den kroppslige nedbrytningen blir en påminnelse om det fysiske livets forgjengelighet, samtidig som blikket rettes mot det utopiske.

Arild Asnes reagerer også med kvalme i sin fastlåste situasjon. Den kinesiske utopien har gjort Arild Asnes' rolle som kritisk intellektuell umulig, og som forfatter opplever han at han har mistet språket. Hans eget språk er nå «så privat i sin kvalme at det ikke kan bære. (...) Det var fortvilet. For egentlig burde det være en viktig ting å få sagt at de som er bærere av myten om friheten nå er så kvalme av det at de spyr og spyr og spyr.» (s. 29). Arild Asnes prøver å fjerne sitt ubehag ved å brette seg. Kvalmen er et bilde på hans forsøk på å frigjøre seg fra sine kroppslige og mentale stengsler. Det er ellers nærliggende å se Arild Asnes' kvalmetokter som en allusjon til Sartres roman *Kvalme*, der Sartre skildrer det motbydelige og meningsløse ved eksistensen innenfor en rent stofflig tingverden (Sartre 1973).

Lammelsen og kvalmen i *Arild Asnes, 1970* vekker forestillingen om kroppen som et fengsel, som lenker oss til lidelsen i den fordreide verden. Walter Benjamin er inne på lignende forestillinger om kroppen i sitt essay om Franz Kafka (Benjamin 1991). I Kafkas litterære univers er kroppen «det mest bortglemte av alt fremmed» (s. 153). Når vi glemmer vår egen

¹⁶ Kaj Skagen identifiserer Arild Asnes som en representant for den alvorlige, anfektede og sannhetssøkende karakterer i europeiske litteratur i artikkelen «Ordet, brødet og vinen.-Om *Arild Asnes 1970*», I: *Ergo* 6/75, s.

kropp blir den en fiende som kan vende seg mot oss. Kroppen stenger oss inne slik landsbyen dominerer over K's liv: «For slik K lever i landsbyen ved slottsfjellet, slik lever vår tids menneske i sin kropp; den glir bort fra det, blir fiendtlig overfor det.» (s. 148). Den glemte kroppen kan også ta dyrets form, slik som i Kafkas novelle «Forvandlingen», der hovedpersonen våkner en morgen og er forvandlet til et insekt (Kafka 1993, s. 48).

De deformerte skikkelsene i Kafkas univers er symboler på det glemte, og deres fordreide form «er den form tingene antar i glemselen». Walter Benjamin peker ut et «urbilde» på det forskjøvede og deformerte: «Gjennom en lang rekke med skikkelser er disse figurene hos Kafka forbundet med urbildet på deformering, den pukkelryggede. Av alle geberder er det ingen man møter så ofte hos Kafka som mannen som bøyer hodet dypt ned mot brystet.» (ibid). I Benjamins historiefilosofiske teser ble teologien framstilt i den pukkelryggede dvergens skikkelse. Vi skal seinere se på hvordan den pukkelryggede som fordreiningens figur kan identifiseres i *Arild Asnes, 1970*.

3.5 Holmenkollbanens skinner og de urørlige skipene

1.mai 1970 er den dagen da Arild Asnes begynner å overvinne sin lammelse, og han tar sine første skritt mot den politiske utopien i Rød Fronts demonstrasjonstog. Skildringen av 1.mai-dagen begynner med en beskrivelse av det strålende solskinnet over Oslo, og fra fugleperspektiv får vi et streif over byens landskap og topografi:

Sol på Grønlands Torg (...) sol over byen, hovedstaden, sol oppe i åsen hvor Holmenkollbanens skinner skar seg inn og blinket i sol (...) sol over havna der de store skipene lå, urørlige, sol over sjøen og opplagringsplassene for seilbåtene hvor bra borgere var igang med sin kjære hobby: kroppsarbeid (...) , og sola skinte over alle byens store plasser, også over Youngstorget klemte den seg ned og skinte over arbeidermassene som (...) hadde sluttet mannsterkt opp for å høre sosialdemokratiets leder og ledere tale (...), og sola skinte og skinte over Oslo, hovedstaden i Norge (4 millioner) og som sagt: Sola skinte også over Grønlands Torg hvor ca. 3000 mennesker nå hadde samlet seg for å gå i et demonstrasjonstog. (s. 52)

I dette sveipet over Oslo nevnes folk fra forskjellige grupper og samfunnslag, fra borgernes privatiserte eiendomslykke til den kollektive mobiliseringen under sosialdemokratiet og den

revolusjonære bevegelsen på Youngstorget og Grønlands Torg. Skildringen begynner og slutter på Grønlands Torg der Arild Asnes befinner seg for å delta i Rød Fronts tog. I den mellomliggende beskrivelsen ser vi byen ovenfra. Vi ser «åsen hvor Holmenkollbanens skinner skar seg inn». Så flyttes blikket videre til «havna der de store skipene lå, urørlige» og til slutt «sjøen». Disse topografiske nedslagene risser opp byens landskapsprofil.

Vi ser igjen hvordan Solstad anskueliggjør den historiske situasjonen ved å beskrive landskap og kommunikasjonslinjer (Holmenkollbanens skinner). Men det som særpreger dette bildet er at det ikke foregår noen bevegelse langs kommunikasjonsvegene. Vi ser bare *skinnene* og de store skipene, som ligger *urørlige*. Men ved å beskrive skinner uten tog, og urørlige skip skapes en forventning om at noe snart skal skje. Situasjonen er preget av latens.

Kommunikasjonsvegene blir ikke skildret som et innelukket system, men rommer en mulighet for åpning mot omverdenen. Men de «urørlige» skipene kan også oppfattes om en stivnet bevegelse. De representerer lammelsen, eller det glemte, slik som Kafkas deformerte og fordreide skikkelser. Bildet av Oslo når Arild Asnes for første gang marsjerer sammen den marxist-leninistiske bevegelsen rommer altså håp, og dette håpet springer ut av tvetydigheten og forventningen som knyttes til den figurlige framstillingen av togskindene og de store «urørlige» skipene.

3.5.1 Havna som labyrintens bruddsted

Etter å ha deltatt i sitt første Rød Front tog, 1. mai 1970, tenker hovedpersonen tilbake på sin første tid i Oslo, som student tidlig på 1960-tallet. I forbindelse med Cuba-krisen i 1962 går Arild Asnes som 20-årig student og tenker på faren for at det skal bryte ut atomkrig. Til sin store forbauselse frykter han ikke atomkatastrofen, men kjenner en fascinasjon ved tanken på den, fordi dette infernoet kan gi han følelsen av å komme i kontakt med virkeligheten. Han hadde gått forbi den amerikanske ambassaden, og svingt ned mot havna, og han undrer seg over sin egen fascinasjon over at katastrofen kan bli til virkelighet:

Han fattet det ikke, men tanken grep ham, den grep ham sterkt, og han gikk nedover og nedover gata, men kom ikke til havna som han hadde trodd (han var jo ikke så godt kjent i Oslo), men derimot forvillet han seg inn i noen smågater litt i utkanten av det nye Vika (som ennå var under bygging) mens han ble stadig dypere fanget av sine egne tanker: Muligheten av at det kunne skje. Og han kjente ingen angst, men en

fryktinngytende fascinasjon ved at det kunne skje (...) og han gikk og gikk omkring i de bortgjemte gatene i utkanten av det nye Vika, opprørt over sine egne reaksjoner, og han visste det også, at hans egne reaksjoner (...) gjorde det umulig for ham å forstå den virkelighet som trengte seg på fra alle kanter (s. 62-63)

I 1962 er det lengselen etter virkelighet som opptar Arild Asnes, slik som dette også er en av drivkreftene i hans forsøk på å komme innenfor den kinesiske utopien i 1970. Vi ser at labyrinten igjen blir et symbol på en tilværelse som er adskilt fra virkeligheten og den kontinuerlige tida. Til forskjell fra de intellektuelles blinde tråling gjennom Oslos parker og gatenett vinteren 1970 har Arild Asnes et konkret mål for spaserturen høsten 1962. Når han runder hjørnet på den amerikanske ambassaden tenker han seg ned til havna. Samtidig med at han synker dypere inn i sine tankebaner oppdager han at han ikke kommer ned til havna, men blir gående «omkring i de bortgjemte gatene i utkanten av det nye Vika». Vi får ikke vite hvorfor han skrår nedover mot havna, men vi kan slå fast at han velger en retning som peker ut av byen. Jeg har tidligere vist til paralleller mellom Hamsuns *Sult* og *Arild Asnes, 1970* som kunstnerromaner, og i *Sult* spiller havna og skipene en viktig rolle som fluktmulighet for hovedpersonen.¹⁷ Når Arild Asnes skrår ned mot havna i denne krisesituasjonen kan det tolkes som et ubevisst ønske hos hovedpersonen om å komme bort, men det er samtidig en intertekstuell referanse til et av de tydeligste orienteringspunktene for *Sult*-helten innenfor byens geografiske landskap. Mens hovedpersonen i *Sult* av og til går og betrakter skipene på havna, og vet at de representerer en mulighet for å slippe bort, kommer ikke Arild Asnes fram til havna. For ham er ikke havna en åpning for nye livsmuligheter. Byen, som metafor for hovedpersonens eksistensielle vilkår, er et lukket system, uten muligheter for transcendens. Han blir fanget inn av det labyrintiske landskapet, og havna framstår som en av labyrintens terskler eller bruddsteder.

Når mennesket ikke lenger kan reise bort fra det som truer dets eksistens viser dette til et historisk tidsskille i menneskets tilværelse. I sin bok *Romankunsten (1987)* tidfester Milan Kundera dette omslaget til vårt eget århundre, og med den 1. verdenskrig slår konsekvensene

¹⁷ Atle Kittang har plassert *Sult* og *Arild Asnes 1970* innenfor tradisjonen av moderne kunstnerromaner i artikkelen *Allegori, intertekstualitet og ironi. Dag Solstads skrift i Knut Pedersens beretning* (Kittang 1988). Her viser han også til flere intertekstuelle referanser mellom *Gymnaslærer Pedersens beretning..* og Hamsuns forfatterskap: «For Knut Pedersen er ikkje berre ein allusjon til Hamsun rett og slett. Namnet viser meir presist til den kvilelaust vandrande svermaren som er hovudpersonen i *Under høststjærnen* og *En vandrer spiller med sordin.*» (s. 293)

av disse nye livsbetingelsene for første gang tydelig igjennom. Det ble ikke lenger så lett å unngå de skjebnesvangre hendelsene som krigen førte med seg ved å desertere eller reise bort fra krigsskueplassen. Det ble klart «at heretter kommer ingenting på kloden til å være en lokal sak og at vi derfor kommer til å bli stadig mer bestemt utenfra, av de situasjonene ingen lenger vil kunne unnslipe» (s. 37). At verden lukker seg rundt oss som en «felle» er et av den moderne tids «endelige paradokser» som er blitt utforsket i romanen fra og med de store sentraleuropeiske forfatterne fra mellomkrigstida, som Kafka, Proust, Joyce og Herman Broch. Hamsuns *Sult* og Solstads *Arild Asnes, 1970* befinner seg på hver sin side av dette tidsskillet.

Skildringene av hovedstadens havneområde i *Sult* og *Arild Asnes, 1970*, rundt henholdsvis 1890 og på begynnelsen av 1960-tallet gir en konkret framstilling av dette tidsskillet. Sult-helten trekkes nærmere havna etter hvert som hans kunstneriske og økonomiske krise blir stadig mer prekær. Han må flytte fra sin hybel lenger opp i byen, og den siste tiden før han forlater Kristiania har han tilhold i Tomtegaten 11, i «Beværtning & logi for reisende» nede i det fattigslige og forslummede Vaterland (Hamsun 1974, s. 102). Herfra har han kort veg ned til «Jærnbanebryggen», der han stadig går nedenom for å se på og orientere seg om båtene. Mens Sult-helten unngår trusselen om å gå til grunne ved at han til slutt «flykter» fra byen med et skip, er ikke dette noe alternativ for Arild Asnes, som noen høstdager i 1962 lever med trusselen om den globale utslettelsen over sitt hode.

De arkitektoniske og sosiokulturelle beskrivelsene av hovedstadens havneområde i Hamsuns og Solstads romaner gir et bilde på hvordan de eksistensielle vilkårene har endret seg. I Sult-heltens Kristiania er havna den synlige og levende kontaktsonen med verden utenfor. Når Arild Asnes søker mot havna under Cuba-krisen får vi høre at det nye Vika er under bygging. Solstad berører dermed et viktig trekk ved den arkitektoniske utformingen av det moderne Oslo, nemlig at de nye forretningsbyggene i Vika stenger fjorden og det sentrale havneområdet ute fra byen. Det forrige århundrets verden og livshorisont lukker seg for Arild Asnes, mens moderniteten i hans eget århundre reiser seg som prangende og massiv arkitektur, og som et resultatet av et ugjennomtrengelig økonomiske spill:

«Forsikringselskapsalassene i Vestre Vika, Det Nye Vaterland, Den norske Creditbank, aksjeoverføringene som gikk for seg, i et mystisk esoterisk spill over hodet på ham, utenfor rekkevidden av det liv som akselererte stadig raskere.» (s. 86)

Arild Asnes blir gående omkring «i utkanten av det nye Vika», fanget inn av sin egen tids ugjennomtrengelighet og «endelige paradokser».

3.5.2 Den forskjøvede reisa

Mens Arild Asnes nærmer seg et eksistensielt og språklig nullpunkt i spenningsfeltet mellom sin egen virkelighet («uvirkelighet») og utopien, mellom bildet av «Europa» og «Kina» foretar han noen «lette» reiser sommeren 1970 til de skandinaviske nabolandene. Han blir med en ungdomsvenn på en helgetur til Gøteborg. For å «slå seg løs» bestemmer de seg for å ta ferjetur-retur mellom Gøteborg og Fredrikshavn:

de (...) fant å ville tilbringe lørdagskvelden på havet, mellom Danmark og Sverige, på havet, på en stor båt full av dansende mennesker (det geometriske: de hørte til i Oslo, og nå skulle de farte fram og tilbake på havet mellom Gøteborg og Fredrikshavn, de var på en måte i drift, forskjøvet, og på båten var det dans, lys, skråll). Stella Danica het båten. Skipet går. Glir ut langs Gøteborgs smale havn ... (å stå på et skip under utseiling, se innover byen man forlater, det er som å se tvers igjennom den, man stirrer opp gater helt til de ender, man ser på en måte hvordan byen er tenkt).. (s. 93)

Skipets bevegelse på havet, fram og tilbake, har også labyrintiske trekk. De er i «drift», og reisen ender opp ved utgangspunktet; «fram og tilbake er like langt» (s. 95). Det er en reise uten geografisk mål (for passasjerene som er med for fornøyselsens skyld). Skipets veg over havet blir tolket inn i en geometrisk figur, med Oslo som sentrum. Arild Asnes og kameraten hans «hørte til i Oslo», og i dette perspektivet blir fergeturen mellom Sverige og Danmark en «forskjøvet» reise. Den egentlige reisen som begynte i Oslo, med Gøteborg som mål er stanset opp. De befinner seg i et vakuum, utenfor historien, i labyrintens stivnede mønster.

Skildringen av den vestlige kapitalismens dekadense og innholdstomhet kulminerer i beskrivelsen av hvordan de middeladrende parene prøver å holde på en verdig og romantisk stil, mens fulle ungdommer raver omkring og punkterer idyllen. For Arild Asnes' blick blir de festkleddede parene og kvinnenens henførte blick på dansgulvet tomme gester og grimaser. Skipet kan tolkes som et bilde på Vesten som et patetisk og absurd teater, der aktørenes

gestiske «spillestil» er tømt for mening; «dette uttømte som krenger seg gjennom mørket, opplyste salonger, denne uttømte poesi» (s. 95).

Vi finner det samme geometriske mønsteret i beskrivelsen av Arild Asnes' spasertur mot havna i Oslo. Dette er også en i utgangspunktet målrettet «reise» som «forskyves» til en hvileløs fram-og-tilbakegang innenfor et labyrintisk gatenett. Reisen stanser opp i en fordreid verden utenfor den kontinuerlige tida. Den forskjøvede reisen ser ut til å være en vanlig konfigurasjon i Solstads litterære univers, og vi skal etter hvert se om Arild Asnes' store «reise» mot utopiens Kina makter å bryte dette mønsteret.

3.5.3 Det kinesiske postbudet

En artikkel i den maoistiske avisa *Kina i dag* av postbudet Chao Ching-chuan fører til et gjennombrudd i Arild Asnes' forståelse av den kinesiske utopien. Årsakene til at han endelig føler at han kommer innenfor Kina-bildet er at Chaos artikkel er «visuell» og «konkret», og Arild Asnes greier å danne seg et bilde av det kinesiske postbudet. Dessuten forteller Chaos tekst om å «være dypt inne i en sammenheng» (s. 108). Postbudet tar i bruk Maos tanker i postombæringen, og spesielt når han skal omdanne «døde» brev til «levende» brev. Istedenfor å returnere brev med feil eller ufullstendig adresse, har Chao utarbeidet en rekke knep for å oppspore den ukjente adressaten. Han prøver med alternative tallkombinasjoner og tolkning av skrifttegn for å finne riktig adresse, og spør etter adressaten i folkegrupper eller på arbeidsplasser som kan antas å kjenne vedkommende. Det meningsfulle med Chaos arbeid gjør «et dypt, sugende inntrykk på Arild Asnes». (ibid) :

Arild Asnes så ham for seg: Chao Chin-chuan går, gjennomsyret av sammenheng, og trækker langs strekene i sitt liv, sine mønstre, rutene i et bestemt kvartal, i en bestemt del av byen Yian. I en rem over skulderen: brevveska, proppfull av brev.. (s. 109)

Til forskjell fra de intellektuelles hvileløse spaserturer gjennom Oslos labyrinter, er det kinesiske postbudets bevegelser styrt av et meningsfullt arbeid. Chao beveger seg også innenfor byens labyrintiske landskap, men han er ikke i en fordreid verden uten holdepunkter. Han er i stand til å tolke tegn og kommunisere meningsfullt med andre mennesker. Og Arild

Asnes innser at grunnen til at Chao kan handle konkret er at han står i forbindelse med Maos tanker:

Det var, når alt kom til alt, den ydmyke, hoff-aktig krypende Mao-dyrkelsen, avgudsdyrkelsen, som holdt teksten, som det meningsfulle, det konkrete, hadde sin grunn i.(...) Maos tanker, sentret, og fra sentret spredte tankene seg ut over hele Kina, inn i alle menneskene, inn i det innerste av alle menneskene, i de mest ubemerkede kroker, smug, på de underligste steder, på de mest uventede steder, overalt og til alle tider, ikke noe, verken av rom eller tid, unnslassp. (s. 112)

Arild Asnes ser at Maos tanker kan fungere som et fast orienteringspunkt i tilværelsen, slik at den fordreide og oppløste verden igjen får retning og mening. Når Maos tanker gjennomsyrrer menneskene og når ut til alle «kroker», «smug» og til de «underligste (...) mest uventede steder» er labyrintens forbannelse brutt. Kina-bildet «åpner» seg for Arild Asnes ved at det framstiller en logisk, sentrert verden, som Chaos beretning gjør det mulig for ham å forestille seg konkret, og dermed feste tiltro til. Kina-bildet representerer en redning fra det indre og ytre kaos som Arild Asnes flyter rundt i sommeren 1970. Han befinner seg på «den ytterste rand» (s. 109), og det å komme innenfor Kina-bildet ser han på som «det eneste alternativet» til sin «uutholdelige situasjon» (s. 102). Men selv om Arild Asnes ved hjelp av det kinesiske postbudets artikkel har kommet nærmere den kinesiske utopien står han fortsatt utenfor den kommunistiske bevegelsen i Norge. Han blir fascinert av det meningsfulle i Chaos arbeid, men for at Arild Asnes selv skal komme innenfor det maoistiske meningsfellesskapet må han selv bli en del av denne bevegelsen.

3.5.4 Reisa til Ammerud

Arild Asnes, 1970 begynner og slutter med ei togreise. Etter reisa gjennom det tilstivnede Europa er hovedpersonen til slutt klar for å bevege seg ut av labyrinten; han er «på sporet av Kina» (s. 171). Og dette blir framstilt som Arild Asnes' reise med T-banen fra Jernbanetorget i Oslo sentrum til drabantbyen Ammerud, der han som sitt første oppdrag som politisk aktivist skal selge avisa *Klassekampen*. Jernbanetorget er like ved Østbanen, og romanens ankomst- og avreisemotiv knyttes dermed sammen i en felles topos. Også på en annen måte krysser Arild Asnes sitt spor: da han ankom Østbanen registrerte han med en viss forbauselse og nysgjerrighet de unge SUF-erne som sto og solgte *Klassekampen*. Etter noen måneder med

lammelse, tvil og studier i marxismen-leninismen, Mao Tsetungs tenkning drar han selv ut for å agitere for revolusjonen:

En dag i november befinner Arild Asnes seg på Jernbanetorget i Oslo, under jorda, i hallen som fører ned til perrongen hvor de lange røde T-togene går. I den ene hånden har han en paraply, i den andre en EPA-pose. I EPA-posen har han 20 nummer av Klassekampen, alle like. (...). Arild Asnes skal ut på en reise. Han løser billett og går ned til perrongen. (...). Toget kommer langt, rødt, stille, presist. Han går ombord. (...). Toget setter seg i bevegelse, kjører inn i tunnelen, under jorda, under byen Oslo. (s. 161-162)

Togturen framstår som et bilde på Arild Asnes' inntreden i den revolusjonære bevegelsen. Han «løser billett», og toget «kommer langt, rødt, stille, presist». Den revolusjonære bevegelsens «underjordiske» og «underminerende» karakter kommer fram ved at toget kjører «under jorda, under byen Oslo». Men når toget kjører ut av tunnelen blir Arild Asnes grepet av panikk. Diskrepansen mellom den triste atmosfæren på T-banetoget og utopiens bilder blir for stor. Når han ser på ansiktene rundt seg greier han ikke å tro på det som er en nødvendig forutsetning for revolusjonen; at «massene» vil reise seg. Men etter å ha hørt togføreren annonsere neste stasjon kommer han plutselig på at sporveisbetjeningen nylig har vært i streik, og togføreren representerer dermed et konkret eksempel på folkets kampvilje. Den anonyme togføreren, som sitter «skjult i et trangt førerhus» blir dermed forvandlet til et politisk forbilde. Det «røde» toget kan dermed tolkes som en allegorisk framstilling av den revolusjonære bevegelsen der arbeiderklassen fører an mot ei ny framtid. I den trivielle atmosfæren på det norske forstads-toget ulmer det revolusjonære potensialet som ligger i at folket kan ta styringen og bli historiens subjekt.

Men skildringen av turen med forstadsbanen opphever ikke avgrunnen mellom virkeligheten og det utopiske i Arild Asnes' sinn. Han bærer med seg denne splittelsen som emblematiske rekvisitter; «en paraply» i den ene hånden, og en «EPA-pose» med de revolusjonære avisene i den andre. Avisene tilhører det utopiske prosjektet, mens paraplyen tidligere i romanen er utpekt som et emblem knyttet til akademikeren.¹⁸ En gruppe intellektuelle ungtkonservative

¹⁸ Paraplyen er intellektuelt emblem for flere av Solstads romanpersoner. Når gymnaslærer Pedersen ankommer Larvik er det ikke bare brillene som markerer hans intellektuelle tilhørighet: «Festa til håndtaket på min ene koffert lå min sorte paraply, som ikke var sammenleggbare, fordi denne oppfinnelsen ikke var allment kjent blant

som dannet en motdemonstrasjon til demonstrasjonen utenfor den amerikanske ambassade under Cuba-krisen i 1962 blir beskrevet som «velkledd, med akademisk paraply.» (s. 64). Arild Asnes bruker altså den ene hånda til å bære med seg symbolet på sin intellektuelle tilhørighet, mens han i den andre, skjult i en plastpose, har med seg sin revolusjonære ballast. Asnes' «håndbagasje» viser til en grunnleggende struktur i hans sansning av virkeligheten. I det ene øyeblikket oppleves T-banetoget som tømt for utopiske muligheter, i det neste er toget omskapt til et bilde på den revolusjonære bevegelsens historisk-dynamiske funksjon.

3.6 Den revolusjonære helten

Når Arild Asnes står og ser opp mot blokkene på Ammerud og er klar til å ta fatt på sin historiske gjerning, slår splittelsen og hjelpeløsheten tydelig igjennom. Han holder på sine to emblematiske rekvisitter, og framstår i en fordreid og unaturlig positur:

Han sto utenfor, snart ville han ringe på hos dem. (...). Han gikk mot den første av de fire oppgangene han i løpet av kvelden skulle begi seg inn i og ut av. Se på ham! En mann med paraply og med EPA-pose tett inn til brystet. Han hadde gjennomtenkt sitt liv. Han var hjelpeløs. Han var forfatter, intellektuell. (s. 170)

Arild Asnes' forknytte skikkelse viser til en strukturell likhet med urbildet på det fordreide hos Walter Benjamin: den pukkelryggede dvergen. Dag Terje Andersson har brukt den pukkelryggede som en ledefigur i sin avhandling om Benjamins estetiske og historiske teori. (Andersson 1992). Den pukkelryggede dvergen dukker opp flere steder i forfatterskapet, og som en representant for det forskjøvede og glemte er han erindringens og håpets figur. Som en legemliggjøring av det glemte er han et orienteringspunkt i den fordreide verden. Han viser til terskler og bruddsteder i labyrinten som gir plass for reddende betydning. Den pukkelryggedes doble figurlike betydning finner vi også gjentatt i Arild Asnes' emblematiske rekvisitter, som nettopp peker mot det fordreide i form av intellektualismens blindgater (den akademiske paraplyen) og håpet (de revolusjonære avisene). Og «deformeringen» av kroppen er nettopp et resultat av den doble børa han bærer med seg.

yngre akademikere på den tida.» (*Gymnaslærer Pedersens beretning om den politiske vekkelsen som har hjemsøkt vårt land*, 1982, s. 17). I *Genanse og verdighet* (1994) er paraplyen romanens mest framtreddende rekvisitt. Når norsklektoren Elias Rukla ikke greier å slå opp (den sammenleggbare!) paraplyen, og smadrer den i sinne mot en vannfontene i skolegården betyr det «hans endelige fall» ut av samfunnet og «slutten på hans virke som offentlig oppdrager i den norske skole.» (*Genanse og verdighet*, s. 39).

I romanens siste bilde kan vi altså hos hovedpersonen gjenkjenne trekkene til den pukkelryggede dvergen. Den forknytte skikkelsen viser også at han er lidelsens figur: «Se på ham! En mann med paraply og EPA-pose tett inntil brystet.» Fortellerinstansens spontane utrop er en allusjon til innskriften under bildet på den lidende Kristus: *Ecce homo!* Og dermed innføres et Kristusmotiv som på nytt aktiverer den kristne forestillingsfæren i Solstads roman. Arild Asnes' fordreide skikkelse er den politiske vekkelsens signatur. Han tilhører den fordreide verden, men han ringer til slutt på hos «dem» som i kraft av sin klassetilhørighet representerer den utopiske muligheten. Han står på terskelen mellom virkelighet og utopi, det tilstivnede og forløste og er spent på om han vil «stamme i historien»:

Arild Asnes ringte på døren. Det gikk en stund. Så ble den åpnet. En mann sto i døråpningen, Arild Asnes så inn i en gang, han la merke til at det lå en fillerye på gulvet, og at det hang et landskapsmaleri, lite, amatørmessig, på veggen. Mannen, omkring 35, så spørrende på ham. Arild Asnes åpnet munnen. Han begynte å snakke. (s. 174)

Romanen slutter med en åpning mot det utopiske, ved at Arild Asnes bryter ut av sine lammende tankebaner, og gjør en konkret handling. Togturen til Ammerud er den eneste bevegelseslinjen i romanen som ikke trekkes inn i labyrintens blindgater, selv om det kommer noen labyrintiske trekk til syne når Arild Asnes, som et tvilende og nølende motstykke til sin kinesiske kollega Chao Chin-chuan, begynner på sin «budrunde» i kjempeblokkene på Ammerud. Når døra til det utopiske åpnes, merker vi allerede denne motsatte bevegelsen når blikket til Arild Asnes suges mot gangen han ser inn i. Før han henvender seg til mannen i døråpningen blir detaljene bak ham registrert; en «fillerye» og et «landskapsmaleri, lite, amatørmessig». På terskelen mellom det fastlåste og det forløste er Arild Asnes splittet mellom utopien på den ene siden, og den tingliggjorte verden på den andre. De fattigslige og trivielle tingene (filleryen og landskapsmaleriet) blir imidlertid registrert i glansen fra den utopiske verden, og mellom den norske arbeiderens rekvisitter på den ene siden og det kommunistiske Kina på den andre dannes det et poetisk spenningsfelt. Men forsoningen mellom virkelighet og utopi skjer bare på det poetiske plan i *Arild Asnes, 1970*. Det episke forløpet er slutt før den revolusjonære heltens har forlatt sin labyrintiske verden. Romanen blir taus når Arild Asnes begynner å snakke.

3.6.1 Romanen som allegori

De diskontinuerlige bildene, som har strukturert denne lesningen av romanen, kan leses som en freske som er spent opp mellom det tilstivnede, labyrinthiske på den ene siden, og det utopiske, åpne på den andre siden, der bildene av Europa og Kina representerer ytterpunktene i bildekretsen. Freskens bilder er gruppert rundt den revolusjonære helten Arild Asnes, som med sin intellektuelle paraply i den ene hånden og de revolusjonære avisene i den andre står som en legemliggjøring av mangelen på transcendens innenfor det utopiske prosjektet.¹⁹ Den geografiske beskrivelsen av Oslo 1. mai 1970 uttrykte latente muligheter for reiser og åpning mot omgivelsene. Hovedpersonens spaserturer/reiser høsten 1962 og sommeren 1970 ble imidlertid forskjøvet og fanget inn i labyrintens blindganger, og «reisene» ser ut til å falle inn i et fast konfigurativt mønster. Når Arild Asnes leser beretningen om postbudet Chao Chinchuan på seinsommeren 1970 oppløses det labyrinthiske innenfra ved at Mao innføres som et meningsgivende sentrum, og dermed ser det ut til at den utopiske meningssammenhengen er innen rekkevidde. Togturen til Ammerud, som er romanens siste bilde, fyller ikke avgrunnen mellom det tilstivnede og åpne, mellom virkelighet og utopi. Arild Asnes forknytte skikkelse på Ammerud stasjon samler hele romanens billedrekke i sitt betydningsfelt.

Den revolusjonære helten er altså omgitt av romanens diskontinuerlige bilder og emblemer som paraplyen, posen med de revolusjonære avisene, liket, den lamme kroppen, kvalmen, labyrinten, de kinesiske elvene. Jeg vil nå gå nærmere inn på en tolkning av disse fragmentene og konstellasjonen de inngår i ved å gruppere, eller «samle» dem rundt allegoriens figurale sentrum. I sin «erkjennelseskritiske fortale» til *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* beskriver Walter Benjamin ideen som en konfigurasjon: «Den staben av begreper som tjener fremstillingen av en ide, anskueliggjør den som en konfigurasjon av disse.» (Benjamin 1994, s. 34). Benjamin sammenligner ideen med stjernebildet: «Ideene er evige konstellasjoner, og idet elementene blir oppfattet som punkter i slike konstellasjoner, blir fenomenene på samme tid oppdelt og reddet.» (op. cit. s. 35). Konstellasjonen av emblemer rundt den revolusjonære

¹⁹ Min tolkning av *Arild Asnes 1970* som en freske er en parallell til det allegoriske bildet som hovedpersonen i *Gymnaslærer Pedersens beretning..*, ser for sitt indre blikk, og som han gir tittelen *Forløpersken*. Dette er også en freske over den revolusjonære bevegelsen, men her er det den kvinnelige helten Nina Skåtøy som er bildets figurale sentrum. Atle Kittang gir en tolkning av dette allegoriske bildet i artikkelen "Allegori, intertekstualitet og ironi. Dag Solstads skrift i Knut Pedersens beretning." (Kittang 1988).

helten vil gi en framstilling av den politiske bevegelsen som ide, og vil samtidig ha en reddende funksjon overfor begrepene som er knyttet til denne bevegelsen.

3.7 Den revolusjonæres melankoli

Vi har tidligere tolket lengselen etter den kommunistiske utopien innenfor en religiøs og kroppslig forestillingssfære, der emblemene på det jordiske livets forgjengelighet og tomhet sto sentralt. Arild Asnes' lammelse og kvalme, og hans bevissthet om kroppens forfall og død får hans tilværelse som vestlig intellektuell til å framstå som et fengsel. Han ser sin egen og Vestens fortapelse i øynene, og hans memento mori fyller ham med «ubønnhørlig alvor» i kampen for et «anstendig» liv. Men slik som transcendensen i den kristne tro ikke kan bli fullbyrdet i det jordiske liv, skjer det heller ingen transcendens innenfor romanens episke forløp. Arild Asnes blir stående i sin indre splittelse, som ifølge Jan Lindhardt er et viktig kjennetegn ved den lutherske forståelsen av menneskets møte med det guddommelige (Lindhardt 1983). Han hevder at det er en nær forbindelse mellom renessansens menneskesyn og retorikk og Luthers teologiske lære. Lindhardt trekker fram renessansemelankolien som uttrykk for epokens menneskesyn, og i den inngår forestillingen om melankolikerens sønderrevne indre. I Albrecht Dürers stikk *Melencolia I*, som er en av renessansens mest berømte framstillinger av melankoliens vesen, møter vi melankolikeren (i en kvinnes skikkelse) i dyp indre konsentrasjon. Lindhardt beskriver melankolikeren og puttoen, den lille gutten ved hennes side, med utgangspunkt i den tysk-amerikanske kunsthistorikeren Erwin Panofskys analyse av dette sticket, som forøvrig også er et viktig grunnlag for Walter Benjamins melankoliforståelse i *Det tyske sørgespillets opprinnelse*:

Kvinden er (..) ikke sløv, hvilket man kan se på hendes øjne. Melencolia er tværtimod supervågen. Hendes stive blik viser en intens, skarp, men forgæves søgen. Hun er inaktiv ikke fordi hun er for doven, men fordi arbeidet er blevet meningsløst for hende. Hendes energi er paralyseret ikke av søvnen, men af fantasien (imaginationen). Foran hende ligger diverse instrumenter og redskaber af geometrisk og håndværksmæssig art. De ligger i uorden og kvinden kan altså ikke bruge dem til noget. Den lille hyperaktive dreng understreger også meningsløsheden ved at sidde og skrive uden at have noget indhold at nedfælde. Panofsky tolker det derhen, at teoretisk viden (kvinden) og praktisk kunnen (drengen) er ude af kontakt med hinanden. Nøgler og pung er hun også i besiddelse af, magtens og rigdommens symboler, men hun har ingen glæde af dem: nøglerne er i uorden og pungen slæber henad jorden. (op. cit. s. 58)

I Dürers stikk kombineres den aristoteliske forestillingen om melankolikeren som det særskilt begavede menneske og den platonske forestillingen om det guddommelige vanvidd. Bildet av det dürerske geni rommer bl.a. forestillingen om dikteren som seer, som overfalles av melankoli i møte med den guddommelige inspirasjon. Det melankolske geni skuer inn i en skjult verden, men hun er lammet i sin konkrete virkelighet. Den virkelige innsikten er gledelig og oppløftende, men samtidig tung og smertefull. Erkjennelsen er så motsetningsfylt at den truer med å sprengte mennesket. Det er ikke vanskelig å gjenkjenne melankolikerens trekk hos hovedpersonen i *Arild Asnes, 1970*. I det forfatteren og kunstneren Arild Asnes ser bildene av det utopiske Kina for sitt indre blikk, blir han, slik som det dürerske geni, lammet av melankoli og indre splittelser. Arild Asnes' eksistensielle og kunstneriske krise er, sammen med den politiske omvendelsen, romanens grunnleggende tema.

I tillegg til indre sønderrevenhet i møte med det guddommelige peker Lindhardt på flere paralleller mellom melankoliens og det lutherske mennesket. De er begge «utleverte» mennesker, avhengige av ytre krefter. Tro, tiltro og tillit er nøkkelbegreper, samtidig som mennesket innenfor begge disse kontekstene er en valplass mellom innbyrdes stridende makter. Arild Asnes føler at han er utlevert til det som skjer utenfor Vesten:

De avgjørende tingene for menneskene i Vesten skjer ikke i Vesten, men utenfor Vesten. Vi er utlevert til det som skjer i Asia. At en mann dukker ned i en elv i Kina og svømmer noen hundre meter nedover den, forårsaker at mange liv i Vesten endrer karakter. Det som skulle bryte ned Arild Asnes nå i 1970, gjøre ham til en grimase, en absurd person, hadde sitt utspring i noe som skjedde i Kina i 1966. (s. 15)

Det utleverte mennesket er henvist til å tro, og det avgjørende i Arild Asnes' forhold til den politiske bevegelsen blir derfor om han er i stand til å tro på bildene av det utopiske Kina. Romanen skildrer hvordan Arild Asnes i det ene øyeblikket forkaster de utopiske bildene som falske og latterlige blendverk, for i det neste å holde fast på dem som sin eneste redning.

I Kjersti Bales gjennomgang av resepsjonshistorien til Dürers stikk, trekker hun fram Panofskys tolkning av de geometriske redskapene som er plassert omkring bildets sentrale figur, melankolikeren. Panofsky refererer til 1200-tallstenkeren Henrik av Kents skille mellom

begavelse for metafysisk spekulasjon på den ene siden og matematisk på den andre. De geometriske redskapene bestemmer det dürerske geni som en matematisk begavelse, og melankolikerens forestillingsevne er dermed knyttet til mengder og plasseringer i rommet. Melankolikeren forholder seg til en verden av konkrete ting, og mangler evne til metafysisk tenkning. Kjersti Bale gir følgende sammenfatning av Panofskys syn på melankolikerens natur og intellektuelle evner: «Den melankolske begavelse er bundet til tid og rom, det jordiske og ikke det metafysiske. Melankolikerens skjebne er å lengte ut over sine egne grenser». (Bale 1997, s. 119).

Hovedpersonens lengsel etter å overskride sine grenser er et grunnleggende tema i *Arild Asnes, 1970*, og jeg har brukt labyrinten som et bilde på hovedpersonens fastlåste tilværelse innenfor hans geografiske og historiske livsverden. Å nærme seg utopien blir i romanens bilder framstilt som forsøk på å oppheve den kroppslige og geografiske innestengtheten som settes av labyrinten. Arild Asnes' forsøk på frigjøring er nedfelt som konkrete bevegelser i tid og rom. I forbindelse med reisen til Gøteborg blir kommunikasjonslinjene dessuten betegnet som et geometrisk fenomen: «det *geometriske*: de hørte til i Oslo, og nå skulle de farte fram og tilbake på havet (...), de var på en måte i drift, *forskjøvet...*». (s. 93) (mine uth.). *Den forskjøvede reisen* er en beskrivelse av bevegelseslinjer som isteden for å føre ut av labyrinten blir en del av det labyrintiske mønsteret. Arild Asnes' «geometriske utkast» til frigjøring er nytteløse fordi de er nedsunket i den konkrete og materielle virkelighet de prøver å transcendere fra. Slik som hos melankolikeren strekker hans forestillingsevne seg bare til å omfatte mengder og plasseringer i rommet, og Arild Asnes deler melankolikerens fornemmelse av å være fanget i et fengsel. Vi ser at Arild Asnes' melankolske trekk igjen plasserer ham i spenningsfeltet mellom jordbundethet og utopiske lengsel, mellom immanens og transcendens. I den allegoriske tolkningen av romanen blir *den forskjøvede reisen* en signatur for allegoriens innhold. Det er en konfigurasjon som har stivnet som et magnetfelt mellom allegoriens to poler, det virkelige og det utopiske, og viser hvordan bevegelsen mot det utopiske alltid bøyes til side. I dette feltet er allegoriens betydning inngravert.

3.8 Konklusjon

Romanens tittel, *Arild Asnes, 1970* tidfester handlingen historisk. Den markerer også overgangen til Solstads nye program, som innebærer å forstå den menneskelige tilværelsen i et

historisk perspektiv. Romanen om Arild Asnes foregår som sagt i løpet av året 1970, og den forteller om den sterke politiseringen av ungdomsopprøret på ytterste venstre fløy gjennom å følge den politiske omvendelsen til den 28 år gamle forfatteren Arild Asnes. Man kan selvfølgelig diskutere hvor representativ Arild Asnes er for den gruppa som kunne kalles «unge» rundt 1970. Arild Asnes er altså 28 år i 1970, og sliter tungt for å livnære seg som skjønnlitterær forfatter. Hans politiske omvendelse kan med like stor rett beskrives som en kunstnerisk og kroppslig-eksistensiell krise, som romanens sluttbilde åpner for en mulig veg ut av.

Som nevnt ble den marxist-leninistiske bevegelsen, som var i vekst i 1970, seinere grunnlagt som eget parti. I 1973 ble Arbeidernes Kommunistparti (marxist-leninistene) grunnlagt, med Rød Valgallianse som valgorganisasjon. Partiets blomstringstid varte fram til 1977-78. Etter Maos død i 1976 sprakk Kina-mytten, og dermed ble også partiets ideologiske grunnlag revet bort. Berge Furre hevder i *Norsk historie 1905-1990* at partiet «..fekk større litterær innverknad enn politisk.» Og videre:

«M-l-rørsla « var totalitær i partipraksisen, i den sosiale visjonen og dei internasjonale førebileta: Stalin, Mao, Enver Hoxha. Korleis kunne ein god del av «sekstiåttarane», av det antiautoritære opprøret, slå over i si totalitære motsetning og gjera seg sterkare gjeldande i Noreg enn i tilsvarande rørslar i andre europeiske land? Denne forfattaren resignerer. Kanskje vil neste generasjon finna trådar og samanhengar i den norske samfunnsveven som kan gjera dette fenomenet meir skjønleg. (s. 410)

Jeg tror ingen har gitt en mer inngående skildring av nettopp dette paradoksale omslaget fra å være antiautoritær, fri intellektuell til dogmatisk marxist-leninist som Dag Solstad i *Arild Asnes, 1970*. En mer grundig forståelse av denne politiske bevegelsen tilhører nok framtida, men jeg mener at tolkninga av bruddstedene i det labyrintiske landskapet i Solstads roman bidrar med innsikt i de historiske hendelsene.

Vi har tolket *Arild Asnes, 1970* som allegori, der romanens bilder og symboler krystalliseres rundt den revolusjonære heltene Arild Asnes. Vi har samlet de allegoriske fragmentene i to hovedgrupper. På den ene siden har vi sinnbildene på den kinesiske utopien (Kinas kropp; de kinesiske levende, det kinesiske postbudet, bæreposen med de revolusjonære avisene), og på

den andre symbolene og emblemene på det stivnede og fastlåste Vesten (Europas legeme, labyrinten, liket, lammelsen, kvalmen, den intellektuelle paraplyen). Denne konfigurasjonen av elementer fra den utopiske og virkelige verden er samtidig en framstilling av den politiske bevegelsen som ide. På tross av sin lengsel mot det utopiske kommer ikke den revolusjonære helten ut av sin labyrintiske tilværelse, men lever i et spenningsfelt mellom immanens og transcendens. Den tilstivnede verdens symboler, som kvalmen, lammelsen og kroppens forråtnelse og død peker innenfor en protestantisk-luthersk begrepsverden ut over immanensen og mot det transcendentale. Splittelsen mellom ånd og materie, sjel og kropp, indre og ytre verden, utopi og virkelighet som har dype røtter i vår protestantisk-lutherske tradisjon, er også et grunnleggende trekk ved romanens framstilling av den norske, maoistiske bevegelsen. Tolkningen av romanens (kroppslig-) religiøse emblemer kaster lys over Arild Asnes' anfektelser i møte med den utopiske bevegelsen. Hans indre splittelse og utleverthet i forhold til den politiske utopien åpenbarer den norske maoismens melankolske trekk.

Romanen framstår som en spenningsfylt konstellasjon av krefter og betydningslag omkring den sentrale figuren, Arild Asnes. Jeg har tidligere pekt på Arild Asnes' strukturelle likheter med gjennomgangsfiguren i Walter Benjamins historiefilosofi, den pukkelryggede dvergen, som er både bruddets og fordreiningens figur, men også erindringens og håpets. Arild Asnes leder oss fram til bruddstedene i den kontinuerlige tida, som inneholder utspringet for historisk erfaring. Vi har sett at han framstår i en forknytt kroppslig positur fordi han holder på to av sine emblematiske rekvisitter, paraplyen og bæreposen. Spenningen mellom utopi og virkelighet blir direkte uttrykt i Arild Asnes' gestiske framtrede når han ved ankomsten på Ammerud stasjon med den ene hånden «slo opp paraplyen» (sin intellektuelle forstand), og med den andre «trykket bæreposen med de 20 eksemplarene av Klassekampen tett inn til brystet». (s. 170). Allegorien forteller om en avgrunn mellom den «frie, intellektuelles» erfaringsverden og den «revolusjonæres» utopi, og disse sunnsprengte bitene av erfaring lever side om side i den samme kroppen. Bildet viser at Arild Asnes faktisk *fastholder* denne splittelsen. Den revolusjonære helten kan ikke, eller vil ikke gi slipp på verken sin intellektuelle tilhørighet eller sitt revolusjonære håp. Arild Asnes' indre dilemma truer med handlingslammelse. Når han likevel trosser sin indre splittelse er det fordi han ikke har noe alternativ. Det kapitalistiske Vesten framstår som et tilstivnet og sykt system, der meningen og mulighetene er uttømt.

Kapittel 4: Den norske, revolusjonære kronotopen i *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjem søkt vårt land*

4.1 Innledning

Da Dag Solstad i 1982 utga *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjem søkt vårt land* (heretter *GP*), ble den lest som forfatterens oppgjør med den revolusjonære bevegelsen som han selv hadde vært et aktivt medlem av, og en sterk forsvarer av gjennom hele 1970-tallet. I *GP* følger vi romanens hovedperson og jeg-forteller, gymnaslærer Pedersen, fra han ankommer Larvik med toget i august 1968, for å tiltre sin nye stilling som gymnaslektor, fram til han avslutter beretningen sommeren 1980, med den politiske utopiens fall. Da har gymnaslæreren vært medlem av den revolusjonære bevegelsen i 10 år, og fulgt dens gradvise oppbyggings- og organiseringsfase fra begynnelsen av 1970-tallet, gjennom storhetstida i innflytelse og medlemstall, fra 1975-78, til den ved slutten av tiåret hadde uttømt sin kraft. Nedskrivningen foregår omlag 2 år etter at romanens handling er avsluttet, og foregår i løpet av noen måneder i 1982. Mottakelsen av boka har vært delt i synet på om romanen er et reelt oppgjør med den marxist-leninistiske bevegelsen i Norge, eller om den tvert imot forsvarer denne bevegelsens politiske mål, som da romanen utkom sto fjernere enn noensinne, også for bevegelsens egne medlemmer.

4.2 Resepsjonen av *GP*

Den politiske resepsjonen preget i høy grad aviskritikken, og den samtidige kritikken av boka. Da romanen kom i 1982, ble den lest på bakgrunn av den forventningshorisonten som den sosialrealistiske og politisk engasjerte litteraturen på 1970-tallet hadde skapt, og der Dag Solstads forfatterskap var blant de mest sentrale innenfor denne radikale bølgen i samtidslitteraturen, og som også representerte det mest toneangivende og dominerende litterære miljøet på 1970-tallet. Beate Kamilla Tislevold har gjennomgått aviskritikken av *GP*, og registrert hvordan den politiske forventningen til boka har fått nedslag hos kritikere i forskjellige deler av dagspressen: «De liberale, og til en viss grad også de borgerlige, lette etter allmenngyldige tema, mens de venstreorienterte var opptatt av det politiske budskapet

boka gjemte. De danske anmelderne leste *GP* som en roman om de underlige nordmennene og deres m-l-parti.» (Tislevoll 1993, s. 105).

Arne Overrein står for en av de grundigste ideologikritiske lesningene av romanen med sin artikkel fra 1985²⁰, og fra sin venstreorienterte posisjon retter han et kritisk søkelys mot det skjulte innholdet i Dag Solstads politiske prosjekt. Overrein mener at det politiske engasjementet i Solstads forfatterskap først og fremst er et middel i en eksistensiell frigjøring av subjektet. Solstads eksistensialisme og modernisme, som også er en grunnleggende drivkraft bak hans politiske romaner, er uttrykk for en bestemt samfunnsgruppes erfaring: den humanistiske intelligentsia. Overrein konstruerer dermed en motsetning i Solstads romaner mellom «småborgerlig eksistensialisme» og et konkret og utadrettet politisk engasjement i verden, og *GP* er blitt skapt på grunnlag av en «bunnløs politisk pessimisme» etter den politiske utopiens fall:

Gymnaslæreren er strengt tatt ikke interessert i verdenssituasjonen, krisene, frigjøringsbevegelsene etc. som sådan. Han trekkes bare spontant mot det absolutt mørkeste standpunkt fordi dette tilsvarer den melankolske dysterhet i han sjøl som er oppstått etter AKP-prosjektets nederlag. Han projiserer ganske enkelt falitten i sitt eget eksistensielt-politiske prosjekt over på verden som helhet. (Overrein 1985, s. 45)

Forståelsen av det politiske engasjementet som en projeksjon av en indre meningskrise, kan ikke bety en desavuering av det politiske engasjementet som sådan, slik som Overrein synes å mene. Tvert imot kan en hevde at den dype interessen for å handle politisk står i en naturlig og nødvendig forbindelse med individets eksistensielle behov for å skape mening i sin historiske livsverden.²¹ Vi kan slutte oss til Overrein når han hevder at «For Solstads skikkelser er politikken en sammenheng som subjektet knytter seg til for å unngå den totalt individuelle skjebne, total ensomhet.» (op. cit. s. 54). Men den eksistensielle motiveringen for det politiske engasjementet, som også vil bli berørt i vår analyse av romanen, fører ikke til at den reelle verden trekker seg tilbake for det politisk handlende subjektet.

²⁰ Overrein, Arne (1985): "'Mitt liv ble levd på den gale siden av jordkloden.' Politikk, dekadens og sosial mobilitet hos Dag Solstad", I: *Vardøger* 16/85, s. 32-5

²¹ Atle Kittang formulerer det samme synspunktet i sin artikkel om *GP*: "Kva er eit politisk engasjement, om ikkje ein freistnad på å skape mening i den individuelle eksistensen gjennom konkret innsats for å verkeleggjere utopiar om eit betre liv for menneskeslekta i nåtid og (først og fremst) framtid?" (Kittang 1988, s. 281).

Endringen i det kulturelle klima utover på 1980-tallet førte også med seg nye teoretiske perspektiver og lese måter på litteraturvitenskapens område, og nye aspekter ved *GP* ble etter hvert trukket fram i lyset, som ikke hadde kunnet blitt fanget inn av de rent politiske og ideologikritiske lesningene av romanen. Otto Hageberg var tidlig ute med en psykologisk tolkning av Solstads roman, og hans artikkel «Den store maskerade. Spenningsmønster i Dag Solstad: *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemsøkt vårt land*, sto første gang på trykk i *Vinduet* 1/83. Artikkelen er et av standardverkene innenfor Solstadresepsjonen, og drøfter forholdet mellom gymnaslærerens politiske engasjement og hans, innenfor den psykologiske forståelsesrammen, *fortrengte* barndom. Som nevnt i innledningen til denne avhandlingen utelater gymnaslæreren å fortelle om sin barndom og oppvekst, og Hageberg bygger sin analyse på de relativt få opplysningene om den norske etterkrigs-heltens psyko-sosiale bakgrunn, som direkte eller indirekte kan leses ut av romanen. Gymnaslærerens engasjement innenfor den politiske bevegelsen blir i dette perspektivet en flukt, eller en maskering for å unngå å bli konfrontert med det ubearbeidede og traumatiske i sin egen barndom:

Skalar ein bort alle masker, er det Knut Pedersen søkjer, noko enkelt: ein ufordekt nærleik, samanheng, heilskap, autentisitet, det som kan ta bort «min dype splittelse», «mørket i min sjel», det eksistensielle kaos. (Hageberg 1983, s. 14)

Det er lett å slutte seg til Hageberg når han hevder at gymnaslærerens fortiing av sin egen barndom framstår som «ein meiningsfull informasjonslakune» (op. cit. s. 6), spesielt for en psykoanalytisk orientert litteraturforsker som han selv. Bak våre mer og mindre fordekte motiver og masker bærer vi kanskje alle på en drøm om «ufordekt nærleik» og «heilskap». Solstads litterære metode har imidlertid ikke som mål å harmonisere det splittede og sammensatte i menneskesinnet. I denne analysen av romanen vil vi undersøke hvordan forskjellige gestaltninger av romanens norske, historiske livsverden, er med på å skape et sammensatt og spenningsfylt bilde av den norske, revolusjonære helten, som ikke lar seg underordne et helhetlig og harmoniserende perspektiv. Og i den Bakhtinske *aksepteringen* av personligheten som en sammensatt og dialogisk struktur får Solstads litterære diskurs utfoldet sitt meningspotensiale. Med Per Arne Michelsens hovedfagsoppgave fra 1989²² ble den

²² Michelsen, Per Arne (1989): *Et forsøk på å beskrive Dag Solstads 80-tallsromaner*, Hovedfagsoppgave Universitet i Bergen

russiske litteraturforskeren Mikhail Bakhtins teorier om den polyfone roman og den folkelige karnevalskulturen introdusert i Solstadsforskningen, og i den følgende analysen vil vi komme tilbake til Bakhtins sentrale begreper (med hovedvekt på *kronotopen*) for å beskrive gymnaslæreren, som en spenningsfylt konstellasjon av de forskjellige perspektivene på hans konkrete, norske livsverden.

Den nevnte artikkelen av Atle Kittang: «Allegori, intertekstualitet og ironi. Dag Solstads skrift i Knut Pedersens beretning» (1988) drøfter *GP* som en kunstnerroman, som gjennom sine allegoriske betydninger, referanser til andre tekster og ironi, reflekterer over sin egen status som artefakt og erkjennelsesmedium. Kittangs lesning av romanen representerer en klar løsrivelse fra 1970-tallets ideologikritiske forventningshorisont, og har fått stor innflytelse på den mer språkkritiske og retoriske lesningen av romanen som har fulgt etterpå. Vi vil seinere gå i dialog med forskjellige synspunkter og momenter i Kittangs artikkel. Et viktig anliggende er å gjennomføre en mer historisk lesning av *GP* enn det Kittangs retoriske og metaspråklige 1980-tallslesning legger opp til, og vi vil samtidig drøfte og utvide spekteret av romanens intertekstuelle referanser.

4.2.1 Den voldsomme historiske forandringen

Gymnaslærerens forståelsesramme for sin politiske omvendelse til AKP-(ml) i Larvik på 1970-tallet er de historisk-eksistensielle vilkårene som han mener er knyttet til det å være nordmann. Historielektoren, og romanens jeg-forteller Knut Pedersen, begynner derfor sin beretning med å gjøre rede for det han oppfatter som det spesielle ved den historiske utviklingen i Norge, og det er først og fremst det store utviklingspranget som har skjedd i løpet av de siste 200 årene han er opptatt av. Fra å være en tilbakestående koloni under Danmark på slutten av 1700-tallet, framstår det moderne og høyt utviklede etterkrigs-Norge, som handlingen i gymnaslærerens beretning foregår innenfor, som et av verdens rikeste land. Gymnaslærerens innledning er preget av en overraskende sterk patos. Han uttaler i sterke ord og uttrykk det han oppfatter som avvikende og eksepsjonelt ved den historiske utviklingen i Norge, og den følelsesladete og insisterende retoriske stilen er uttrykk for engasjementet og nødvendigheten i det gymnaslærerens har på hjertet.

Den stort oppslåtte historiske innledningen om det særegne ved framveksten av det moderne Norge, knytter gymnaslærerens beretning allerede fra starten til en av forfatterskapets dominerende problemstillinger: Å forstå den menneskelige eksistens i andre halvdel av det 20. århundret som et historisk utspringsfenomen ved det å være norsk:

Jeg tror jeg må åpne med å si noen ord om mitt land og dets høyst særegne historie. Norge er et av verdens rikeste land, og det til tross for dets nokså malplasserte beliggenhet langt mot nord og til tross for at det fra naturens side ikke kan sies å være særlig velutstyrt, snarere er det mer dekkende å karakterisere det som et karrig land, og betegnende nok er det ikke mer enn snaue to hundre år siden det var en bortgjemt koloni for det ikke spesielt strålende europeiske kongedømme Danmark, og det blei styrt av ikke særlig lysende hoder derfra som var utdanna ved det tredjeklasses universitetet i København, og det folk som disse ikke særlig lysende hoder skulle bestyre, kan man uten å overdrive betegne som utrolig uvitende, besatt av overtru, grenseløst alkoholiserte, martra av angst og med en mangel på elementær hygiene som sjøl etter datidas nokså liberale målestokk måtte fortone seg som rystende. I et hvilket som helst annet folk er to hundre år et lite historisk tidsrom, men de to hundre åra siden slutten av 1700-tallet til i dag er i det norske folks historie kjennetegna av en så voldsom forandring som vel få andre folk har opplevd maken til. (s. 6)

Utviklingspranget innenfor landets økonomi og blant folks opplysnings- og dannelsesnivå er bemerkelsesverdig på bakgrunn av landets «malplasserte» geografiske beliggenhet, og det karrige naturgrunnlaget. I romanens historiske og geografiske opptegning av Norge inntar fortelleren en distansert og beskrivende holdning til sitt emne som alluderer til renessansens og opplysningstidas topografiske beskrivelser av fremmede land og naturområder. Den sansemessige friskheten i opptegnelsene av det ukjente, og ikke minst forbauselsen over de fjerne fenomenenes særegne og avstikkende karakter, er trekk som gjennomsyrrer gymnaslærerens framstilling av Norge. Denne måten å sanse Norge på gjelder ikke bare innenfor det historiske tilbakeblikket (som strekker seg over romanens 10 første sider), men preger også romanens egentlige beretning, som altså foregår innenfor rammen av det moderne norske utdannings- og velferdssamfunnet på 1970-tallet.

Gymnaslærerens beretning starter altså med framstillingen av hans norske forfedre på slutten av 1700-tallet som en innlagt hermeneutisk forutsetning. Uten å ta stilling til den historiske sannhetsgehalten i gymnaslærerens framstilling, blir altså disse forfedrene betegnet som «*utrolig uvitende, besatt av overtru, grenseløst alkoholiserte, martra av angst og med en*

mangel på elementær hygiene som sjøl etter datidas målestokk måtte fortone seg som *rystende*.» (mine uth.). Fortelleren trekker ikke noen eksplisitt sammenheng mellom forfedrenes åndelige og legemlige mangeltilstand og personene i sin egen beretning, men den patospregede skildringen av det dystre og primitive i den norske folkesjela på tampen av opplysningens århundre og unionstida med Danmark, ligger som en skjult korrespondanse under hele beretningen om den politiske vekkelsen. Utviklingen fra slutten av 1700-tallet fram til det moderne Norge får mer karakter av brudd enn en sammenhengende og forståelig historisk utvikling.

4.2.2 Det utrolige hellet

Fortelleren trekker fram to årsaker til denne historiske forandringen, som ifølge ham selv er nødvendige å få fram; «fordi uten at disse påpekes blir de begivenheter som jeg seinere i denne boka ønsker å skildre, på det nærmeste uforståelige.» (s. 5-6). For det første kan ikke nordmennes egenskaper som folk tilegges noen avgjørende betydning for at landet har blitt et av verdens rikeste land: «Det Norske Under er til de grader utlilsikta konsekvenser av begivenheter og årsakssammenhenger som har sin rot i helt andre land og samfunn enn vårt.» (s. 6). Gymnaslæreren anskueliggjør dette poenget med et antropologisk (og ahistorisk) tankeeksperiment, der han hevder at hvis «arten nordmenn» hadde bodd ved Malakkastredet ville ikke nordmennes situasjon vært vesensforskjellig fra de som bor der i dag. Noen av disse «nordmennene» kunne forøvrig befunnet seg innenfor Norges grenser, som fremmedarbeidere. Norges posisjon som et rikt og velutviklet land baserer seg altså ikke på nordmennes egenskaper, men tvert imot på tilfeldighetenes spill, eller på hellet:

Nei, enten man liker det eller ikke, så må det være tillatt å hevde at utviklinga av kapitalismen og seinere imperialismen falt usedvanlig heldig ut for mitt lands vedkommende, ja jeg mener det er grunnlag for å hevde at dette usedvanlige hellet er årsaka til at det norske folks historie må sies å være ei svært så særegen historie, som gjør at det er ytterst få andre land vårt folk kan sammenligne seg med. (s. 6)

Den kommunistiske historielektoren legger altså avgjørende vekt på «hellet» når han skal forklare det særegne ved den historiske utviklingen i Norge. Gymnaslæreren refererer til den historiske materialismen («utviklinga av kapitalismen og seinere imperialismen»), men det norske velferdssamfunnets spesielle utforming er likevel et resultat av tilfeldighetenes spill.

En marxistisk historieforståelse, som innebærer en nødvendig og forutsigbar utvikling av samfunnet ut fra dets materielle basis, brytes mot et historiesyn der det er flaksen og tilfeldighetene som er det utslagsgivende for historiens gang. Gymnaslærer Pedersen kan ikke gi en uttømmende forklaring på det norske velstandssamfunnets egenart ut fra en materialistisk og fornuftsbasert historiefilosofi. Den lineære og logisk sammenhengende historiske utviklinga fanger ikke inn etterkrigstidas Norge som historisk fenomen. Det særegne ved den moderne, norske virkeligheten må tvert imot forstås ut fra det som framstår som uforklarlige lykketreff, i form av de uventede fordelene og gevinstene som har tilfalt Norge som en følge av det økonomiske og politiske spillet på den verdenshistoriske arena.

4.2.3 I utkanten av begivenhetenes sentrum

Elementet av flaks forsterkes ved at Norge har ligget i periferien av de begivenhetene som har lagt grunnlaget for det moderne norske utdannings- og velferdssamfunnet:

Dette usedvanlige hellet, som jeg ikke uten grunn foretrekker å kalle Det Norske Under, blir så mye mer påtagelig, og gjør norsk historie så enda mer særegen, ja nesten merkverdig, for ikke å si eksotisk, ved at denne voldsomme forandringa har forekommet i et land som hele tida har ligget i utkanten av begivenhetenes sentrum, ja ofte til de grader at de begivenhetene som har rysta verden de siste to hundre åra, bare kan studeres i vår historie ved å bruke høyt utvikla fantasi og intellektuelle forstørrelsesglass, om jeg så må si. (s. 6)

Norges perifere posisjon på den verdenshistoriske scene får «Det Norske Under»²³ til å framstå som et merkelig fenomen i jeg-fortellerens øyne, og det underliggjørende skjæret rundt norsk historie blir ytterligere understreket med adjektiv som *merkverdig* og *eksotisk*. Norge blir beskrevet som et land nærmest utenfor historien, der sporene etter verdenshistoriens avgjørende begivenheter er vanskelige å få øye på. Det er altså fraværet av tydelige historiske spor som kan forankre det norske velferdssamfunnet historisk, som kvalifiserer norsk historie til betegnelsene *merkverdig* og *eksotisk*. Norge har trukket et

²³ Betegnelsen "Det Norske Under" er en allusjon til den raske gjenoppbyggingen av Tyskland etter siste verdenskrig; "Der deutsche Wirtschaftswunder". Samtidig bidrar betegnelsen til å framheve det fantastiske og eventyrlige ved framveksten av det moderne etterkrigs-Norge. Jeg-fortelleren definerer forøvrig ikke hvor lenge den norske etterkrigstida varer, og det er et åpent spørsmål om den strekker seg fram til fortellerens nedskrivning av romanen, som foregår i løpet av noen måneder i 1982. På dette tidspunktet hadde de store oljefunnene på norsk sokkel vært i drift i flere år, og gitt store inntekter til landet. Det er kanskje rimelig å anta at "det norske

vinnerlodd i historiens store lotteri, og det rike, norske etterkrigssamfunnet framstår i en egenartet og eventyrlig atmosfære. Det merkelige, eksotiske, og hellet/ lykketreffet som gir en uventet og plutselig materiell rikdom aktiverer eventyrets magiske verden. Eventyret står utenfor historien, og taler bare indirekte om vår reelle verden, gjennom symboler og bildespråk. På lignende måte opplever gymnaslæreren at den norske virkeligheten er løsrevet fra historien. Hans sentrale eksempel på dette er at kriger og revolusjoner, som har vært avgjørende for de store forandringene på jorda fram mot vår egen tid, bare «har nedfelt seg i vårt land som ekkoer og avglans.» (s. 7). Den 2. verdenskrigens nedslag i den norske virkeligheten illustrerer jeg-fortellerens poeng. Sammenlignet med de andre nasjonene som var i krig, mener jeg-fortelleren at krigen i Norge forløp på en helt annerledes, og mer fredelig måte:

Altså til tross for at mitt land deltok, og så absolutt var en av de krigførende allierte nasjonene, så står likevel det forbausende faktum tilbake at Norge også den gang lå perifert i forhold til de begivenhetene som var av avgjørende betydning for landets eksistens. Mitt lands historie er forbausende fredelig, også i krig. Faktisk har det ikke vært en eneste massakre i landets historie på over 700 år. (s. 7)

Den måten krigen forløp på i Norge blir et bilde på det eksotiske og fredelige som preger den norske erfaringen av verdenshistoriens kriser og omveltninger. Bildet foregriper også gymnaslærerens beskrivelse av idyllen og eksotismen som gjennomsyrer den politiske vekkelsen i dens glansperiode, og som avslører dens verdensfjernhet og manglende kontakt med sine omgivelser. På AKP (m-l)'s sommerleir på Håøya sommeren 1977, som fortelleren i denne sammenhengen omdøper til *De lykksaliges Ø*²⁴, planlegger kadrene geriljakrigføring mot den forventete okkupasjonsmakten Sovjetunionen. Etter partiets analyse av verdenssituasjonen er krigsfaren overhengende stor på dette tidspunktet, og den sovjetiske besettelsen av Norge vil være en utløsende årsak til utbruddet av en 3. verdenskrig mellom supermaktene USA og Sovjetunionen. Parallelt med krigsforberedelsene utfoldes bevegelsens indre sosiale og kulturelle liv, som er preget av stor kreativitet og foretaksomhet.

oljeeventyret" også inngår i fortellerens forestillinger om "Det Norske Under", selv om dette ikke er nevnt eksplisitt i romanteksten.

²⁴ Navnet alluderer til P.D.A. Atterboms kjente romantiske verk *Lykksalighetens ö*. Atterboms mytiske drama gestalter den mannlige heltens forening med sin store kjærlighet. Den romantiske kjærligheten blir gestaltet gjennom teatraliske og karnevalske tablåer på "Lykksalighetens ö", som representerer en paradisisk og tidløs idealtilstand.

Samværsformene og de kulturelle uttrykksformene er imidlertid fullstendig underlagt kravet om kollektiv og uforbeholden oppslutning om partiets skiftende politiske linjer, og fungerer som en direkte kroppsliggjøring av (den hemmelige og usynlige) sentralkomiteens visjoner og standpunkter. Gymnaslærerens skildring av bevegelsens naive tiltro til sin egen mytologi og historiske eksistensberettigelse, sammen med medlemmenes kollektive glød, innsatsvilje og unisone enighet på De lykksaliges Ø, skaper en egenartet atmosfære av idyll og verdensfjernhet rundt den politiske bevegelsen, på tross av at den, ifølge sin egen overbevisning, står på randen av en ny storkrig.

Skildringen av De lykksaliges Ø viser den revolusjonære bevegelsens forgjeves forsøk på å flykte fra sin historiske virkelighet gjennom å iscenesette sine egne mytologier, drømmer og eventyr innenfor partiledelsens strengt organiserte regi. Den politiske vekkelsen sliter med en type historisk inautentisitet som ifølge gymnaslæreren også har vært et konstituerende element for framveksten av det moderne Norge. Det å befinne seg «perifert i forhold til de begivenhetene som var av avgjørende betydning for landets eksistens», representerer også (slik sitatet signaliserer) et *eksistensielt* problem. På baksiden av idyllen, det eksotiske og eventyrlige skjuler det seg en eksistensiell angst for å bli konfrontert med den politiske vekkelsens sviktende kontakt med den reelle historiske virkeligheten. Det altoppslukende og djupe engasjementet i partiets stadig nye kampanjer fortrenger imidlertid denne angsten, samtidig som nettopp enkeltmedlemmenes hektiske innsats for partiet er med på å skape og opprettholde bevegelsens fiktive bilder av virkeligheten.

4.3 Solstads norske kronotope

Før vi går nærmere inn på de kronotopiske bildene i *GP*, skal vi oppsummere kjennetegnene ved det norske, som vi har drøftet i forbindelse med innledningen av boka. Vi har sett at Solstads norske kronotope har innsprengt et element av eventyrtid, som Bakhtin, i sin historiske poetikk, fører tilbake til den greske, antikke romanen. Denne tiden befinner seg som nevnt utenfor den historiske tiden. Det er en ”tom” tid, som ikke etterlater spor:

I denna tid förändras ingenting: världen förblir densamma som den var, hjältarnas biografiska liv förändras inte heller, deras känslor förblir likaså oförändrade, människor åldras inte ens i denna tid. Denna tomma tid efterlämnar inga som helst

spår, inga bestående kännetecken på sin gång. Den är, låt oss upprepa det, en utomtidslig hiatus, som uppstått mellan två moment i den reella, i detta fall biografiska, tidsräckan. (Bakhtin 1991, s. 20)

Solstads norske livsverden er historisk forankret, men innslaget av eventyr tid viser seg tydelig i gymnaslærerens beskrivelse av landets voldsomme historiske forandring gjennom de siste 200 årene, som frambragte det moderne Norge, men uten at de underliggende utviklingstrekkene og krisene har nedfelt seg som tydelige spor i den norske virkeligheten. Innenfor gymnaslærerens retorikk får framveksten av det norske velstandssamfunnet karakter av en plutselig (og uventet) *forvandling* (fra en primitiv urtilstand) isteden for å framstå som resultatet av en sammenhengende og logisk historisk utvikling. Når fortelleren bruker betegnelsen *Det Norske Under* om det moderne etterkrigs-Norge, forsterkes det eventyrlige og utenomtidslige ved dette samfunnets opprinnelse. Vi har sett at den tomme eventyrtiden på sin side innfører en handlingslogikk, som blir styrt av den tilfeldige hendelsen, eller lykketreffet. Gymnaslærerens gjør et stort poeng av at det er det *usedvanlige hellet* som er bakgrunnen for utviklingen av den norske velferdsstaten, og dette har også gitt norsk historie et overraskende *fredelig* og *eksotisk* preg.

Eventyrets og tilfeldighetenes tid spiller en avgjørende rolle gjennom hele Solstads forfatterskap. Bildet av Norge er splintret av denne plutselige tiden, og den norske tilværelsen blir skildret som fragmentert og meningsløs. Det norske sosialdemokratiet er en fremmed og uforståelig verden i Solstads litterære univers, som unndrar seg historiens årsaksforklaringer og den rasjonelle fornuft. Som alternativ til det meningsløse og nedbrytende har vi sett at *idyllen* har en viktig funksjon innenfor Solstads norske kronotope. Det *fredelige, eksotiske og idylliske* er kjedet sammen i en felles motivkrets i forfatterskapet, som i tillegg til å ha en nødvendig og grunnleggende funksjon som tilflukt fra og beskyttelse mot det umulige og uforståelige, også representerer fluktens og tilbaketrekningens negative sider. Idyllens kronotope ser altså ut til å ha en nødvendig, men flertydig og ambivalent stilling i Solstads beskrivelse av Norge. Men eventyrets tid (og idyllens tid) er ikke enerådende innenfor Solstads kronotope. Personbeskrivelsen, handlingen og den tematiske oppbygningen står også under innflytelse av den samfunnsmessige og historisk-politiske tid, som i større grad enn eventyret og idyllen bidrar til å knytte litteraturens tid og rom til den reelle, historiske virkeligheten.

I den videre analysen av *GP* vil jeg gi en nærmere beskrivelse av hvordan romanens kronotopiske bilder av Norge konstitueres, og hvordan bl.a. eventyrtida ”inträder och börjar råda där den normala, pragmatiska eller orsaksbestämda tiden avbryts” (Bakhtin 1991a, s. 20). Jeg vil ta utgangspunkt i en rekke skildringer av byen Larvik, som utgjør det norske geografiske og topografiske handlingsrom i denne romanen, og som dermed vil bidra til å bestemme det særegne ved Solstads kronotope.

4.4 Ankomsten til Larvik

Skildringen av gymnaslærerens ankomst til Larvik inneholder alle de vanlige elementene som er knyttet til ankomstmotivet i Solstads forfatterskap; togreisen, de tunge koffertene og hovedpersonens spente forventning til det livet som venter han på ankomststedet. Solstads hovedperson presenterer seg også gjennom sine intellektuelle emblemer, som i tillegg til *håndbagasjen* (koffertene ”fylt med *bøker og klær*, utelukkende bøker og klær, *alt mitt jordiske gods*”, s. 15, min uth.) også består av den sorte *paraplyen*²⁵ (”som ikke var sammenleggbare, fordi denne oppfinnelsen ikke var allment kjent blant yngre akademikere på den tida”) og ”et par solide *briller*” (s.16, min uth.). På tross av at gymnaslæreren bærer på en ”indre tristhet”, ankommer han altså til Larvik med sin intellektuelle utrustning intakt, og med sterke forventninger til sin nye tilværelse som lektor. I ettertid har jeg-fortelleren prøvd å finne ut hva denne forventningen handlet om:

I det hele tatt har jeg kommet fram til at min sitrende forventning skyldtes forventninga om å bli sosialisert, komme inn i samfunnet. Jeg hadde faktisk ikke noe høyere ønske i denne verden enn å bli samfunnsborger, med arbeid, leilighet, lønnskonto og banklån. (s. 20)

Før gymnaslærer Pedersen kommer i kontakt med den revolusjonære bevegelsen, skildres hans ankomst til Larvik, og de drømmene og forventningene han hadde på dette tidspunktet til sin nye tilværelse som lektor. Som nyutdannet lektor, og tilhørende den første

²⁵ Paraplyen er et framtrepende emblem for flere av Solstads intellektuelle helter, bl.a. Arild Asnes og Elias Rukla. Arild Asnes’ og gymnaslærer Pedersens paraply er av samme ikke-sammenleggbare type, og representerer 1960-tallets intellektuelle paraply, som Arild Asnes observerte at de konservative studentene hadde med seg under demonstrasjonene og tumultene utenfor den amerikanske ambassade under Cuba-krisen i 1962 (Solstad

etterkrigsgenerasjonen i Norge som fikk anledning til å ta høyere utdanning på 1960-tallet, har han og hans egen generasjon på tross av dette utviklet ”en tristhet i sjelen” (s. 18). Og i beskrivelsen av det som konstituerer denne tristheten hører vi et tydelig ekko fra jeg-fortellerens innledning om det særegne ved Norge: ”det som plaga meg hadde sine røtter utafor min egen eksistens, og at alt avgjørende som kunne hende i mitt liv, ville være hendelser som fant sted langt vekk fra der jeg eventuelt skulle ha mitt virke” (s. 20). De nasjonale og individuelle eksistensvilkårene er altså, som tidligere nevnt, sammenfallende i gymnaslærerens fortolkning av dem. I sine primitive forfedre fra 1700-tallet er det sin egen angst, isolasjon og alkoholrus han gjenkjenner, etter først å ha projisert inn i dem, når han i studietida levde ”på *ville* fester, alltid på *innelukka* hybler (...) *martra* av en følelse av fremmedhet (s. 19, mine uth.). Den historiske distansen i gymnaslærerens framstilling blir derfor illusorisk, og den individuelle skjebnen blir en kroppslig og geografisk situert skjebne, utlevert til øyeblikket. Den samme bevegelsen gjentar seg når jeg-fortelleren på en eksplisitt, og nesten polemisk måte, bryter med dannelsesromanens sjangerforventninger, og erklærer at han betrakter opplysninger om sin egen personlige biografi og oppvekst som irrelevant for det beretningen skal handle om. Individet blir dermed løsrevet fra sine personlige røtter, og kastes ut i det norske, sosialdemokratiske utviklingsamfunnets plutselige og fragmenterte virkelighet.

4.4.1 Det erotiske Larvik

For å realisere drømmen om å bli om å bli sosialisert inn i samfunnet, må gymnaslæreren stifte egen familie, og dette fører han ut på ekteskapsmarkedet. Han begynner å frekventere restaurantene i Larviksdistriktet, og blir en del av et miljø med unge mennesker på hans egen alder, som er ute i samme ærend. Hans lengsel etter å få realisert sitt etableringsprosjekt, og ikke minst hans stadig sterkere erotiske drømmer, former hans oppfatning av byens landskap og topografi på en grunnleggende måte. Mellom hans to faste steder i tilværelsen, leiligheten i Jegersborggata i Larvik sentrum, og gymnaset, er hans erotisk drømmer spent opp ”som reine surrealistiske malerier, som svevende kvinner med utstrakt hår som slep etter seg og med åpne skjød og malte, røde lepper, mot en himmel malt i samme blå farger som Larvik Turns berømte bukser, og hvite skyer, som Larvik Turns hvite trøyer” (s. 25). Her får vi for første

1971, s. 64). 1980-tallshelten Elias Rukla har sammenleggbare paraplyer, og hans mislykkede forsøk på å få åpnet denne paraplyen utløser hans endelige fall fra sin stilling som gymnaselektor og offentlig intellektuell.

gang i romanen utpenslet jeg-fortellerens forestillingsverden som et *maleri*²⁶. Det er riktignok snakk om et *surrealistisk* maleri, men denne konkrete bildegjøringen av gymnaslærerens sjelelige spenninger skaper likevel en spesiell form for mimetisk nærhet til romanens geografiske og historiske kontekst. Hovedpersonens forestillinger er malt ut i konkrete farger og figurer. De svevende kvinnefigurene er dessuten nøyaktig innplassert i forhold til gymnaslærerens topografi, med det lokale idrettslagets (og himmelen og skyene) sine hvite og blå farger som bakgrunn. Det er et kjennetegn ved virkelighetsgjengivelsen i romanen at den formidles gjennom fortellerens bilder og bildeskapende fantasi. I denne omgangen skal vi nøye oss med å registrere at dette bildet, i form av maleri, på en bemerkelsesverdig måte smelter sammen hovedpersonens subjektive drømmebilder med elementer fra den realistiske og historiske Larvik-kronotopen.

Gymnaslærerens erotiske spenninger er også utgangspunktet for den første helhetlige beskrivelsen av Larvik. Som symbol på en sinnstilstand framstår Larvik som et ”frosset” bilde. Bildet preges av stillstand, selv om tidsforløpet som denne tilstanden strekker seg over blir markert mot slutten av skildringen (den første vinteren). Denne tida skildres som en statisk og uforanderlig tid, som til og med synes å etterlate naturen og landskapet uberørt (”den nakne, kalde årstida fra slutten av oktober til begynnelsen av mai), og denne «tilfrossede» og seint flytende tida tar ikke opp det sosiale og samfunnsmessige liv i sin bevegelse. I det erotiske Larvik har byens offentlige kommunikasjonslinjer og knutepunkter, og spesielt dens industrielle og næringsmessige topografi en framtreddende plass, men i gymnaslærerens beretning, som altså føres i pennen over 10 år etter at han kom til Larvik, framstår alt dette som ”kulisser for min sjels tilstand på denne tida” (s. 25):

Det Larvik jeg kom til, med Tollerodde, og kai for danskebåt, jernbanestasjon, og E-18 tvers gjennom byen, med sentrum og bøkeskog, og de to bydelene Torstrand og Langestrand, med Fritzøekonsernets fabrikker tilhørende den sistnevnte og rukla av fabrikker tilhørende den førstnevnte, så som Alfr. Andersens mek. Verksted, Larvik Smelteverk, Soyamelfabrikken, Elkem-Rockwool, ESAB, blei forvandla til et enkelt bilde konsentrert om fabrikkpipene fra Torstrand og fabrikkpipa til Treschow-Fritzøe på Langestrand, som raga mot sentrum, der det lå høyt på sin haug, med sin berømte

²⁶ Vi skal se nærmere på romanens beskrivelser av malerier (ekfraser) i forbindelse med det fiktive veggmaleriet *Forløpersken*, der den revolusjonære bevegelsen spennes opp for gymnaslærerens indre blikk, med den kvinnelige helten Nina Skåtøy som bildets sentrale figur.

Bøkeskog, og som enkelt og svært malerisk og greitt utkrystalliserte seg i dette: Pikk fra Torstrand, pikk fra Langstrand som reiste seg svulmende mot Bøkeskogens krans av fittehår, i den nakne, kalde årstida, fra slutten av oktober til begynnelsen av mai. Sånn var det Larvik jeg gikk anspent omkring i som nyss tilflyttet nybakt lektor og ungar. (s. 26)

Den nøyaktige og presise beskrivelsen av Larviks bydeler og industriområder ”eksploderer” nærmest i det *malerisk* framstilte bildet av kjønnsakten, der fabrikkpipene og bøkeskogen symboliserer henholdsvis det mannlige og kvinnelige kjønnsorgan. Det realistiske Larvik blir i løpet av jeg-fortellerens beskrivelse av byen «forvandla» til et allegorisk bilde av det erotiske Larvik. Og det er gymnaslæreren selv som foretar allegoresen når han plukker bildets realistiske del-elementer fra hverandre, og setter dem sammen på nytt, der de «enkelt og svært malerisk og greitt utkrystalliserte seg» og sin nye betydning innenfor den allegoriske fortolkningsrammen. Forvandlingen av det reelle Larvik til en kulisse for jeg-fortellerens erotiske fantasier viser tydelig hvordan gymnaslærerens beretning utspiller seg i spenningsfeltet mellom den realistiske verden på den ene siden, og eventyrets og mytens verden på den andre. Gymnaslærerens historiske beretning blandes med elementer fra eventyrets plutselige og diskontinuerlige tid, mens de mytologiske og fantastiske bildene næres av detaljrealismen i den historiske diskursen.

Beskrivelsen av den erotiske bykronotopen begynner med å plassere inn de viktigste kommunikasjonslinjene langs veg, bane og over havet, som forbinder byen med omverdenen. En slik inntegning av kommunikasjonsnett rundt den sentrale kronotopen er et tilbakevendende trekk i Solstads romaner, og her blir først «kaia for danskebåt og jernbanestasjonen» tegnet inn, samt «E18 tvers gjennom byen». Kommunikasjonsmidlene og ferdselsårene rundt Larvik er blant de elementene som i den ovenstående beskrivelsen ikke blir trukket fram i forgrunnen, og gjort til gjenstand for aktiv allegorisering²⁷. Ellers blir her to av Larviks viktigste topoi²⁸; *danskebåten/kaia for danskebåten* (“Peter Wessel” eller “Cort

²⁷ Når E18 i løpet av 1970-tallet blir lagt utenfor byen, blir imidlertid plasseringen av den nye vegen et av romanens framtrepende emblemer på byen Larvik. Den nye vegen utenfor byen blir et symbol på at Larvik, i likhet med gymnaslæreren selv, er i ferd med å havne i ei bakevje. Mot slutten av romanen gir gymnaslæreren følgende beskrivelse av sin situasjon på begynnelsen av 1980-tallet: "Jeg fortsatte som før. En revolusjonær intellektuell i byen Larvik, som E18 går i ei sløyfe utenom." (s. 281).

²⁸ Det finnes noen spredte omtaler av Larvik i Solstads forfatterskap også før *GP*. Den kvinnelige helten i 25. septemberplassen, Torill Strand, er datter av en samvirkelagsbestyrer i Larvik (Solstad 1974, s. 178), og dette får Axel Nyland, kjæresten hennes, til å framkalle et minne om sitt eget møte med byen: "Han tenkte på Larvik. Hadde han vært der? Han hadde det. På biltur med foreldra omkring 1960. De hadde *kjørt ned til kaia for å se*

Adeler”) og *bøkeskogen* skrevet inn byens topografiske landskap, og vi skal se litt nærmere på hvordan disse to viktige elementene blir presentert i romanen.

4.4.2 «Peter Wessel» og bøkeskogen

Disse to toposene dukker til stadighet opp i løpet av romanhandlingen der de fungerer som byens sentrale geografiske orienteringspunkter, handlingens sted (bøkeskogen) eller som symbolske rekvisitter, gjerne litt i utkanten av situasjonene som beskrives, men likevel på en slik måte at de fargelegger byens symbolske og mytologiske landskap på en grunnleggende måte. Solstad legger vekt på at hans skildringer av norske byer og landskaper skal være i samsvar med den geografiske og historiske virkeligheten²⁹, og dette er også tilfelle med hans beskrivelser av Larvik i *GP*. Bøkeskogen ligger også reelt i sentrum av Larvik, og den er blant folk flest regnet som byens fremste emblemer. Også i oppbyggingen av romanens *mytologiske* landskap ser vi altså at Solstad tar utgangspunkt i de eksisterende forestillingene rundt byen. I tillegg til bøkeskogens funksjon som geografisk sentrum og orienteringspunkt, er den altså også et symbolsk kraftfelt innenfor byens kronotopiske landskap, noe skildringen av det erotiske Larvik gir et overbevisende eksempel på. Danskebåten, som regel ”Peter Wessel”, blir som regel registrert av gymnaslæreren på veg ut Larviksfjorden. Den trer fram i romanen som en stadig gjentatt bevegelse bort fra byen, og jeg-fortelleren tilkjennegir flere ganger en sterk fascinasjon ved synet av den store båten. Rett etter ankomsten til Larvik, i drosjen på veg fra jernbanestasjonen, er ferja noe av det første han får øye på:

jeg fikk et hastig glimt av ei av Larviks gater, og en fjord, som måtte være Larviksfjorden, samt en båt, sannsynligvis Peter Wessel, tenkte jeg da, *sjølveste Peter Wessel, tenkte jeg opprømt.* (s. 22, min uth.)

Peter Wessel komme. De hadde sittet og spist på en benk i *bøkeskogen*." (op.cit. s. 185, mine uth.). Peter Wessel og bøkeskogen blir altså omtalt som byens fremste emblemer og fascinasjonspunkter også i 25. *septemberplassen*. Gymnaslærer Pedersen har forøvrig en forgjenger i Larvik, i folkeskolelæreren Nilsen fra *Krig. 1940*. Vestlendingen Nilsen er, som gymnaslærer Pedersen, en innflyttet lærer i Larvik, og i likhet med sin seinere kollega, framtrer også Nilsen, med sin kulturelle og politiske tilhørighet, som en fremmedartet og særpreget personlighet i Larviks gater: "Du veit, eg er jo ein framande fugl i Larvik. Målmann og frilyndt. Du veit, dei ler jo litt tå meg når eg kjem i bunad 17. mai. Jau, da e' ikkje fritt før da. Dei ler nok av meg, bak ryggen min." (Solstad 1978, s. 154).

²⁹ På spørsmål om hans bybeskrivelser skal være mimetisk korrekte ned på detaljnivå, svarer Solstad i et intervju: "Ja, helst. Jeg prøver på det. Men jeg regner det ikke som noen katastrofe hvis det ikke er det. Jeg prøver å gi en så detaljert skildring av det, som er mulig. Jeg prøver liksom å *ta* byen på en måte, da. Men det er ingen journalistisk beskrivelse." (Krogstad 1998, s. 91).

På et av sine restaurantbesøk i Calles kjeller på Grand Hotel Larvik, i gymnaslærerens hektiske, erotiske epoke, er selve nærheten til ”jernbanestasjonen, og ikke minst *den forjettede kaia* for ferja til Frederikshavn i Danmark.” (s. 27, mine uth.) tydeligvis nok til å vekke en heftig lengsel hos hovedpersonen. *Den forjettede kaia* aktiverer den underliggende lengselen etter det utopiske i Solstads forfatterskap, og alluderer direkte til «Det forjettede land», som er tittelen på åpningsnovella i debutsamlingen *Spiraler*. «Det forjettede land» handler om «emigrantene», som gang på gang reiser over havet for å prøve å slippe inn i «det forjettede land», men som hver gang blir avvist av «kontrolløren». Novella er en lovprisning av *håpet*, som på tross av det umulige i emigrantenes forehavende, konstituerer det menneskelige hos dem. I en epilog («forfatterens anmerkning») blir dette håpet omtalt som «en hvitglødende lengsel mot det umulige». Det forjettede land tilhører de rike og sterke, «men ingen rik, ingen sterk har noensinne hatt et slikt lys i sjelen som det enhver fattig jævel en eller annen gang under sin livslange forgjeves seilas mot det forjettede land har kjent eller vil kjenne.» (Solstad 1965, s. 12).

Vi skal komme tilbake til hvordan bøkeskogen og danskebåten er med og preger andre framstillinger av bylandskapet i romanen. I det erotiske Larvik ser vi at bøkeskogen symboliserer selve målet for gymnaslærerens utilfresstilte lengsler og begjær. Bøkeskogen er det fascinerende og «berømte» midtpunkt som både det geografiske og erotiske bylandskapet samler seg rundt. Nærheten til danskebåten skaper en lengsel mot det *forjettede* (lovede) hos jeg-fortelleren; en lengsel mot en annen tilværelse (*det forjettede land*) som overskrider det reelle og historiske Larvik, og det fornedrende og pinlige rollespillet han deltar i for å få tilfredsstilt sitt begjær. I det erotiske Larvik har den store ferja ingen framtreddende plass, og figurerer bare som en del av bakgrunnen («kai med danskebåt») for den sentrale samleiemetaforen. Men når båten åpenbarer seg for gymnaslærerens blikk, eller han er i nærheten av kaia, kommer han «oppromt» i kontakt med båten som symbolet på en annen virkelighet.

4.4.3 Det poetisk-realistiske Larvik

Som innledning til gymnaslærerens historietime på Larvik gymnas i februar 1970, får vi igjen et oversiktsbilde over byens landskapsmessige og topografiske utforming. Gymnaslæreren skal undervise i sin yndlingsklasse 2Ra om parlamentarismens innføring i Norge, og denne timen blir et vendepunkt i hans forhold til den revolusjonære politiske bevegelsen. Klassen

domineres av en radikal gruppering under ledelse av arbeiderklassesønnen Werner Ludal, og anført av ham protesterer klassen mot gymnaslærerens ensidige vektlegging av Johan Sverdrup og hans overklasse miljø når han introduserer sitt emne. Gymnaslæreren er nysgjerrig på de radikale elevenes historiesyn, og gir dermed fra seg regien for resten av timen til Werner Ludal og hans krets, slik at de kan få vise hva de har å fare med. Etter at elevene har sittet i grupper på gulvet, og stilt krav om en historieundervisning som løfter fram hverdagen til deres fattige og upriviligerte forfedre, reiser Werner Ludal og hans radikale venner seg idet det ringer ut, og synger den kjente sangen til den vietnamesiske frigjøringsbevegelsen FNL. Gymnaslæreren reiser seg også fra sin kontorstol på forhøyningen ved kateteret, og når dette blir rapportert videre (av elever som tilhører klassens konservative mindretall), blir det tolket som en aktiv støtte til den antiamerikanske propagandaen under Vietnamkrigen.

Bypanoramaet i forkant av den skjebnesvangre historietimen tegner opp det samme ytre landskapsrommet som i det erotiske Larvik, strukturert rundt bydelene Torstrand, Sentrum og Langestrand, men her er det den brede og realistiske beskrivelsen av byens samfunnsmessige og industrielle virksomhet som driver skildringen framover. Industriområdene blir ikke sett utenfra som en stivnet kulisse for gymnaslærerens sinnstilstand, men skildringen åpner for en serie innblikk i den reelle og pulserende virksomheten som foregår på de forskjellige fabrikkene og arbeidsplassene. I denne Larvik-kronotopen fra februar 1970³⁰ er ikke *bøkeskogen* nevnt eksplisitt, men dybdeperspektivet i byrommet trekkes også her opp mellom *sentrum* og *Peter Wessel* ute på Larvikfjorden. Dette er også en vanlig måte å orientere seg i kystbyens landskap på. Blikket søker ut over fjorden, fordi landskapet åpner seg naturlig den veien, og spesielt i så bratte kystbyer som Larvik. Landskapet blir imidlertid ikke sett fra et fast utkikkspunkt i sentrum av Larvik gjennom hele skildringen, og sansningen blir ikke eksplisitt lokalisert til gymnaslæreren selv. Men som en opptakt til denne Larvik-kronotopen tar vi del i gymnaslærerens tanker og forventninger idet han møter opp til den omtalte historietimen:

³⁰ Samme tidspunkt som Arild Asnes ankommer til Oslo, og begynner sin politiske omvendelse. I *Arild Asnes 1970* er det den vinterlige norske hovedstaden, og de intellektuelles rastløse og labyriniske spaserturer gjennom byens gater og parker som utgjør den revolusjonære topologien. (Solstad 1971, s. 14)

En dag i februar 1970 skulle jeg undervise denne klassen i Parlamentarismens innførelse i Norge i 1884, og hadde som vanlig forberedt meg godt og møtte opp til timen med ganske stor spenning. Skulle det lykkes meg å trenge gjennom med mine informasjoner om denne skjellsettende begivenhet i norsk historie i det forrige århundre? (s. 41)

Beskrivelsen av Larvik (som går over to sider) er effektivt skutt inn som et spenningsutsettende element, mens gymnaslæreren, slik det står i sitatet ovenfor «møtte opp til timen». Ut fra det videre forløpet er det nærliggende å tolke verbalet *møtte* (preteritum), innenfor syntagmet *møtte opp til timen*, som en uavsluttet eller vedvarende handling i fortid, slik at byskildringen er plassert inn mens gymnaslæreren *er på veg* til timen. Mot slutten av skildringen får vi høre at han fortsatt er underveis: «På skolene er lærerne i gang med dagens dont, deriblant altså jeg *som går til min time* på Larvik gymnas» (s. 43, min uth.). Skildringen avsluttes idet gymnaslæreren trår inn i klasserommet: «Da jeg kom inn i klasseværelset, så satt de der på pultene sine. 25 elever.» (s. 43).

4.4.4 «Skjult» nærvær

Idet byskildringen begynner slår fortellingen over fra intern til ekstern fokalisering³¹. Tekstens sansningssenter flyttes fra gymnaslæreren til en ekstern posisjon, som i begynnelsen kan lokaliseres til Larvik sentrum, men som etter hvert beveger seg friere rundt i bylandskapet. Sansningssenteret kan bevege seg inn i de forskjellige fabrikkene og bygningene som blir beskrevet, og gå tett inn på enkelte gjenstander og personer:

Det var en kald dag. Fabrikkrøyken lå over Larvik. Larviksfjorden lå kald og iset, med en tynn åpen råk som Peter Wessel eller Cort Adeler kunne manøvrere seg gjennom på vei til eller fra kaia. Frostroser på Larviks ruter, og brøytekanter langs de bratte gatene i sentrum, hvor det var glatt, men strødd. I fabrikkene på Torstrand hadde arbeidet vart i flere timer. På Alfr. Andersens mek. verksted hørtes stålets sang gjennom den kalde hvite dagen, og nye stålkonstruksjoner raga mot himmelen, på Elkem-Rockwool nede på Revet glødet kalksteinsovnene, bråkte herdeovnene, og sprøytene gikk i den prosess som forvandla vulkansk stein til det nyttige isoleringsmiddelet steinull, på Larvik Smelteverk gløda smelteovnene, på ESAB lynte elektrodene i mystisk utseende ovner og på Soyamelfabrikken sto soyaoljetankene og raga mot himmelen, mens raffineriet gikk for fullt, og en bulkcarrier bana seg vei gjennom isråka på fjorden på vei til kaia ved Kanalen med soyabønner fra USA. På Farris hadde de fylt tusenvis av flasker

³¹ Begrepene intern og ekstern fokalisering brukes i samsvar med Petter Aaslestads definisjon av begrepene i innføringsboka *Narratologi*, i kapittelet om «Fokalisering» (Aaslestad 1999, s. 83-93).

allerede, mens frostrøyken steig rød over Langestrand, sammen med røyken fra cellulosefabrikken på Treschow (...). I sentrum var butikkene åpnet, og ekspeditrisene satt ved kassene sine i trekken fra svingdørene både på Domus og Albert Bøe (...). (s. 41-42)

Etter det innledende utsynet over byen får vi gjengitt synsinntrykkene som lokaliserer tekstens sansningssenter til Larvik sentrum. De visuelle persepsjonene som flytter seg fra «frostrøser» på vindusrutene, via «brøytekanter» til de bratte gatene «hvor det var glatt, men strødd», trekker oss for et øyeblikk mot en fotgjengers perspektiv, der han til slutt lar øynene hvile på det glatte underlaget han går på. Det storslåtte og altomfattende panoramaet over byen, og den gradvise glidningen fra eksternt til intern fokalisering er konvensjonelle virkemidler ved åpningssekvenser i realistiske og impresjonistiske romaner³². I tråd med disse realistiske romankonvensjonene er det videre nærliggende å tolke inn gymnaslæreren i den antydende fotgjengerens rolle, der vi et øyeblikk tar del i hans sansninger på veg fra sin leilighet i Jegersborggata i sentrum av Larvik mot gymnaset. Romanteksten åpner også for at gymnaslæreren beveger seg til fots gjennom byen i det tidsrommet skildringen foregår, og at hans nærvær ikke bare suggereres fram av de personlige og kroppsnære sansningene. De tidligere nevnte formuleringene «møtte opp til timen» og «går til min time», viser altså at gymnaslæreren er underveis til timen, og at han (mest sannsynlig) befinner seg på skolen, på et punkt like før han er framme ved klasserommet. Gymnaslæreren befinner seg imidlertid ikke entydig på skolen. Det er også en mulig tolkning at han går hjemmefra til den omtalte historietimen.

Et særpreg med denne bykronotopen er at landskapet og omgivelsene blir sanset i et dobbelt perspektiv, der den eksterne fokaliseringen glir over i og blandes med hovedpersonens interne sansning av byen. Den eksterne fortellerstemmen, som spenner opp det mektige panoramaet av Larvik blir plutselig dominert av et «skjult», personlig nærvær, midt i byen, men uten at denne subjektive, sansende bevisstheten blir personifisert og kroppsliggjort. De raske skiftningene mellom et fjernt og nært perspektiv på byen, og mellom det å sanse omgivelsene «utenfra» og «innenfra» formidler et intenst og rastløst nærvær, midt mellom tingene, midt i Larvik sentrum. Virkeligheten blir forsøkt fastholdt i sin flyktige og fragmenterte form idet den blir registrert av det menneskelige sanseapparat, og grensene mellom det som er nært og

³²Aaslestad viser til innledningen i Jonas Lies *Familien på Gilje* som eksempel på et slikt glidende perspektivskifte innledningen. Aaslestad 1999, s. 87

fjernt, og det som blir sanset innenfra og utenfra blir flytende og uklare. De presise sansningene suggerer en intens nærværenhet i landskapet og blant tingene, men sansningene er ikke underlagt noe organisk og ordnende helhetsperspektiv. De forskjellige måtene å sanse virkeligheten på blir stående i et spenningsfylt og dialogisk forhold til hverandre, og det er møtet mellom disse forskjellige perspektivene som danner det særegne ved Solstads poetisk-realistiske kronotope. Jeg-fortelleren skildrer byen utenfra, *samtidig* som det «skjulte» personlige nærværet midt i byen lar oss oppleve den innenfra. Det plutselige sanseavtrykket midt i Larvik sprenger seg inn i den realistiske bykronotopen, og destabiliserer skildringens etablerte avstandsperspektiv og logikk.

Forskjellige perspektiver på byen oppstår også i spenningen mellom den konkrete byskildringen og mulige symbolske fortolkninger av den. Gjentakelsen av de topografiske og landskapsmessige hovedstrukturene fra det erotiske Larvik, sammen med de symbolsk ladete stålkonstruksjonene og soyaoljetankene «som raga mot himmelen», bringer også inn et metaforisk og forvandlende element i denne realistiske Larvik-kronotopen.

4.4.5 Landskap, industrikultur og varehandel

I tillegg til de presise sansningene er det flere trekk ved denne Larvik-kronotopen som peker ut over det rent mimetiske og virkelighetsgjengivende. Bruk av ord og metaforer som «frostrøser», «stålets sang» og «den kalde hvite dagen» er med på å tilføre industribyen Larvik en poetisk dimensjon. Fjordlandskapet og industrikulturen smelter sammen i vakre og malende beskrivelser av byen: «frostrøyken steig rød over Langestrand, sammen med røyken fra cellulosefabrikken på Treschow». Disse metaforene og skildringene alluderer til kjente forestillinger både innenfor sosialistisk arbeiderlitteratur og propaganda, der arbeiderhelten inntar den sentrale plassen innenfor et idealisert bilde av den industrielle produksjon og den teknologiske utvikling. Innenfor dette bildet er det ingen konflikt mellom kultur og natur. Arbeiderne bygger framtida, og framtidsdrømmen skal virkeliggjøres gjennom framskrittet. Produksjonen på Larviks industriarbeidsplasser blir derfor omtalt i utelukkende positive vendinger; fabrikkovnene «glødet», eller «gløda»³³. De avanserte produksjonsprosessene

³³ Kalksteinsovnene på Rockwool «glødet», mens 3 linjer lenger ned «gløda» smelteovnene på Larvik Smelteverk. Det er en kjent sak at Solstad tillater seg å gå ut over gjeldende normer for ortografi og tegnsetting for å oppnå en bestemt kunsnerisk effekt. Vekslingen mellom «glødet» og «gløda» innenfor samme setning er ganske påfallende når man først er blitt oppmerksom på den. Jeg-fortellerens (og romanens) språk er imidlertid preget av en blanding av «høy» og «lav» stil, som avspeiler den manglende enheten mellom gymnaslærerens

vekker beundring: «forvandla vulkansk stein til det nyttige isoleringsmiddelet steinull», samtidig som teknologien merkeligjøres og mytologiseres: «på ESAB lynte elektrodene i mystisk utseende ovner». På fjorden følger vi den energiske fraktesbåten «som bana seg veg gjennom isråka (...) med soyabønner fra USA», og den blir et symbol på hele Larviks hektiske industrielle virksomhet, som sammen med de store passasjerferjene sørger for at byen ikke isoleres og fryser til, men greier å holde åpne linjer mot verden og framtida.

I beskrivelsen av butikkene i Larvik sentrum blir den geografiske, økonomiske og politiske konteksten som byen er en del av, enda sterkere trukket inn i skildringen. Gjennom å liste opp hvor de forskjellige varene i butikkene kommer fra, utvides det romlige perspektivet til å omfatte alle delene av verden, og USA blir skilt ut som den sentrale økonomiske stormakten:

appelsiner fra Marokko, bulgarske epler, kinesisk ris, ceylonsk te, brasiliansk kaffe, bomullstøyer fra Afrika og Asia, norsk kjøtt (...) og en uendelighet av varer fra USA eller fra bedrifter i søramerikanske, afrikanske, asiatiske og europeiske land som blei kontrollert av konserner fra USA. (s. 42)

Larvik blir altså tegnet inn på det handelspolitiske verdenskartet, og bykronotopen blir plassert inn i det økonomiske og storpolitiske spillet som byens industri og næringsvirksomhet er en del av. Hele verden blir dermed trukket med i denne beskrivelsen av Larviks *tid-rom*, som altså er en prolog til gymnaslærerens historietime, og vendepunktet i hans revolusjonære utvikling.

4.4.6 Bysamfunnet som en perpetuum mobile

Skildringen av sentrum sveiper også innom en del av byens sentrale institusjoner og tjenestetilbud, som «brannvakta», «legekontorene», «tannlegekontorene», «sjukehuset», «Rådhuset» og «Trygdekassekontoret». Fortelleren signaliserer av og til sin politiske og sosiale grunnholdning, som når han beskriver forskjellen i status mellom hjelpepleiere og

intellektuelle og akademiske rolle på den ene siden, og hans proletære og revolusjonære bevissthet på den andre. Her kan det være snakk om at den mer akademiske og distanserte fortellerstemmen («glødet») rives med av beskrivelsen av det industrielle Larvik, og at den økende nærheten til byens proletære virkelighet gir seg utslag i språket («gløda»). Gymnaslæreren selv forklarer innslagene av folkelig vestfold-dialekt som et uttrykk for respekt for sin politiske læremester og proletære forbilde Jan Klåstad, som seinere blir den som omvender ham,

leger ved hjelp av språklige og stilistiske virkemidler. Hjelpepleierens monotone slit karakteriseres gjennom gjentakelsene av ordet «vaska», mens legenes yrkesutøvelse knyttes til den høytidelige og gammelmodige ordformen «måskje»: «hjelpepleierne vaska og vaska og vaska, mens legene *måskje* opererte.» (s. 43, min uth.). Ellers foregår beskrivelsen av de offentlige institusjonene i Larvik i en positiv, optimistisk og samfunnsbyggende ånd, noe som vi også så var tilfelle med skildringen av byens fabrikker og industri. Det er en positiv og forventningsfull tone som gjennomsyrer skildringen av byen som et sosialt og produktivt fellesskap, og som vi har sett også utvides til å omfatte handel og samarbeid med hele verden. Fortellerens kritiske perspektiv kommer bare til syne gjennom noen spredte kommentarer og utslag av språklig ironi, som når det opplyses om at ekspeditrisene sitter «i trekken fra svingdørene», randbemerkningen om USAs posisjon i verdenshandelen, og den språklige karakteriseringen av forholdet mellom hjelpepleiere og leger.

Det hviler en aura av naiv framtidstro og optimisme over byens sosiale og samfunnsmessige fellesskap, som kan minne om Thorbjørn Egners idealiserte og idylliserte bysamfunn i *Folk og røvere i Kardemomme by* (1955). I denne Larvik-kronotopen bruker også Solstad byen som en anskuelig og gjenkjennelig modell av samfunnet, der alle har sin spesielle plass, og enkeltmennesket får sin legitimitet gjennom sin yrkesmessige og sosiale funksjon innenfor fellesskapet og framskrittet. Og det er nettopp gymnaslæreren, på veg til sin samfunnsmessige og yrkesmessige funksjon som lektor ved Larvik gymnas, som danner rammen for denne skildringen av byen.

Den poetisk-realistiske Larvik-kronotopen avrundes med at vi følger elevene som tar seg fram til skolen fra de forskjellige bydelene i Larvik. Her blir igjen leserens oppmerksomhet ledet mot et bestemt punkt innenfor det skildrede landskapet. Elevenes skoleveg beskriver på nytt byens inndeling og landskap, samtidig som elevenes bevegelser fram mot skolen og klasserommet på en effektiv måte samler oppmerksomheten rundt stedet der hovedpersonen befinner seg, og der handlingen nå skal føres videre:

og leder ham inn i den revolusjonære bevegelsen: "Ja, det er reminisenser av dette språket jeg har forsøkt å holde i denne beretninga, som en antydning av den respekt jeg har for Jan Klåstad, og alle som er som han." (s. 108)

Larviks oppvoksende generasjon har stått opp fra sine senger i arbeiderstrøka på Torstrand og Langestrand og i de nye boligområdene på Brunla og Farriseidet, og kommer nå til fots, eller med busser, blant annet fra den fornemme bebyggelsen i øvre bydel, ved Lovisenlund Stadion og over Mesterfjellet. Byen pusta, og den oppvoksende slekt på vei til de tunge skolekolossene for å få kunnskaper om dette samfunnet slik at de i sin tid kunne gå inn og ta sine plasser, ett eller annet sted, i dette hjulet som svirra og svirra som en perpetuum mobile, og noen av dem gikk altså til Larvik gymnas (...), hvor noen av dem igjen skilte seg ut og gikk bortover korridoren til klasserommet til 2Ra, hvor de skulle innvies i kunnskapen om hvordan Folkestyret ble innført i Norge. (s. 43)

Bildet av elevene som strømmer til skolen gir noen viktige perspektiver på samfunns- og historiesynet som ligger immanent i skildringen av det poetisk-realistiske Larvik. Overføringen av et felles lærdoms- og kulturgrunnlag til «den oppvoksende slekt» er avgjørende for at den moderne nasjonalstaten skal kunne bestå og videreutvikle sin nasjonale og kulturelle identitet. Den poetisk-realistiske byskildringen er en lovprisning av det travle og produktive samfunnsmaskineriet i industribyen Larvik, og den er satt inn som en prolog til gymnaslærerens forsøk på å overføre et av kjernepunktene innenfor dette samfunnets historiske grunnlag, nemlig innføringen av parlamentarismen. Det dynamiske og framtidrettede samfunnet, og ungdommens tilstrømning til dets lærdomsinstitusjoner, blir framstilt som noe organisk («Byen pusta»). I den samme setningen blir imidlertid samfunnet, og ungdommens sosialisering inn i det sammenlignet med en evighetsmaskin; «dette hjulet som svirra og svirra som en perpetuum mobile». Vi har tidligere sett at natur og kultur har smeltet sammen i poetisk ladete beskrivelser av den byggende og produktive virksomheten på Larviks industriarbeidsplasser. Evighetsmaskinen gir imidlertid andre forestillinger om tid og framtid enn visjonen om det teknologiske og industrielle framtidssamfunnet. Perpetuum mobile representerer en utopi som i prinsippet krever at lovene for vår fysiske og materielle verden overskrides, og som metafor på samfunnet løsriver den derfor den samfunnsmessige virkeligheten fra tida og historien.

Det poetisk-realistiske Larviks *tid* og *rom* står derfor i et spenningsforhold mellom den reelle historiske konteksten, og en overskridende tidsdimensjon, som forskyver hele det «pustende» bylivet til en tom og stillestående tid, der ungdommen mekanisk «kunne gå inn og ta sine plasser, ett eller annet sted, i dette hjulet som svirra og svirra». Perpetuum mobile-metaforen blir innført som en latent trussel mot det meningsfylte og skapende Larvik som utspiller seg

for jeg-fortellerens øyne³⁴. Evighetsmaskinen symboliserer en predeterminert og mekanisk framtidvisjon av samfunnet, som betyr at når ungdommen skal sosialiseres inn i dette samfunnet blir de i stedet fanget i et evig kretsløp av monotone gjentakelser. Under bildet av det poetisk-realistiske Larvik skjuler det seg altså en dystopi, der den dynamiske rekken av øyeblikksbilder av byen har stivnet i et fastlåst mønster av repetisjoner.

4.4.7 Realisme og umulig idyll

Det poetisk-realistiske Larvik befinner seg i spenningsfeltet mellom øyeblikkets subjektive og fragmenterte sansninger av byens tid og rom, og en dypere forståelse av byen som et geografisk, historisk og samfunnsmessig fenomen. Vi har sett at skildringen av den poetisk-realistiske Larvik-kronotopen er skutt inn mens hovedpersonen er på veg til arbeidet, men uten at den historiske (her: biografiske) tida entydig «fryses» fast. Dette medfører en slags «dobbelteksponering» av byen, der to forskjellige narratologiske perspektiver på virkeligheten framkalles samtidig. Vi blir påminnet om gymnaslærerens nærvær og perspektiv på den ene siden, samtidig som vi følger den eksterne jeg-fortellerens øyeblikkssansninger av byen på den andre. Vekslingen mellom intern og ekstern fokusering av byen gir leseren en paradoksalt opplevelse av at gymnaslæreren er *nærværende* og *ikke nærværende* i byen på samme tid. Han beveger seg mellom en «åpen» og «skjult» posisjon som formidler av den historiske virkeligheten, og som hovedperson befinner han seg både innenfor og utenfor den konkrete verden i dette tekstavsnittet.

Bakhtin karakteriserer, som tidligere nevnt, tida i den greske, antikke romanen som «en utomtidslig hiatus», som ikke etterlater spor i hovedpersonens liv (se kap. 1.4.1). Ei slik rendyrket «eventyrtid» finner vi selvsagt ikke i *GP*, der tida i høyeste grad avsetter både

³⁴ Perpetuum mobile-metaforen har strukturelle likheter med "refleksjonens piggete hjul", som skildres i "Det plutselige øyeblikk", en av novellene i debutsamlingen *Spiraler* (Solstad 1965). Den mannlige hovedpersonen opplever en skjær lykkefølelse og meningsammenheng i bølgen av inntrykk som møter ham når han for første gang går nedover en gate i en fremmed by. For en stakkert stund går han opp i denne bølgen av sanseintrykk, men han "ante at refleksjonens piggete hjul (...) lå sort bak i hans hjerne og bare ventet på et ørlite tidsmoment til å hugge seg fast i en gjenstand, en stemme, en lyd, en lukt og hvinende smadre bølgen opp i de enkelte elementer, navngi, definere, og det skjedde" (s. 15). Refleksjonens piggete hjul rykker hovedpersonen ut av harmonien og følelsen av å smelte sammen med omgivelsene, og forvandler tida til en rekke med fragmenterte og meningsløse sanseintrykk. Både refleksjonens piggete hjul og perpetuum mobile står for en teknifisert og mekanisk inndeling av tida, som innebærer at virkeligheten trer fram gjennom et fragmentert og overindividuellt persepsjonsmønster. I "Det plutselige øyeblikk" representerer denne tida et fullstendig sammenbrudd av mening for hovedpersonen. I skildringen av det realistiske Larvik er denne tida et bilde på den samfunnsmessige virksomheten og produksjonen, og konsekvensene av å bli sosialisert inn i dette samfunnet.

legemlige, og ikke minst sjelelige spor hos den etter hvert hardt prøvede hovedpersonen. Likevel er hovedpersonens paradoksale posisjon i den poetisk-realistiske Larvik-kronotopen et godt bilde på hvordan narrasjonen *blander* eventyrtidas plutselige sansning med den historiske tida, og hvordan Solstad kombinerer disse to forskjellige perspektivene for å skape en opplevelse av ekspressivt nærvær, midt i den konkrete, historiske virkeligheten.

Vi har sett hvordan beskrivelsen av det poetisk-realistiske Larvik trekker inn forskjellige sider ved den industrielle og samfunnsmessige virksomheten i byen. Byens landskap og topografi skildres med utgangspunkt i industriproduksjonen og den sosiale lagdelingen i de forskjellige delene av byen. På denne måten bidrar skildringen både til en næringsmessig og demografisk kartlegging av byen, samtidig som byens skoler og offentlige institusjoner plasseres inn i bylandskapet, og som viktige brikker i det samfunnsmessige liv. Den detaljerte oppregningen av vareflyten til Larviks butikker aktiverer med ett slag hele verden som en geografisk referanse til det avgrensede bysamfunnet. Denne realistiske øyeblikksskildringen av Larvik, tidfestet til en februar morgen i 1970, slår likevel flere ganger over i forenklede, poetiske og naive bilder av den materielle og historiske virkeligheten. Til tross for detaljrealismen i beskrivelsen av produksjonsprosessene på Larviks industriarbeidsplasser, blir fabrikkene, produksjonen og arbeideren innhyllet i et romantisk skjær. Frostrøyken og fabrikkrøyken stiger opp sammen over byen, og den avanserte teknologien blir underliggjort og betraktet med naiv beundring.

Den poetisk-realistiske Larvik-kronotopen gir et samlet oversyn over hele byen, og den framstår som en samfunnsmodell, der alle har sin meningsfulle plass innenfor et sosialt og byggende fellesskap. Dette avgrensede bysamfunnet står i sin tur i et levende (handels)samarbeid med land fra hele verden. Som nevnt avspeiler denne samfunnsmodellen noen grunntrekk ved den norske, sosialdemokratiske 1950-tallsutopien, der troen på det byggende og skapende fellesskapet fungerte som et identitetsskapende og ideologisk fundament i det nasjonale gjenreisningsarbeidet. Den realistiske Larvik-kronotopen har tatt opp i seg elementer av tidas sosialidealistiske og idylliske visjoner av samfunnet, slik de kommer til uttrykk hos noen av de sentrale barnebokforfatterne på 1950-tallet, som Thorbjørn Egner og Anne-Cath Vestly. I den didaktiske og oppbyggende barnelitteraturen ble den norske

samfunnsidyllen også utvidet til å omfatte hele verden³⁵. Det er denne sosialdemokratiske visjonen av samfunnet som splintres i bildet av det poetisk-realistiske Larvik som en *perpetuum mobile*. På tross av den tydelige fascinasjonen for det idylliske og velfungerende samfunnsmaskineriet, som tilsynelatende «puster» og går av seg selv, blir *perpetuum mobile*-metaforen også et bilde på det umulige i denne historiske samfunnsmodellen.

4.5 Terskelen, korridoren, gaten, torget

Den poetisk-realistiske Larvik-kronotopen avsluttes idet gymnaslæreren går over *terskelen* inn til klasserommet. Jeg-fortelleren konsiperer byen mens hovedpersonen er på veg gjennom *korridoren* eller så å si står på *terskelen* til sin oppgave som lærer og formidler av det norske samfunnets nasjonale og historiske arv. Men istedenfor å innta *sin* plass i samfunnsmaskineriet, og dermed sørge for å fornye og opprettholde det norske sosialdemokratiets ideologiske og historiske grunnlag, setter dialogen med den radikale klikken i 2Ra i gang en prosess som gjør at han gir fra seg mer og mer av styringen og kontrollen over undervisningen, og som ender med at hans «opløsning som lektor var blitt total». (s. 68). Byen er altså persipert i et avgjørende øyeblikk, idet hovedpersonen står på terskelen til en politisk omvendelse som vil snu opp ned på både hans liv som familiemann og hans rolle som lektor.

Og dette er et generelt trekk ved Solstads norske bykronotoper: Handlingen blir bygd opp rundt eksistensielle og nødvendige oppbrudd i hovedpersonens tilværelse, og disse krisene og oppbruddene blir på sin side innskrevet i stedets eller rommets fysiognomi. I den sentrale forfatterskapsstudien og filosofiske verket *Dostojevskijs poetik* belyser Mikhail Bakhtin bl.a. framstillingen av tid og rom i Dostojevskijs romaner, og vi kan se mange likhetstrekk mellom den store, russiske romanforfatterens og Solstads kronotopiske univers:

I sina verk använder Dostojevskij nästan aldrig den relativt kontinuerliga historiska och biografiska tiden, dvs. den strängt episka tiden; han «hoppas över» den och koncentrerar handlingen till *kriser, vändpunkter och katastrofer*, när ett ögonblick till

³⁵ Som et eksempel kan nevnes Berit Brønnes bøker om "Tamar og Trine" (1958-60), der en norsk sjøkaptein fra Sandefjord og hans familie etterhvert adopterer 3 fattige og hjelpetregende barn fra forskjellige kanter av verden. Barna blir med til Norge på det store, hvite skipet, og finner seg fort til rette innenfor rammene av det trygge og solidariske norske velstandssamfunnet.

sin inre betydelse motsvarar «biljoner år», dvs. när det förlorar sin tidsbegränsning. Och rummet hoppar han likaså över och koncentrerar strängt taget handlingen till enbart två «punkter»: *på tröskeln* (i dörråpningen, ingången, trappan, korridoren osv.), där krisen eller vändpunkten inträffar, eller *på torget*, som vanligtvis ersätts av salongen (salen, matsalen), där katastrofen och skandalen äger rum. Just sådan är hans konstnärliga uppfattning av tid och rum. Ofta hoppar han också över den elementära empiriska trovärdigheten och den ytliga förnuftslogiken. Just därför står menippén honom så nära som genre. (Bakhtin 1991b, s. 160)

Når han går över terskelen, på veg ut av rommet eller huset han befinner seg i, er det korridoren, trappeoppgangen, portrommet, og utenfor dette: byens offentlige uterom med gater, parker og torg som åpner seg som den fysiske arenaen romanfiguren er henvist til for å søke etter nye meningssammenhenger. Samtidig forlater han sitt eget indre rom i tilværelsen, som er den fysiske rammen for det biografiske livets forskjellige faser, fra fødsel til død. Hovedpersonen går dermed ut av den biografiske tida, og inn i en tilværelse som styres av en helt annen logikk, nemlig eventyrets eller drømmens³⁶ logikk. Bakhtins fortolkning av *torget* som litterært topos, tar utgangspunkt i antikkens og middelalderens folkelige latter- og karnevalskultur, der torget er den sentrale arenaen for de folkelige karnevalsfestene og kulturformene. I sin store avhandling om *Rabelais- och skrattets historia* gir Mikhail Bakhtin en bred historisk framstilling av den folkelige karnevalskulturen, og viser hvordan karnevalets uttrykksformer nådde et litterært høydepunkt i renessansen med den franske forfatteren Rabelais' forfatterskap. Bakhtin gir en inngående analyse av karnevalets former og ritualer som en opp-ned-snuing av samfunnets etablerte orden og maktforhold, og gjennom torgets latter, spotting, hundsing og endelige detronisering av karnevalskongen skjer det ifølge Bakhtin en symbolsk kroppslig ødeleggelse og gravlegging av den gamle orden, som samtidig bærer det nye i seg. Karnevalsbildene har ofte en ambivalent og grotesk karakter, men der konstellasjonen mellom det materielt-kroppslige øvre og det materielt-kroppslige nedre har en frigjørende og munter karakter, slik som i det gamle romerske emblemet «den svangre døden»³⁷.

Skandalene og krisene i gymnaslærer Pedersens liv utspiller seg ikke på byens torg, slik som i den klassiske karnevalstopologien. «Torget» i Solstads (og Dostojevskijs) romaner er som

³⁶ Drømmen, som igjen er nært forbundet med den plutselige tida og eventyrets *tid-rom*, har en sentral betydning i gestaltningen av både Dostojevskijs og Solstads litterære kronotoper.

³⁷ Figuren omtales i *Rabelais och skrattets historia* (Bakhtin 1991c, s. 35)

oftest lokalisert innendørs. I den skjebnesvangre historietimen er det *klasserommet* som er skueplassen («torget»), der skandalen finner sted. Men gymnaslærerens plassering innenfor klasserommets detaljerte fysiognomiske utforming viser at gymnaslæreren holder fast på sin verdighet som lektor. Når elevene setter seg på gulvet for å oppheve klasserommets autoritære strukturer, viser gymnaslæreren imøtekommenhet ved å sette seg ved siden av kateteret, men på tross av sin stigende fascinasjon for de radikale elevenes politiske retorikk («plakatkunst») *blir han værende oppe på forhøyningen ved tavla*: «jeg nekter å stige ned på gulvet til dem, jeg har mitt eget spill (...), jeg er lektor, oppdrager og pedagog.» (s. 55). Gymnaslærerens detronisering som lektor skjer i et skjult rollespill med de radikale elevenes anfører Werner Ludal, der han «opphøyde Werner til agitatorisk lærer og meg sjøl til motsigelseslysten elev.» (s. 66). Detroniseringen følges også av en karnevalsk munterhet hos hovedpersonen når han «hadde en viss glede av å la meg gå i oppløsning på denne måten» (s. 68).

4.5.1 Samtalen på terskelen

Etter gymnaslærerens «oppløsning som lektor», begynner den revolusjonære bevegelsen å komme på døra i hans bolig i Jegersborggata for å selge avisa «Klassekampen». Etter en rekke diskusjoner med arbeideren Jan Klåstad, som alltid opptrer som avisselger og politisk agitator i full arbeiderhabitt og med skiftnøkkel på baklomma, og i følge med en yngre læregutt (en ny for hver gang), er gymnaslæreren seint på høsten 1970 klar for å slutte seg til den kommunistiske bevegelsen. Hovedpersonens omvendelse skjer altså i «dialogen på terskelen»; et litterært motiv som Mikhail Bakhtin fører tilbake til de sokratiske dialogene, og spesielt til dialogene ved Olympens og underverdenens port i den menippeiske satiren. «Terskeldialogen» fikk i løpet av middelalderen stor utbredelse i både alvorlige og komiske sjangrer (bl.a. bondens trette ved paradisetts port), og under reformasjonen i den såkalte «himmelportlitteraturen» (Bakhtin 1991, s. 119ff).

Diskusjonene mellom gymnaslæreren og Jan Klåstad er intense og langvarige, og kretser mye omkring «væpna revolusjon» og «proletariatets diktatur». Men til tross for de langvarige diskusjonene vil ikke gymnaslæreren be dem inn; han «ønska å holde en viss avstand» (s. 72):

Vi sto altså i døråpninga, jeg litt innafor dørterskelen, mens jeg holdt døra avmålt åpen, Jan Klåstad og læregutten i oppgangen. Når det blei seint, og læregutten hadde

fått avlevert sine replikker, hendte det at han (nå og da også ei jente forresten, det må ikke utelates, såpass opportun er jeg da) satte seg i trappa, og lente hodet mot gelenderet, trøtt og sliten, mens Jan Klåstad og jeg sto og diskuterte på harde livet, med alle sansene åpne, med full kroppsbeherskelse, der vi trippa fram og tilbake, nå og da trådte jeg utafør dørterskelen og tok en runde i oppgangen, midt inne i en lengre utredning om mitt syn, mens Jan Klåstad rygga tilbake, mot trappa, og venta på å sette inn et av sine råde framstøt mot min lektor-person, mens han gikk rett mot meg, med pekefingeren stikkende ut, for å kjøre den inn i brystkassa på meg. (...). Lyset i gangen, det skimrende neonlyset, så hvitt, husker jeg, og flisene i oppgangen, og steintrappa, og sprinklene på tregelenderet, og læreguttens trøtte hode i trappa (s. 72-73)

Når vi leser terskeldialogen mellom gymnaslæreren og Jan Klåstad på bakgrunn av de religiøse innslagene i sjangerhistorien, er det gymnaslæreren som befinner seg i paradiset, og vokter inngangsporten til sin materielt trygge og privilegerte familielykke. I forhold til gymnaslærerens samfunnsmessige og intellektuelle posisjon representerer arbeideren Jan Klåstad «det lave», både i åndelig og materiell forstand. Han kommer som en truende kraft nedenfra og vil bekjempe det opphøyde (Gud). Gjennom samtalen på terskelen får dermed Jan Klåstad tilført trekk fra den onde (Djevelen). Med sine listige overtalelseskunster blir han beskrevet som «smart og uten intellektuell moral» (s. 71), og han prøver å lokke og true de frelste over på sin side, og føre dem ned i fortapelsen. Det intense lyset i gangen; «det skimrende neonlyset, så hvitt», understreker det ufravikelige og eksistensielle ved den valgsituasjonen som gymnaslæreren blir stilt overfor. Det sterke lyset kan symbolisere lyset fra det himmelske paradiset, og læregutten, med hodet hvilende mot gelenderet i steintrappa kan vekke assosiasjoner til bestemte typer av engler, som særlig fra renessansen av har blitt framstilt i barnets skikkelse (kjeruber eller basunengler), og som er blant de faste emblemene i bilder av himmelfart og det himmelske paradiset innenfor den kristne ikonografien. Læregutten befinner seg i utkanten av den dramatiske duellen, som bølger fram og tilbake mellom de to hovedskikkelsene, og i analogi med englene har han en både ledsagende og dekorativ funksjon i framstillingen av paradiset³⁸. Læregutten deltar ikke selv aktivt i striden

³⁸ Jeg viser til den omfattende dokumentasjonen av historiske bilder av "Himmelfahrt" og "Höllenfahrt" i Schiller, Gertrud (1971): *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 3: "Die Auferstehung und Erhöhung Christi", Gütersloher Verlagshaus, s.484-519, der bl.a. en tittelside til Johannesevangeliet (fra år 1000) viser som "Himmels- oder Paradiesattribute zwei offene Stadttore, die vier Paradiesesflüsse und sechs Wächterengel" (s. 157). Grubb, Nancy (1996): *Engler i kunsten*, Overs. av Magnar Jørgensen, Forsythia, gjengir et større utvalg kunstbilder fra renessansen og fram til det 20. århundret, der kjerubene, særlig i renessansen og barokken, blir framstilt som nakne og sanselige smågutter, etter mønster fra de italienske *putti* (fl.t. av *putto*=liten gutt (it.)), som ble brukt som dekorative elementer i både religiøs og mytologisk inspirert kunst. I romantisk bildekunst (19. århundre) "ble kjerubene ofte avbildet sammen med unge kvinner som et symbol for deres uskyld." (s. 71).

mellom gymnaslæreren og Jan Klåstad, og den hvilende posituren i trappa gir læreguttens skikkelse en aura av barnlig renhet og naivitet.

Etter at gymnaslæreren har omvendt seg til kommunismen går han selv inn i rollen som læregutt: «hvis jeg på en enkel måte skulle karakterisere meg sjøl sånn som jeg var først på 1970-tallet, så måtte det bli ved å si at jeg var Jan Klåstads læregutt. Han var min mester, og jeg var hans læregutt.» (s. 96). Gymnaslæreren overtar dermed læreguttens ledsagende og tilbaketrukne rolle i kampen for å vinne nye sjeler for den politiske utopien, samtidig som han får tilført noe av læreguttens og engelens barnlige renhet og naivitet.

Jeg har lest terskeldialogen mellom gymnaslæreren og Jan Klåstad som en kamp mellom det gode og det onde, og den stiliserte fektekampen kan også assosieres med den apokalyptiske striden i himmelen mellom de gode englene, anført av erkeengelen Mikael, på den ene siden, og de onde, opprørske englene, anført av Satan, på den andre.³⁹ Et interessant poeng er imidlertid at romanens helt, gymnaslærer Pedersen, på det metaforiske plan lar seg overbevise av Satan, og kjemper på hans side i striden. Dette underbygges også logisk av at gymnaslærerens omvendelse til kommunismen ledsages av en følelse av å være *fortapt* innenfor det samfunnet han er en del av. Etter et knapt år med jevnlig dialoger på terskelen med Jan Klåstad er gymnaslæreren «klar til å bli håvet inn i de fortaptets rekker. Det var vel fortapte vi egentlig var, vi var fortapte for dette samfunnssystemet, og fortapte for de grunnoppfatninger som råda i dette samfunnet.» (s. 76).

4.5.2 Faust-motivet og apokalypsens kronotope

Alliansen med den onde kommer også til uttrykk gjennom at gymnaslæreren frivillig underordner seg Jan Klåstad som dennes læregutt. Denne uskrevne kontrakten med Jan Klåstad, som innebærer at gymnaslæreren gir avkall på å snakke sitt naturlige språk, og leve i samsvar med sine naturlige anlegg og sin personlighet, alluderer til hovedpersonen i den litterære Faust-tradisjonen, som gjennom å inngå en pakt med djevelen ville nå ut over sine jordiske begrensninger for å sikre seg rikdom og lykke. Gymnaslærerens underforståtte kontrakt med Jan Klåstad, som skal gjøre det mulig for hovedpersonen å sprengte seg ut av sin

³⁹ Joh. åpenb. 12. kapittel, *Bibelen*. Det Norske Bibelselskap 1985

småborgerlige og intellektuelle tilgang til verden, og bli en del av arbeiderklassens og den revolusjonære bevegelsens historiske prosjekt, blir flere steder i romanen omtalt som en pakt. Når gymnaslæreren motstrebende reiser seg på årsmøtet i Vestfold AKP (m-l) og øver en «prinsipiell» sjølkritikk, etter at Nina Skåtøy nettopp har avslørt og forrådt deres hemmelige kjærlighetsforhold, er det med henvisning til at han «stadfesta (...) den pakt jeg hadde inngått med livet» (s. 149). Også når han betingelsesløst låner ut sin signatur til det lokale partilaget offentlige uttalelser, grunngir han dette ut fra sin pakt med partiet: «til navnet Knut Pedersen var ikke lenger «jeg» knytta, men *et Parti jeg hadde inngått en forpliktende pakt med.*» (s. 197, min uth.).

Henrik Tambs kommenterer Faust-motivet i GP i sin hovedoppgave *Virkelig virkelig? - Historie og diskurs i Dag Solstads roman* Gymnaslærer Pedersens beretning om den politiske vekkelsen som har hjemsoekt vårt land (Tambs 1993), der han bl.a. viser til flere beskrivelser av Jan Klåstad som alluderer til Faust-tradisjonens djevel-, eller Mefistofeles-skikkelse. Når gymnaslæreren skal overtales til frivillig å sjølproletarisere seg står «den garvede Jan Klåstad, forsiktig og nytelsesessjuk i bakgrunnen» (s. 186), og litt seinere: «Jan Klåstad, lettere sarkastisk, flirende i bakgrunnen» (s. 187). I Goethes *Faust* har Mefistofeles vunnet veddemålet hvis Faust oppgir sitt vitebegjær og strev, og ber tiden om å stanse; «Så fremt jeg sier til sekundet:/ Du er så vakker! Bli her! Dvel!// da kan du lenkeslå min sjel» (Goethe 1994, s. 95). Tambs påpeker at gjennom å nekte å la seg sjølproletarisere, viser gymnaslæreren at hans kontrakt med Jan Klåstad ikke innebærer en reservasjonsløs overgivelse til partiet AKP (m-l). Hans fastholdelse av sin intellektuelle posisjon kan være uttrykk for hans trang til alltid å strekke seg videre mot større innsikt i sin konkrete og sanselige livsverden, og hans sanselige og intellektuelle streben kan i likhet med Goethes Faust-skikkelse, bety redningen for hans sjel:

Men KP forblir en en tviler gjennom hele sitt AKP-engasjement, han forskriver seg aldri helt til arbeiderklassen, han nekter. Så redder han kanskje sin sjel allikevel, stående i en vanskelig definerbar dobbeltposisjon, kjennetegnet av det å forsøke. Her minner han om Faust, som faktisk sier «verweile doch» til slutt, men ikke overfor en tilstand av skjønnhet, men stilt overfor resultatet av sitt arbeid (han drenerer myrer i Grekenland). Da triumferer Mefistofeles, men Vår Herre kommer ham i forkjøpet og redder Fausts sjel. (Tambs 1993, s. 69-70)

Etter den politiske bevegelsens fall og Nina Skåtøys død, framstår gymnaslæreren ved romanens slutt enda tydeligere som en skikkelse, som lever videre utelukkende i kraft av sine utopiske drømmer og krav til tilværelsen. Faust-motivet blir forøvrig tidlig antydnet i *GP* gjennom at *Doktor Faustus* av Thomas Mann blir nevnt som en av romanene som Lise Tanner og gymnaslæreren diskuterer den første tiden de er sammen. I tillegg blir Louis Ferdinand Célines *Reisen til nattens ende* og Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* nevnt i forbindelse med disse samtalene, og alle tre romanene har fått nedslag i *GP*⁴⁰.

De nevnte verkene, Goethes *Faust* og Thomas Manns *Doktor Faustus*, representerer sentrale fortolkninger av faustskikkelsen innenfor hver sin tidsepoke, og de tematiserer henholdsvis romantikkens menneskesyn og den tyske humanismens selvoppgjør etter den 2. verdenskrig. Tradisjonen går tilbake til de middelalderske *faustiader*, der hovedskikkelsen var et objekt i kampen mellom de gode og onde kreftene, og som en følge av Guds allmakt aldri gikk fortapt⁴¹. Med renessansen, da mennesket selv stiger fram som subjektet og må ta konsekvensene av sine handlinger, dukker Faust opp i diktningen, og fordi han velger å gå i forbund med djevelen, går han fortapt. På grunn av sin *hybris* blir Faust-skikkelsen fordømt, og spesielt i barokken, i de såkalte tyske sørgespillene, ekselleres det i straffen og redselen som venter ham når han føres ned til helvete («Höllenfahrt»). Først med Goethes *Faust*, og troen på det romantiske subjektets grensesprengende muligheter, blir den tragiske helten frelst, og løst fra den djevlepakten han er bundet til. Asbjørn Aarnes har i artikkelen «Faust - mellom strev og nåde»⁴² skissert tre måter å forstå Fausts frelse på: Han frelser seg selv gjennom sitt eget strev (Opplysningens Faust), han blir frelst gjennom Gretchens kjærlighet, eller som en kombinasjon av strev og nåde, der Guds nåde blir han til del fordi han strevet.

Faust-skikkelsen befinner seg i spenningsfeltet mellom Gud og djevel, frelse og fortapelse, og den litterære Faust-tradisjonen har bidratt til både å videreutvikle og nyskape de kristne ikonografiske forestillingene omkring apokalypsens «Himmelfahrt» og «Höllenfahrt». I

⁴⁰ Atle Kittang gir som nevnt en omfattende analyse av intertekstuelle referanser i *GP* der han i tillegg til Célines *Reisen til nattens ende* drøfter bl.a. Atterboms *Lycksalighetens Ö*, Hamsuns vandrerromaner *Under høststjernen* og *En vandrør spiller med sordin* og Kafkas fortelling "Innberetning til et akademi" (Kittang 1988, s. 292-298).

⁴¹ Min skisse av Faust-diktningens historie støtter seg på Kåre Langvik -Johannessens artikkel "Faust mellom tragedie og nådedrama", I: Kolstad, Hans og Aarnes, Asbjørn (2000): *Den etiske vending*. Humanistisk Kollegium 3. Årgang, s. 22-27

Goethes *Faust* figurerer, i tillegg til Mefistofeles og Vårherre, både erkeenglene, englekor, hekser, samt en rekke skikkelser fra gresk mytologi. Thomas Manns *Doktor Faustus* er også skrevet i aktiv dialog med den europeiske, humanistiske lærdomstradisjonen, og i den biografiske framstillingen av den tyske komponisten Adrian Leverkühn og hans verker, gis det detaljerte fortolkninger av de bildemessige framstillingene av undergang og frelse innenfor denne kulturelle sammenheng. Romanens jeg-forteller er den aldrende gymnaslæreren Serenus Zeitblom, som fra sitt eksil under den 2. verdenskrig gir en utførlig beskrivelse av Faust-helten Adrian Leverkühns livsløp, og de samtidige tyske åndsstrømningene som på en tragisk måte formet hans liv og skjebne. Leverkühns apokalyptiske oratorium refererer til flere bildemessige framstillinger av dommedag, spesielt til et kjent tresnitt av den tyske renessansekunstneren Albrecht Dürer, og til Brueghels store veggmaleri «Dommedag»:

Tittelen - «Apocalipsis cum figuris» - er en hyllest til Dürer og skal vel betone det som er felles for de to verkene, Dürers og hans eget: Det sterkt anskuelige preg, dessuten det grafisk minutiøse, hvordan rommet er mettet med fantastiske, nøyaktige detaljer. Men det er likevel langt fra tilfelle at Adrians veldige freske programmatisk følger nürnbergernes illustrasjoner. (...). Leverkühns klangbilder minner meget om Dantes dikt, og enda mer om det overfylte veggmaleriet som strutter av legemer, hvor engler støter i undergangens basuner, Karons båt tømmer sin last, de døde gjenoppstår, de hellige ber, djevlemasker avventer et vink fra den slangeomsnodde Minos; hvor den fordømte, yppig av kjød, omslynget, båret og dratt av ildpølsens flirende sønner, får en redselsfull avreise, idet han dekker for ett øye med hånden og med det andre stirrer forferdet ned i den evige fortapelse, mens nåden ikke langt fra ham trekker to fallende syndige sjeler opp til frelsen - kort sagt om «Dommedag»s grupperinger og sceniske oppbygning. (Mann 1999, s. 409-410)

Skildringen av den apokalyptiske undergangsstemningen i *Doktor Faustus* synes å ha flere likhetstrekk med framstillingen av det faustiske tema i *GP*. Zeitblom og gymnaslæreren er begge jeg-fortellere som belyser en enkelt (faustisk) skjebne innenfor sitt eget lands kulturelle og historiske kontekst. De er også begge gymnaslærere, som skriver ut fra en dannet og lærd posisjon, og med den autoritet som deres mangeårige virke i den offentlige opplysningens og kunnskapsforvaltningens tjeneste gir dem. Både Zeitbloms og gymnaslærer Pedersens fortellerstil kan karakteriseres som kasellipreget⁴³ og omstendelig, og ifølge Atle Kittang har

⁴² I: Kolstad / Aarnes, red (2000), s. 11-20

⁴³ Gard-Erik Sandbakken har en analyse av Dag Solstads stil i sin hovedoppgave *25.september-plassen og Roman 1987. To punkter i et forfatterskap*, der han viser at kansellistilen er et viktig element i Solstads litterære diskurs (Sandbakken 1989, s. 59-62).

den narrative formen i *GP* et «artifisielt» og «pastiserende» preg, som ut fra en intertekstuell referanse til Kafkas «Innberetning for et akademi» «svarer godt til apemenneskets tillærte, stive menneskespråk i Kafkas tekst.» (Kittang 1988, s. 296). Den stive og retorisk utbroderte formen i *GP*, med innskutte forbehold og forsikringer, kan imidlertid også være uttrykk for jeg-fortellerens emosjoner i forhold til sitt emne. Zeitblom konstaterer allerede på romanens første side at fortellerstilen «bærer preg av en viss uro og åndenød, noe som bare er altfor betegnende for min sinnstilstand» (Mann 1999, s. 7). De to jeg-fortellingenes karakter av å knytte seg opp mot sine lands historiske og nasjonale dannelsesprosjekter, og likheten mellom fortellernes stil og underliggende emosjonelle temperatur, er med på å peke ut *Doktor Faustus* som en betydelig intertekstuell referanse til *GP*.

Å belyse sin egen tids åndsstrømninger gjennom detaljerte, *maleriske* og allegoriske framstillinger av den konkrete eller bildegjorte virkelighet, på lignende måte som i sitatet ovenfor fra *Doktor Faustus*, er også et kjennetegn ved gymnaslærer Pedersens fortolkning av sin norske samtidsvirkelighet. Det store, imaginære veggmaleriet i *GP* av *forløpersken* framstiller den revolusjonære bevegelsen i glansen fra det allerede virkeliggjorte kommunistiske paradiset. Den apokalyptiske avgrunnen mellom himmel og helvete, som kommer til uttrykk i Dürers og Brueghels dommedagsbilder, ligger også til grunn for gymnaslærerens framstilling av bevegelsens, og etter hvert partiet AKP (m-l)'s⁴⁴ generelle forståelse av virkeligheten. Dette kommer bl.a. til uttrykk i beskrivelsen av partiets ideologiske grunnlag, som hvert øyeblikk står i fare for å gå i oppløsning etter mønster fra «den fredelige kontrarevolusjonen», som etter partiets lære i 1956 forvandlet Sovjetunionen (under Krustsjov) fra et kommunistisk til et kapitalistisk samfunn. Partimedlemmenes politiske liv er derfor «utspent mellom himmel og helvete, mellom den *kinesiske himmel* og *Kontrarevolusjonens helvete*.» (s. 82). I AKP (m-l)'s ideologiske univers blir trusselen om undergang primært lokalisert til en latent indre fiende i partiet selv⁴⁵, og ikke til den ytre politiske hovedfienden: den vestlige kapitalismen. For å unngå å bli rammet av «det

⁴⁴ Den norske revolusjonære bevegelsen stiftet i 1973 sitt eget parti AKP (m-l); Arbeidernes Kommunistiske Parti (marxist-leninistene), etter modell av Kinas Kommunistiske Parti.

⁴⁵ Jan Thon mener at den indre disiplineringa av partiet skjøt fart med de berømte "tesene om høyreavviket" som kom fra partiledelsen sommeren 1975. (Thon 1995, s. 152). Den internasjonale maoismen var på dette tidspunktet på retur, men i Norge og AKP (m-l) utløste tesene "den kampanjen som førte til den virkelige storhetstida for m-l-bevegelsen i noen år." (ibid).

forferdelige Øyeblikket (Kontrarevolusjonen)» (s. 84) måtte partiet derfor utøve en sterk indre kontroll over medlemmene (bekjempe revisjonisme og høyreavvik).

Partiets ideologiske univers inneholder i tillegg en personifisert djevleskikkelse, som partiet gjennom sitt forsvar for den sosialistiske staten i Sovjet så det som nødvendig å forsvare. Å være medlem av AKP (m-l) innebærer derfor at man fraskriver seg retten til å ta avstand fra den onde selv, som innenfor partiets utspente univers mellom himmel og helvete bærer Stalins trekk:

Han var vår Lucifer, og vi måtte stadig vekke kjempe med Lucifer, og la oss beseire av han. Å ta avstand fra han visste vi var å ta avstand fra hele kommunismen. Kommunismen sto og falt med Stalin. Hvis en kan forestille seg et kommunistisk parti som ikke gir Stalin hva Stalins er, så vil det være forfallent til et lummert human-etisk parti, bestående av lutter glade mennesker, som utelukkende har utopier og ingen historie. (s. 85)

Partiets forsvar av Satan, som blir framstilt som et nødvendig middel til å sprengre grensene for det mulige, er bygd på de samme forutsetningene som den faustiske pakt. Man kan ikke oppnå noe med den ondes hjelp omkostningsfritt. Å gå i dialog med den onde, og la seg beseire av han, innebærer at man har bundet sin skjebne til djevelen. Dette betyr igjen at for AKP (m-l) er gjennomføringen av den utopiske visjon forbundet med et mørkere og mer skjebnessvangert alvor enn det som ville vært tilfelle med et tilssvarende «human-etisk» kommunistisk parti, som uten det dogmatisk-marxistiske historiesynet på Stalin som grunnlag for sine politiske visjoner, i gymnaslærerens øyne framstår som historieløse godfjotter («lutter glade mennesker»). Partiets indre spenninger var på sitt sterkeste omkring 1977, da de norske maoistene, som tidligere nevnt, forberedte seg på et historisk sluttoppgjør med den vestlige kapitalismen i en 3. verdenskrig:

På dette tidspunktet tror jeg våre bevisstheter er på bristepunktet. Vi har strekt oss ut i full lengde, vi er spent ut for fullt nå, vår vakre enfoldighet står i full lue nå, vi brenner. Vi veit vi står i en fortvila situasjon, vi er få, vi er aleine, folket, og især arbeiderklassen, er vårt eneste håp. (s. 195)

Den revolusjonære bevegelsen blir plassert inn i det apokalyptiske bilderommet mellom «den kinesiske himmel» og «kontrarevolusjonens helvete», som partiets ideologi er utspent innenfor. Det er det samme religiøse og eskatologiske bilderommet som åpnes gjennom terskeldialogen med Jan Klåstad, og i denne terskelens og øyeblikkets kronotope har vi sett at gymnaslæreren gestaltes med trekk fra engelens skikkelse. («vår vakre enfoldighet står i full lue nå»). Det er denne revolusjonære apokalypsens kronotope som bestemmer gymnaslærerens og den politiske bevegelsens grunnleggende egenskaper og livsform i Solstads roman.

4.5.3 Utdrivningen fra det biografiske rom

Krisene og vendepunktene i Solstads (og Dostojevskijs) roman fører altså hovedpersonen ut fra det indre, biografiske rom, over «terskelen», via «korridoren, trappavsatsen, trappan, trappstegen, dørrar som öppnas mot trappan, gårdsportar och utanför detta- staden: torg, gator, fasader, krogar, hålor, broar, rännstensdiken.» (Bakhtin 1991b, s. 183). I *GP* utløses en av gymnaslærerens dypeste kriser da hans erotiske eventyr med den kvinnelige legen og partikameraten Nina Skåtøy tar slutt, etter å ha vart noen få, hektiske uker i løpet av høsten 1974. Gymnaslærerens innser samtidig at etter det hemmelige kjærlighetsforholdet til Nina Skåtøy kan han ikke fortsette ekteskapet med Lise Tanner. Han flytter derfor umiddelbart ut fra deres romslige 4-værelses leilighet i Jegersborggata, som har vært den fysiske rammen rundt familielivet, og et synlig symbol på hans status som etablert familiemann og far til sønnen Thomas. Den revolusjonære bevegelsen har dermed også invadert hans private og borgerlige tilværelse, og drevet ham ut fra den biografiske tidas bekvemt innredede og solide rom. Etter detroniseringen som familiemann flytter han «inn på en hybel, i kjelleren i en ny enebolig i Håkons gate.» (s. 152). Eneboligen tilhører en av hans mannlige lektorkolleger og hans kone, og til tross for at dette leieforholdet synliggjør hans fall i borgerlig status og aktelse på en nærmest «demonstrativ» måte, blir denne midlertidige kjellerhybelen jeg-fortellerens permanente bolig, og det er også her han nedtegner sin beretning⁴⁶. Oppløsningen av hans tidligere familieliv blir enda mer definitiv etter at Lise Tanner et år etter skilsmissen flytter til Nord-Norge, og etter dette treffer gymnaslæreren sin sønn bare et par ganger i året.

Den tydelige og nærmest demonstrative opp-ned-snuingen av hovedpersonens posisjon både som lektor og familiemann har et karnevalsk preg. Som familiemann støtes han ned i kjelleren, og er med ett slag henvist til en ganske ensom og midlertidig tilværelse som leietager i en annen manns hus. Kjellerhybelen er et symbol på at gymnaslæreren befinner seg i en eksistensiell og samfunnsmessig randzone, og den lille hybelleiligheten gir ikke rom for et biografisk liv. Hybelleiligheten er, slik som Raskolnikovs⁴⁷ rom ved trappen i pantelånerskens hus, et rom der man bare kan «genomleva en kris» (Bakhtin 1991b, s. 182), og gymnaslærerens krise etter skilsmissen og bruddet med Nina Skaatøy driver ham ut i gatene:

Mang en kveld brukte jeg til rastløst å jage rundt i Larviks gater, ikke sjelden gikk jeg forbi Larvik Sjukehus, med legeboligene på den andre sida av Greveveien, og skotta opp mot et par vinduer jeg kjente så forbanna godt, for å se om det lyste der. Eller jeg bare gikk, for tilbedere er rastløse av seg, de har en rastløshet i kroppen som ikke så godt kan kombineres med rolig hjemmeliv på en hybel i en kjeller i en ny enebolig i Håkons gate, men bare komme til sin rett ved å gå og gå og gå og gå. Jeg traff henne aldri på mine seine kveldsvandringar i Larviks gater og veier, i regn, i blåst, i svart stillhet, alltid i mørke. (s. 154)

Gymnaslærer Pedersen er blant de av Solstads hovedpersoner som vi oftest finner på hvileløse vandringar gjennom byens gater, og om det er kjærlighetssorg og indre spenninger som driver ham ut (som etter bruddet med Nina Skåtøy) eller politiske oppdrag (eller en kombinasjon av disse) sier ikke det så lite om hans behov for å oppholde seg utendørs og vandre gatelangs. Miljøskildringen i *GP* er altså preget av det utendørs og offentlige bymiljøet, med sine gater, torg, parker og bydeler, og i det hele tatt gir romanen en rekke skildringer av både arkitektoniske og landskapsmessige kjennetegn ved Larviks offentlige uterom. Og det er nettopp den konkrete, offentlige livsverden i Larvik som er stedet der handlingen utspiller seg. Det er ute i gatene gymnaslæreren lever ut sine pasjoner, fjernt fra det biografiske livets indre og beskyttede rom, og den erotiske besettelsen i forholdet til Nina Skåtøy henter sin næring fra at «forholdet er åpent og hemmelig på samme tid.» (s. 140). Det private og offentlige, og det skjulte og åpne blander seg og smelter sammen i deres «stjålne» elskovsmøter på Ninas

⁴⁶ Gymnaslærerens "kjellertilværelse" kan oppfattes som en intertekstuell referanse til Dostojevskijs selvbiografiske tekster i boka *Opptegnelser fra et kjellerdyp*. Det er forøvrig også i sin kjellerhybel i Håkons gate at jeg- fortelleren i *GP* nedtegner sin selvbiografiske beretning om den politiske vekkelsen.

⁴⁷ Dostojevskijs *Forbrytelse og straff* er blant verkene fra verdenslitteraturen som det refereres til tidligere i romanen, da gymnaslæreren innleder forholdet til Lise Tanner. Gymnaslæreren er slått av kontrasten mellom sin

soverom, på legekantoret på sykehuset, bak campinghytta på årsmøte i Vestfold AKP (m-l) og når de kysser hverandre «under stor dristighet i et *gatekryss, inne i et smug, et portrom, i en gang*» (s. 141, mine uth.). I byens offentlige rom ser vi at de stjålne og forbudte øyeblikkene «skjules» på bortgjemte eller «glemte» steder (som smuget, portrommet eller gangen), eller de senkes ned i byens alminnelige travelhet og trengsel, på steder der individet blander seg med og går opp i mengden (gatekrysset).⁴⁸

4.6 Det virkelige Larvik

Gymnaslærerens detronisering av seg selv fra lektor til «motsigelseslysten elev», og videre til arbeideren Jan Klåstads læregutt, blir gjort med et karnevalsk håp om at hans egen og den norske etterkrigsgenerasjonens meningstomme og fortvilte livsverden skal styrte sammen, og at han kan gjenskapes innenfor den revolusjonære bevegelsens virkelighetshorisont. Den hemmelige og uskrevne kontrakten med Jan Klåstad blir inngått for at gymnaslæreren skal få en mer reell og meningsfull tilgang til verden, og etter den 4 år lange læretida, som er preget av hovedpersonens forsøk på «å forkle meg i Jan Klåstads språk, (...) se gjennom Jan Klåstads øyne. (...) sanse som han, oppleve på samme måten som han» (s. 108) synes gymnaslæreren at Jan Klåstad har oppfylt sin del av kontrakten. Gjennom frivillig å gå inn i rollen som den unge arbeiderens læregutt, og mime hans sanselige og språklige måte å persipere verden på, synes gymnaslæreren at Jan Klåstad har vist ham «det virkelige Larvik» (s. 109):

Jeg tror jeg vil påstå at Larvik blei virkelig for meg der den lå, med klassekampens dynamikk i seg. Jeg tror jeg tør påstå at jeg kunne gå inn på Domus og der ikke se vår moderne kapitalismes overflod og blendverk, men derimot kjenne trekken fra ytterdørene, som krøyp oppetter kassadamenes rygg, og langsomt gjorde dem forkrøpla av gikt. (s. 109)

Kassadamene i den kalde trekken figurerer også i skildringen av det poetisk-realistiske Larvik, og denne bykronotopen har mange motiviske og strukturelle paralleller med «det virkelige

nybakte koners oppslukthet av "Dostojevskijs økseegg og ågerkjerringskaller, av lidelse, besatthet, og ludders hellighet og renhet" (s. 36) og hennes banale og snusfornuftige utsagn om den samme boka.

⁴⁸ I Walter Benjamins historiefilosofi har de glemte, bortgjemte eller alminnelige stedene i byens landskap en spesiell betydning. De er "steder for erindring", der den historiske betydning kan gi seg til kjenne. I analysen av *Arild Asnes 1970* har jeg vist hvordan romanens hovedperson, Arild Asnes, som en representant for fordrainingens figur i Walter Benjamins historiefilosofi, er en vegviser til disse stedene for erindring. Vi ser at gymnaslærerens fordreide/forvandlete skikkelse også leder oss fram til disse bruddstedene i den kontinuerlige tida, som ifølge Benjamin er utspringet for den historiske erfaring.

Larvik». Hovedforskjellen er at den poetisk-realistiske bykronotopen er et personlig farget øyeblikksbilde av byen, persipert av en organiserende bevissthet i Larvik sentrum, mens framstillingen av «det virkelige Larvik» beveger seg friere og mer resonnerende i forhold til byen, både i tid og rom. Med utgangspunkt i sin nye politiske forståelse av virkeligheten, som altså består i at han har lært å se verden gjennom Jan Klåstads øyne, retter gymnaslæreren et ironisk tilbakeblikk på sitt naive og følelsesmessige forhold til industribyen Larvik i februar 1970:

Jeg falt ikke lenger i staver over vakker fabrikkrøyk mot en vinterrød sol i februar måned, men fabrikkrøyken ga meg straks assosiasjoner av praktisk karakter: Akkordsystem. Lønnsspørsmål. (s. 110)

Det er forøvrig interessant at det har skjedd en glidning av perspektivet fra ekstern til intern fokalisering i forhold til den opprinnelige sansningen av fabrikkrøyken. Nå er det gymnaslæreren selv («jeg») som er resipient for synsinntrykket av den vakre fabrikkrøyken, mens i bypanoramaet ble den oppvåkneende byen sett gjennom en ekstern fokaliseringsinstans. Dette bekrefter at det i Solstads narrasjon er et glidende og «overlappende» forhold mellom valg av forskjellige perspektiver på virkeligheten. Uavhengig av hovedpersonens skifte av politisk ståsted, ser vi at fortellerinstansen formidler hans lyriske og følelsesmessige tilgang til verden med en viss narrativ distanse (ekstern fokalisering), men når hovedpersonen har distansert seg fra sine følelser, kan han knyttes direkte til dem og vedkjenne seg dem (intern fokalisering).

Det virkelige Larvik skiller seg fra både det erotiske og det poetisk-realistiske Larvik ved at skildringen ikke i samme grad bygger seg opp til et samlet og helhetlig bilde av byens landskap og topografi, som i neste omgang kan fortolkes som en symbolsk visjon av byen. Det virkelige Larvik har mindre preg av øyenvitneskildring og sanselig nærkontakt med byen, og framstår mer som en kjølig og reflekterende analyse av byens politiske motsetninger, slik de fortoner seg for hovedpersonen etter den politiske omvendelsen. I tillegg gir jeg-fortelleren en beskrivelse og fortolkning av de kulturelle spenningsmønstrene og drømmene blant Larviks arbeiderbefolkning, ut fra hovedpersonens nyervervede kunnskap om arbeidernes erfaringer og livshorisont.

4.6.1 Byens klassestruktur

Beskrivelsen av det virkelige Larvik begynner med en oppramsing av hendelser og konflikter fra byens industribedrifter som gymnaslæreren har fått innsikt i, og som illustrerer det fortrolige forholdet til arbeiderklassens konkrete livsverden som han har opparbeidet gjennom sin tid som Jan Klåstads læregutt. Så følger en kartlegging av samfunnsskissenes geografiske plassering, som begynner med «direktørvillaene» og «skipsredervillaene» i noen få navngitte gater og strøk i nærheten av byens sentrum. Så får vi nok en gang tegnet opp romanens *urbilde* av byens landskap og topografi, med *sentrum* som et symbolsk ladet og geografisk midtpunkt. Og innenfor det virkelige Larvik er sentrum tolket inn som en nøytral grensesone mellom spenningspolene i byens klassestruktur, og disse klassemessige og geografiske polaritetene består av:

rikmannsbebyggelsen på Østre Halsen og ved Stavern-sida på den ene sida og *arbeiderbebyggelsen* på Torstrand og Langestrand og de nye boligområdene til dels utafor Larvik by på den andre sida, og da *den bakkete bykjerna midt imellom, som en felles møteplass med butikker, kontorer og banker* (s. 110-111, mine uth.)

Vi har sett at «den bakkete bykjerna» har en viktig funksjon, både i den geografiske og symbolske beskrivelsen av byens landskap. Byens sentrum vil selvsagt være viktig i enhver kartlegging av byens samfunnsmessige og symbolske strukturer, noe vi også har sett i gymnaslærerens beskrivelser av både det erotiske Larvik, det poetisk-realistiske Larvikpanoramaet og det virkelige Larvik. Symboliseringen av Larvik sentrum i *GP*, og dens funksjon som orienteringssted og utkikkspunkt, er imidlertid også begrunnet i fiksjonen, gjennom at hovedpersonen er bosatt i denne bydelen fra han ankommer til Larvik (og flytter inn i en leilighet i Jegersborggata⁴⁹), helt fram til nedskrivningstidspunktet for beretningen, da han er bosatt i kjelleren i Håkons gate, «like ved Byskogen.» (s. 153). Det er i Larvik sentrum, med de bratte sentrumsgatene, torget og bøkeskogen, gymnaslæreren har sin mest fortrolige og daglige omgang med byen, og det er også som beboer av denne bydelen han plasserer seg inn i byens landskap.

⁴⁹ Gymnaslæreren bor i to forskjellige leiligheter i Jegersborggata i løpet av sine første 6 år i Larvik. Ved ankomsten i 1968 kjøper han en leilighet «i en temmelig ny leiegård i Jegersborggata, faktisk midt i Larvik sentrum». (s. 25). Når han etablerer seg sammen med Lise Tanner i 1970, flytter de inn i «en fire-roms leilighet i Jegersborggata (en annen og større enn den jeg kjøpte da jeg kom til byen).» (s. 29). Fra han bryter opp fra

Når sentrum i det virkelige Larvik blir omtalt som «en felles møteplass», midt mellom «rikmannsbebyggelsen» og «arbeiderbebyggelsen», betyr ikke dette at gymnaslæreren bebor et område som er skjernet for, eller er upåvirket av de klassemessige motsetningene i byen. Han befinner seg i spenningsfeltet mellom de to delene av byen, og hans plassering innenfor det felles grenseområdet, i skjæringsfeltet mellom arbeiderbefolkningen og de bedrestilte delene av byen, avtegner med geometrisk nøyaktighet hans politisk-eksistensielle posisjon i det virkelige Larvik. Han er bundet til denne grensesonen, som en stivnet eksistens mellom de to spenningspolene i byens klassestruktur. Gymnaslærerens posisjon i det virkelige Larvik avslører en underliggende trang til å plassere seg «midt imellom» de spenningsfylte motsetningene. Han nekter å stige ned fra lektorverdigheten og sin intellektuelle posisjon (forhøyningen i klasserommet), men prøver samtidig reservasjonsløst å mime den revolusjonære arbeideren Jan Klåstads livsverden. Gymnaslæreren stivner derfor i sitt sprang mot arbeiderklassen, og blir gående innenfor den revolusjonære bevegelsen som en underlig og fordreid skikkelse: Jeg hadde blitt den jeg var nå gjennom å ape, *jeg var arbeiderklassens ape, midt i det virkelige Larvik.* (s. 113, min uth.)

Gymnaslærerens posisjon som «arbeiderklassens ape» er altså i et grenseland, midt i den norske industribyen Larvik. I denne grensesonen har den revolusjonære bevegelsen materialisert seg i gymnaslærerens forvandlede skikkelse; «en særprega person, *som ikke bygde på mine røtter, mine naturlige anlegg, men på å skape meg om, og i dette spranget levde jeg, med hele min gamle sjels mørke.*» (s. 115, min uth.). Den kronotopiske framstillingen av det virkelige Larvik er altså underlagt *spranget* som den sentrale gestaltende figur, både når det gjelder den strukturelle organiseringen av byens tid-rom, og hovedpersonens posisjon innenfor dette historiske rommet. Den politiske bevegelsen prøver å sprengte ut en ny politisk og historisk virkelighet i Larvik, gjennom å synliggjøre og skjerpe den sosialdemokratiske industribyens klassemotsetninger. Men den figurlige framstillingen av hovedpersonen som «arbeiderklassens ape» symboliserer at denne historiske visjonen bare eksisterer som fiksjon, og ikke har grunnlag i virkeligheten. Gymnaslæreren blir stående utenfor samfunnets bærende ideologiske grunnlag, også etter at den politiske utopien har falt,

ekteskapet med Lise Tanner i oktober 1974, og fram til nedskrivningen av beretningen i 1982 er han bosatt i kjellerhybelen i Håkons gate.

og «den røde lektors» utidsmessige og særegne framtoning, der han «sykler edelmodig og gammeldags gjennom Larviks gater» (s. 167) låner trekk fra narrens og dårens skikkelse.

4.6.2 Narrens «vakre enfoldighet»

Skjelmens, narrens og dårens funksjoner i romanen blir drøftet i Bakhtins artikkel *Kronotopen* (Bakhtin 1991a), og disse figurenes fremmedhet og forskjellige typer av maskespill samsvarer med viktige grunntrekk i gymnaslærerens personlighet, og måten han framtrer på i Larviks gater og i byens klassemessige spenningsstrukturer:

De kännetecknas av sin egenart och sin rätt att vara *främmande* i denna värld, de solidariserar sig inte med en enda av denna världens existerande livspositioner, ingen enda passar dem, de ser avigsidan och lögnen i varje position. Därför kan de använda sig av alla livspositioner blott som masker. Skälmen har ännu band till verkligheten; narren och dåren «är inte av denna världen» och har därför särskilda rättigheter och privilegier. Dessa figurer skrattar själva och blir utskrattade. Deras skratt har en offentlig, folklig torgkaraktär. De återupprätter offentligheten i bilden av människan. (s. 78)

Gymnaslærerens følelse av å stå utenfor og være en fremmed i den norske etterkrigsvirkeligheten er en viktig årsak til at han slutter seg til den revolusjonære bevegelsen. Vi har sett at han «går i oppløsning» som lektor og formidler av den offisielle, norske historieoppfatningen. Men istedenfor å kommunisere dette åpent går han inn i et rollespill med sine egne elever, der han skjuler sin forakt for historiesynet han formidler bak masken til den tilsynelatende lojale og uangripelige lærer. Narren har sitt opphav i den folkelige karnevalskulturen, og som karnevalskongen er han en metamorfose av representantene for samfunnets etablerte orden og maktposisjoner; kongen og Gud. Når gymnaslæreren i sitt fordekte spill i klasserommet inntar rollen som «motsigelseslysten elev», og overlater lærerrollen til den revolusjonære Werner Ludal, skinner tydelig narrens og den folkelige latterkulturen igjennom, både i gymnaslærerens maskering, og i opp-ned-snuingen av samfunnets normer og verdier. I oppgjøret med rektor etter den skjebnesvangre historietimen i 2RA kan vi også merke et ekko av latteren, hånfliringen og den rituelle detroniseringen av karnevalskongen på torget. Gymnaslæreren blir ydmyket offentlig ved at rektor overfor foreldrene beklager hans oppførsel (at han reiste seg *opp* under avsyngingen av

FNL-sangen). Han må dermed symbolsk bøye seg for folkemengden på torget, som Bakhtin framhever som en av den rituelle detroniseringens mest talende gester⁵⁰:

han skulle beklage det, beklage, beklage, og love, på *mine* knær, at det aldri, aldri skulle gjenta seg. Og sånn blei det. Rektor ringte de 4 foreldrene og beklaget i mitt navn. (...) da ryktene om min beklagelse nådde skolegården, og de nådde fort dit, og jeg kan ennå se for meg fire ekle par øyne (gjett hvem de tilhørte!) som så hovent på meg, bak sine pulter, og fliret de faktisk våga å sende meg (s. 60)

Gymnaslærerens store metamorfoseprosjekt får fram mange av narrens kjennetegn hos hovedpersonen. Hans forvandling til «arbeiderklassens ape» gjør ham til en særpreget og ambivalent personlighet, som kombinerer den lektorale status og verdighet og det dyriske, lave på en karnevalsk og munter måte: «Som *arbeiderklassens ape* befant jeg meg som *lektor på Larvik gymnas, lenka til kateteret.*» (s. 113, mine uth.). Atle Kittang tolker meningsfullt gymnaslærerens metamorfoseprosjekt (Kittang 1988) som en intertekstuell referanse til Kafkas fortelling «Innberetning for et akademi». Kafka lar en ape berette til et vitenskapelig akademi om at den har vunnet en betinget frihet ved å mime etter og opptre som menneske. Den har sluppet fri fra fangetilværelsen i buret, men friheten er betinget av at den hele tiden må opptre som menneske på sirkus og varietéer. Apen lever et slags liv som kunstner, og i Kafkas allegorier over den moderne kunstnerens posisjon, der både metamorfose- og sirkusmotivet er framtrepende, finner Kittang «eit intertekstuellt 'svarberg' for Solstads roman» (Kittang 1988, s. 296). Kafkas fortelling bidrar til å kaste lys over *GP* som en *kunstnerroman*, der kunstnerens eksistensielle spillerom er utspent i tomrommet mellom mellom tegn og liv, virkelighet og utopi, ape og menneske:

Og på tilsvarende vis som Kafkas ape gjer dette umoglege rommet til spelerom for ein slags kunst, ein sirkuskunst, vél gymnaslæraren å fylle tomrommet mellom seg og dei andre, mellom teikna og livet, med ein slags kunst: ei beretning «i kunststil» (op. cit. s. 297)

Kittangs fortolkning av referansene til Kafkas litterære univers bidrar til å plassere gymnaslærerens metamorfose innenfor en bestemt forståelse av romanen og det dikteriske

⁵⁰ Bakhtin gjenfinner dette detroniseringsmotivet i Dostjevskijs *Forbrytelse og straff*, da Raskolnikov bøyer seg for folkemengden på torget: "Torget är symbol för hela folket och i slutet av romanen, innan Raskolnikov skall

språket. I Kittangs analyse blir *GP* forstått som uttrykk for romanens og det dikteriske språkets betydningsskapende potensial, slik det utfolder seg (i allegorier og intertekstuelle referanser) i aktiv dialog med andre litterære teksters betydning, og gymnaslærerens paradoksale «indre jubel», som han proklamerer på tross av at romanen munner ut i at den store politiske utopien er tømt for mening, viser at «den umoglege linedansen, på språket, mellom teikn og tomt mørke, er mogleg i den skrift som skaper sterk litteratur.» (s. 298).

Kittangs beskrivelse av metamorfosemotivet og romanen som helhet gir overbevisende innsikt i Dag Solstads meningsproduserende litterære diskurs «der både litteraturen, politikken, og litteraturens umoglege forhold til politikken, jublende blir tatt dødsens alvorleg.» (s. 298). Min analyse av *GP* har som mål å utdype forholdet mellom romanens kronotopiske bilder og den historiske og politiske virkeligheten de viser til, og dette omfattes i mindre grad av Kittangs retoriske og intertekstuelle lesning av romanen. Når gymnaslæreren gjennom sin metamorfose og offentlige framtreten i Larvik gestaltes med trekk fra karnevalets og den folkelige narrens skikkelse, får gymnaslærerens figur en parodisk og avslørende funksjon overfor den etablerte, samfunnsmessige virkeligheten som han representerer et muntert og parodisk bilde på. I romanen er skjelmen, narren og dåren transformasjoner av de opprinnelige figurene, slik de framsto i middelalderens teater og folkløse, og i Solstads forfatterskap har hans sentrale romanfigurer i større eller mindre grad tatt opp i seg trekk fra disse figurene.⁵¹

En viktig side ved narren, og hans beslektede skikkelser i den folkelige karnevalskulturen, er måten de avslører de stivnede samfunnsmessige konvensjonene på:

Det tunga och mörka bedrägeriet konfronteras med skälmens muntra bedrägeri, den egoistiska falskheten och hyckleriet med dårens oegennyttiga enkelhet och sunda oförstand och allt konventionellt och lögnaktigt konfronterades med den syntetiska formen hos narrens (parodiske) avslöjande. (Bakhtin 1991a, s. 80)

avlägga sin bekännelse på polisstasjonen, kommer han ut på torget och bugar sig ändå till jorden inför hela folket." (Bakhtin 1991b, s. 181)

⁵¹ Narren som figur er til stede helt fra debutboka *Spiraler*, bla. i novella "Herr P's lørdag". Her møter vi den lokale outsideren, Herr P, som møter opp på kaia hver kveld for å reise bort med det store, hvite skipet. Bakhtin sier om narren og dåren: "Dessa figurer skrattar själva och blir utskrattade. Deras skratt har en offentlig, folklig torgkaraktär." (Bakhtin 1991a, s. 78). Når Herr P forsvarer seg mot matrosens latter ved å le høyere enn ham, hører vi gjenklngen av narrens ambivalente og tvetydige latter: "Slik står de to menn og ler mot hverandre som konger." (Solstad 1965, s. 109).

Både skjelmens «muntra bedrægeri» og ikke minst dårens «oegennyttiga enkelhet och sunda oförstand» er egenskaper som (i transformert/reduisert form) kan gjenfinnes i gymnaslærerens forhold til sin norske samtidsvirkelighet. Hans bevisste rollespill, både på den erotiske, yrkesmessige og politisk-revolusjonære scene har ofte overtoner av muntert narrespill, selv om gymnaslærerens maskespill, i motsetning til skjelmens og narrens, blir framstilt på bakgrunn av gymnaslærerens indre, eksistensielle situasjon. Gymnaslæreren forstår ikke den historiske virkeligheten han er en del av, og som nordmann i etterkrigs-Norge opplever han at han lever i en fremmed (ugjennomtrengelig) verden. I sin uforstående holdning til dette samfunnets etablerte normer og verdier viser han slektskap med narren og dåren «som av *naivitet* inte lyckas fatta den usla konventionalismen». (ibid, min uth.). Gymnaslærerens naivitet, «oegennyttiga enkelhet», eller, med jeg-fortellerens egne ord: «min vakre enfoldighet», manifesterer seg også i den (nesten) reservasjonsløse satsingen på å virkeliggjøre den politiske utopien. Narren og dåren som metamorfose av kongen og guden, og med sin derav følgende omdefinering og omsnuing av det høye og det lave, skaper kronotoper som står i dyp forbindelse med terskelens kronotope. I gymnaslærerens gestaltning som arbeiderklassens ape, inngår både læreguttens (barneengelens) og narrens figur, som begge hver på sin måte bidrar til å skape «den vakre enfoldighet» som gymnaslæreren påberoper seg. Narren og dåren står utenfor den reelle virkeligheten; de «är inte av denna världen» (Bakhtin 1991a, s. 78). Vår fortolkning av terskeldialogens underliggende mytologiske og religiøse motiver, der Jan Klåstads læregutt låner trekk fra barneengelens skikkelse, peker også mot en side ved gymnaslæreren som figur som ikke tilhører den reelle virkeligheten.

Bakhtin understreker at i egenskap av sin «outsiderposisjon» i verden har narren spesielle rettigheter og privilegier. Narren som «en icke deltagande deltagare i livet, den evige spionen och återspeglaren av det» (Bakhtin 1991a, s. 79) har tilført grunnleggende egenskaper til en rekke sentrale litterære figurer i romanens utvikling, og både romanforfatteren og hans litterære helter har kunnet benytte seg av (og få beskyttelse av) narrens rettigheter og privilegier:

I kampen mot konventionalismen och de existerande levnadsformernas bristande överensstämmelse med den verkliga människan erhåller dessa masker en utomordentlig betydelse. De ger rätt att inte förstå, att blanda samman, karikera, hyperbolisera livet; rätt att tala genom att parodiera, inte vara bokstavig, inte vara sig själv, rätt att leda livet genom teaterscenernas mellanliggande kronotop, att gestalta livet som en komedi och människorna som aktörer (Bakhtin 19991a, s. 80-81)

Gjennom sin fremmedgjorthet, outsiderposisjon og «vagre enfoldighet» har Dag Solstad forsynt sin litterære helt, gymnaslærer Pedersen, med flere av narrens privilegier. Som *litterær figur* har han *rett til ikke å forstå*, og dermed er det også hans *privilegium* å gjenspeile sin egen samtid med overdrevne, karikerte og parodiske gester. Jeg-fortellerens framstilling av sin norske livsverden er, som vi har vært inne på, sterkt preget av romanens gestiske språk og overdrevne og karnevalske bilder, og Solstads figurlige romanunivers har «oförståelsens form» som en av sine dypeste forutsetninger:

«Oförståelsens» form - avsiktlig hos författaren och enfaldigt - naivt hos hjältarna - är nästan alltid det organiserande momentet när det handlar om att avslöja den usla konventionalismen. En sådan avslöjad konvention - i vardagslivet, moralen, politiken, konsten etc. gestaltas vanligen ur synvinkeln hos en människa som inte är delaktig i den eller inte förstår den. (Bakhtin 19991a, s. 81)

Solstads bruk av «uförståelsens form» i sin gestaltning av etterkrigs-Norge, viser både til den bevisste og effektive maskeringen av hans litterære helter, og til det figurlige i framstillingen av deres historiske kontekst. Gymnaslæreren, med sin «uförståelsens form» og «hellige enfold», har det privilegium å ikke uttrykke seg bokstavelig, men til å gi et fordreid og forrykket bilde av sine historiske omgivelser. Under gymnaslærerens kriseartede og avslørende møte med sin norske livsverden skinner derfor narrens og dårens kronotoper igjennom, og aktualiserer disse figurenes historiske betydning.

4.6.3 Byens indre liv

Gymnaslæreren har også fått innsikt i det egentlige Larviks «indre liv, sånn som det hadde nedfelt seg i arbeidernes bevissthet.» (s. 111). Beskrivelsen av arbeidernes indre forestillingsverden og drømmer har en helt annen energi og bildekraft enn framstillingen av byens politiske og klassemessige strukturer. Metamorfofen, eller *spranget*, som gestalter Larviks geografiske og klassemessige fysiognomi, står i nær forbindelse med terskelens

kronotopiske univers, med dets vektlegging av krise og plutselig forandring. Og gjennom det plutselige øyeblikkets tid er både metamorfosens og terskelens kronotope djupt forbundet med drømmens og eventyrets verden. Arbeidernes drømmer tar utgangspunkt i hverdagslige og trivielle fritidssysler, som det å fiske, men bildet av den store fisken får mytiske dimensjoner: «den svømte i arbeidernes nattlige drømmer, hver natt, sprella på kroken, i helspenn, fast som stål, høyt i drømmenes luft.» (s. 111). Den store fisken blir et symbol på den kollektive drømmens forvandlende kraft, som med ett slag kan forandre og fargelegge arbeidernes livsverden.

Det er imidlertid drømmene som er knyttet til byens fotballag som i størst grad preger byens indre liv. Etter en storhetstid på 1950-tallet, er Larvik Turn i 1970-åra rykket ned til lavere divisjoner. Og byens skøytestjerner kan ikke veie opp for dette:

Nå var Larvik på bånden, all verdens skøytestjerner kunne ikke forhindre den nederlagsstemninga som alltid lå over byen, Larvik var på bånden, nede i bølgedalen, og folk var, enten dere trur det eller ikke, sterkt prega av det, det var innerst i enhver Larvik-sjel noe mistrøstig. På denne tida holdt man også på med å legge E-18 i ei sløyfe utafor byen, og sjøl om det var en lettelse å slippe biltrafikken gjennom byen, blei det sett på som et symbol: Nå var tida i ferd med å gå i ei sløyfe forbi Larvik, Larvik var i ferd med å bli glømt av alle, overlatt til seg sjøl, nede i bølgedalen, i 3. divisjon. (s. 111)

Den pågående omleggingen av E-18, utenfor byens sentrum, innvarsler i Solstads roman ei nedgangstid for Larvik. Her blir altså byens kommunikasjonslinjer, som tidligere nevnt, et sentralt emblem på det romanen framstiller som ei forfallstid for Larvik på 1970-tallet. Sammen med nedrykningen for byens fotballag, blir byens stadig svakere posisjon framstilt gjennom romlige metaforer, som konnoterer både til apokalypsens bilder av fortapelse og undergang og til myten om det tapte Atlantis. Kommunikasjonslinjene og tida er i ferd med å passere *utafor*, eller *forbi* byen, og byen er *nede i bølgedalen, på bånden*.⁵²

⁵² I markedsføringen av Larvik som turistby er det tydeligvis behov for å modifisere denne negative beskrivelsen av byen fra Solstads roman. I Gunnar Ringheims rosende omtale av Larvik som en spennende kultur og friluftslivskommune ("Et luftig liv i Bøkebyen", fra Dagbladets nettsider 7/2-2000, 2 s.), viser han til Solstads egne kommentarer til sin beskrivelse av Larvik, som falt under et møte på Folkets Hus i Larvik i 1982, i forbindelse med lanseringen av boka. Når Solstad ble konfrontert med sin negative karakteristikk av Larvik, viste han til en episode fra barndommen: "Som liten gutt hadde Solstad syklet sammen med onkelen de to milene fra Sandefjord for å se Ballklubben knuse de nyopprykkede hovedseriejyplingene fra Larvik Turn. 'Sandefjord tapte

Vi ser at i likhet med det erotiske Larvik og det poetisk-realistiske Larvik-panoramaet tar heller ikke det virkelige Larvik opp i seg den biografiske og historiske tida. På tross av at det virkelige Larvik er et resultat av gymnaslærerens tid som Jan Klåstads læregutt, og at byens geografi og indre liv dermed blir forsøkt sanset ut fra et klassemessig og historisk perspektiv, betyr ikke dette at gymnaslærerens frigjøringsprosjekt har fått en reell historisk forankring. Den politiske bevegelsen prøver å gripe inn i det norske (og internasjonale) klassesamfunnets historiske dynamikk, men erfarer at den blir stående uten innflytelse på det virkelige Larviks sosiale og klassemessige spenningsmønster. Gymnaslæreren legger heller ikke skjul på at bevegelsen mislyktes i å nærme seg sine utopiske mål: «Jeg trur jeg kan si rett ut at kampen ikke ga så særlig store resultater. Vi vant ikke stor framgang. Men likevel vil jeg karakterisere det som rike år.» (s. 112).

4.7 Bøkeskogens kronotope

Innenfor den revolusjonære bevegelsen befinner gymnaslæreren seg «midt i» et geografisk og eksistensielt spenningsfelt av uforenlig motsetninger. Men innimellom den revolusjonære kronotopen finnes det «spor» etter, eller avgrensede øyer av en annen tid i romanen. Denne tidsformen slår igjennom når gymnaslæreren fra sitt borgerlige og før-revolusjonære perspektiv skildrer det poetisk-realistiske Larvik-panoramaet, eller når han i sommerferiene for en stakket stund kan vende oppmerksomheten bort fra sine revolusjonære plikter og oppgaver. Gymnaslærerens revolusjonære «pustehull» i romanen fungerer som innskutte idyller, og er i første rekke knyttet til to scener i romanen, der gymnaslæreren og Werner Ludal går tur i Bøkeskogen. (Rød Fronts sommerleir på De lykksaliges Ø er også framstilt som en pastoral og skjernet idyll, men den er gjennomhullet av ironi, og har en klart satirisk funksjon, i motsetning til samtalene med Werner Ludal i Bøkeskogen). Etter at hans tidligere elev var ferdig på gymnaset, utviklet det seg et «nært vennskap» (s. 117) mellom gymnaslæreren og Werner Ludal. Vennskapet blir skildret innenfor den idylliske og romantisk pregede kronotopen: sommersøndag i Bøkeskogen, og under spaserturene på stiene i skogen kan de også snakke om mer personlige sider ved seg selv og sitt forhold til den politiske bevegelsen.

12-0, og det er vel ikke særlig vanskelig å forstå hva sånt får å si for en ung sjel. Hjemturen ble lang. Den har vel egentlig aldri tatt helt slutt', fortalte forfatteren. Og ble forstått." (s. 1)

Den første scenen fra Bøkeskogen er fra sommeren 1974, og her får gymnaslæreren anledning til å snakke med Werner Ludal om sin dype splittelse og «noe av mørke i min sjel» (s. 116), som vi har sett har rammet gymnaslæreren som følge av metamorfoseprosjektet og tida som Jan Klåstads læregutt. Samtalen fungerer som et «pusterom» mellom metamorfoseprosjektet og Nina Skåtøys ankomst til Larvik, høsten 1975. Romanen toner ut med det andre møtet i Bøkeskogen, som er tidfestet til juli 1980, og som på flere plan (som jeg skal komme tilbake til) er en speilvendning av de to vennenes roller og posisjoner fra det første møtet. Nå er det Werner Ludal som fører ordet idet han gjør rede for sin utmeldelse av partiet og sitt endelige brudd med den politiske bevegelsen, mens gymnaslæreren er «utsendt» for å snakke vennen til rette. Sitatet nedenfor fra den første samtalen viser flere av de viktigste kjennetegnene ved Bøkeskogens kronotope:

Jeg husker spesielt godt at Werner og jeg kunne gå tur i Bøkeskogen. Jeg gikk og skøyv på en barnevogn, en sportsvogn, som Thomas delvis satt i, delvis ikke satt i, men stabba fram og tilbake, og var tre år, eller så. Det var søndag, alltid søndag i Bøkeskogen. Hvor min kone befant seg i bildet, kan jeg ikke huske, muligens var hun på besøk hos sin familie i Oslo, men hvorfor hadde hun ikke da med seg Thomas? Bøkeskogen, grønn. Folk som spaserte langs stiene, tilreisende som satt og nøt nistekurvene på grasbakkene, under de berømte trærne. Menn med oppbretta skjorteermer, og med jakka over skulderen. Kvinner i sommerkjoler. Sandaler. Vi gikk og snakket sammen, om de viktigste tingene, men også om de spenningene som raste i mitt indre. (s. 118)

I beskrivelsen av Bøkeskogen kan vi identifisere grunntrekkene, som ifølge Bakhtin konstituerer idyllen som kronotope. Disse kjennetegnene omfatter for det første «platsens enhet», og for det andre idyllens «stränga begränsning till ett fåtal av livets viktigaste realiteter. Kärlek, födelse, död, äktenskap, mat och dryck, människoåldrar», og endelig «en förening av människans liv med naturens, en enhet i deras rytm, ett gemensamt språk för naturfenomenen och händelserna i människolivet.» (Bakhtin 1991a, s. 137). Idyllen er altså stedlig forankret til Bøkeskogen, midt i industribyen Larvik. På spaserturene i skogen kommer folk i kontakt med naturen, og i beskrivelsen av de «tilreisende som satt og nøt nistekurvene» aktualiseres et av elementene (mat og drikke) i den idylliske motivkretsen, samtidig som «stiene», «grasbakkene» og «de berømte trærne» gir assosiasjoner til en hage, eller landskapshage. Som en isolert «øy», og et stykke kultivert eller «skapt» natur, midt i det

industrielle og framskrittssvennlige bysamfunnet Larvik, framstår Bøkeskogen som en avgrenset, og i en viss forstand truet idyll. For gymnaslæreren er byskogen likevel det konkrete stedet der en språkliggjøring av hans dype, indre splittelse, og hans manglende kontakt med det som er *hans* egentlige natur, blir virkeliggjort. I Bøkeskogens avslappede og frie atmosfære, der også folks påkledning («Menn med oppbretta skjorteermer, og med jakka over skulderen. Kvinner i sommerkjoler. Sandaler.») vitner om en mer ledig og naturlig væremåte, får gymnaslæreren luftet sine «indre kvaler». Overfor Werner Ludal gir han uttrykk for at rollen som kommunistisk agitator «tvang meg til å leve et liv som på mange måter stred imot min natur.» (s. 119).

Gymnaslærerens splittelse som revolusjonær intellektuell skyldes at han «er en *ensom grubler* som blei tvunget til å opptre som *agitator, dørselger, valgkampparbeider*» (s. 119, mine uth.). Denne indre splittelsen, som altså bunner i at han innenfor den politiske bevegelsen blir tvunget til å handle i strid med sin egen natur, blir dermed ikke endelig opphevet under spaseraturene i Bøkeskogen. Men det nære vennskapet med Werner Ludal gjør at han i samtalene med han kommer «*svært nær dette djupet i meg sjøl*, som jeg imidlertid ikke sutra over, men anså for å være nødvendig, og ingenting å gjøre med, men som likevel var der, som *baksida av min personlighet*, og som jeg hadde et sterkt behov for å snakke om» (s. 120-121, mine uth.). Han forteller åpent om hvordan han har «mista følinga» med sitt privatliv, og «blitt helt vanvittig etter idyller» (s. 120). Han studerer fascinert bilder av idylliske reisemål fra feriekatalogene, og drømmen om å reise til disse idyllene fyller nå hans private liv og forholdet til hans kone, Lise Tanner:

Idyllen vi skulle unne oss. Men vi dro aldri dit. Det kom alltid noe i veien. Men gylne sandstrender. God mat. Slentre langs kaiene, plystre. Det ubekymra liv, uten motsigelser, bare ferie, dette blei en rein besettelse hos meg. Det hadde blitt det vesentligste i mitt private liv. Det var det eneste som betydde noe i mitt private liv. Mitt eget liv, det private, som var retta inn mot idyller, det bekymringsløse, det uvirkelige. Jeg var helt likegyldig med meg sjøl. Det var ikke mitt liv lenger, men et forlatt liv. Jeg var bare til stede når jeg overskred min egentlige natur. (s. 120)

I motsetning til feriekatalogenes fiktive og tomme idyller, føler gymnaslæreren en sterk glede over vennskapet med Werner Ludal og muligheten det gir for å snakke ut om sin indre splittelse («*hvor godt det var å kunne snakke ut om dette, og hvilken lykke var det ikke for meg*

at jeg hadde en venn å snakke med om dette», *ibid*, mine uth.). Vennskapet *forsoner* motsetningene og splittelsene, og Bøkeskogens kronotope får noe nesten overjordisk og paradisisk over seg. Skogens grønne og konstante søndagsidyll («Bøkeskogen. Grønn. (...) Det var søndag. Alltid søndag i Bøkeskogen.»)) er løsrevet fra tida og hverdagens forpliktelser, og den frie og avslappede atmosfæren, sammen med søndagens aura av religiøs høytid, gjør at både landskapet og de spaserende menneskene i Bøkeskogen blir skildret i et utopisk overlys.

Vennskapet er det samlende og sentrale motivet i Bøkeskogens kronotope, mens idyllens grunnelementer, som kjærlighet, fødsel, død og ekteskap blir enten eksplisitt skjøvet ut på sidelinjen eller forekommer i sublimert form. Som et emblem på sin posisjon som far og familiemann har gymnaslæreren med seg sønnen Thomas på sine spaserturer med Werner Ludal i Bøkeskogen. Beskrivelsen av at han skyver barnevognen, mens Thomas stabber ved siden av, blir gjentatt, med små variasjoner, to ganger til i løpet av skildringen, og *barnevogna* og *sønnen* blir dermed gymnaslærerens faste attributter i framstillingen av hans vennskap med Werner Ludal.

Det lille (stabbende) barnet er et viktig idyllisk motiv, og representerer seksualakten mellom mann og kvinne i sublimert form. Barnet fungerer også som et symbol på menneskets livssyklus fra fødsel til død, og menneskelivets forskjellige aldrer. Men det bærende elementet i Bøkeskogens idyll er altså vennskapet mellom gymnaslæreren og hans tidligere elev Werner Ludal. Innenfor den primære livssyklusens og reproduksjonens topologi, som barnet aktiverer med sin tydelige og nærmest *insisterende* tilstedeværelse, mangler derfor kvinnen, både som elskerinne og barnets (og mytologisk sett: alt livs) kvinnelige opphav. Barnet, Thomas, får derfor en «påhengt» og tvetydig posisjon i vennskapets og bøkeskogens kronotope. Han er et slags forstyrrende og uroskapende element, både i samværet og det åndelige fellesskapet mellom de to mennene, og gjennom den primære livssyklusens idyll han er med på å etablere, men der elskerinnen og morsfiguren glimrer med sitt fravær.

Som vi har sett (i sitatet ovenfor) oppfatter også jeg-fortelleren denne konstellasjonen fra Bøkeskogen som såpass underlig, at han ikke, slik denne scenen nå tar form i hans egen

retrospektive beretning, kan la den stå ukommentert:»Hvor min kone befant seg i bildet, kan jeg ikke huske, muligens var hun på besøk hos sin familie i Oslo, men hvorfor hadde hun ikke da med seg Thomas?» Gymnaslærerens forsøk på å lokalisere sin kone i forhold til vennskapsmøtene i Bøkeskogen er ikke særlig vellykket, og forteller tydeligere enn noe annet at kvinnen har en svært perifer posisjon (eller mangler en synlig eller bevisst⁵³ posisjon i det hele tatt) innenfor vennskapets idylliske topologi. Gymnaslærerens møte med romanens sentrale kvinneskikkelser, Lise Tanner og Nina Skåtøy, er begge preget av hovedpersonens indre, eksistensielle uro og maskespill, og etter en kortvarig lykke, avsluttes forholdene med krise, oppbrudd og fall for mannen. Kvinnene i *GP*, slik som i hele Solstads forfatterskap, tilhører dermed eventyrets og det plutselige øyeblikkets tid⁵⁴, som med sin momentane og omstyrtende karakter, igjen er djupt forbundet med den revolusjonære og apokalyptiske tidsformen.

Bøkeskogens kronotope etablerer altså en annen tid enn den revolusjonære og omstyrtende tid, som er den framherskende tidsformen i *GP*. I gymnaslærerens liv har vi sett at bøkeskogen representerer «avkopling» og ferie fra hans revolusjonære plikter. I denne skjermede naturidyllen dyrker han sitt nære vennskap med Werner Ludal, og i samtalene med ham får han luftet sine indre dilemmaer og dype, indre splittelse som revolusjonær intellektuell. Vennskapskronotopen i bøkeskogen er løsrevet fra historien og det kontinuerlige handlingslivets gang, og samtalene foregår i en avslappet og fri atmosfære. Den konstante søndagsidyllen gir vennskapet et paradisisk overlys, samtidig som vennskapets og bøkeskogens kronotope, gjennom naturens og barnets tilstedeværelse, springer ut av folklorens og idyllens sykliske livsform, med sine gjennomgangsmotiver som kjærlighet, fødsel, død, ekteskap.

⁵³ At gymnaslæreren ikke kan huske hvor Lise Tanner befant seg under spasertruene i Bøkeskogen, kan selvfølgelig tolkes som en psykologisk fortrenning. Jeg ønsker imidlertid ikke å forfølge en slik psykologisk fortolkningsmåte her.

⁵⁴ Torunn Gjelsvik har i sin hovedfagsoppgave en interessant analyse av mannens forhold til kvinnen i Dag Solstads forfatterskap, som hun mener er grunnleggende styrt av den mannlige heltens *angst* og *fascinasjon* for de kvinnelige figurene. På tross av at kvinnene blir skildret på en sjablongmessig og utvendig måte, og blir sett som begjærsubjekter gjennom det mannlige blikket, har de gjennom sin forførelsesevne (j.f. Nina Skåtøy) en viktig innflytelse på den mannlige heltens avgjørende valg. Gjelsvik konkluderer med at: "Frykten for kvinnen er ikke uttrykk for kvinneforakt eller kvinneignorans i fiksjonen. Snarere viser den tilbake på mennene selv, og på deres utilstrekkelighet og manglende evne til fortrolighet med mennesker som kommer dem fysisk nær." (Gjelsvik 1997, s. 145)

Vi skal komme tilbake til Bøkeskogens kronotope i forbindelse med romanens avsluttende scene, der Werner Ludal tar sitt endelige oppgjør med den politiske bevegelsen. Vi vil se nærmere på den idylliske kronotopens utforming, og spesielt undersøke den spenningsfylte konstellasjonen mellom vennskapet mellom de to mennene, kvinnen og barnet. Men først skal vi rette oppmerksomheten mot to kronotopiske bilder, som samler seg rundt romanens viktigste kvinnelige figur, Nina Skåtøy. Rett etter hennes ankomst til Larvik, høsten 1974, blir hun bildegjort av gymnaslæreren på et gedigent, fiktivt veggmaleri av den politiske bevegelsen. Der står hun fram som *forløpersken*, og blir det samlende sentrum for gymnaslærerens revolusjonære og erotiske fantasier. Den nattlige og vinterlige Larvik-kronotopen i forbindelse med Nina Skåtøys selvmord, i februar 1980, markerer både den revolusjonære bevegelsens fall, og det endelige punktum for det tragiske kjærlighetsforholdet mellom henne og gymnaslæreren.

4.8 Forløpersken

I beskrivelsen av det erotiske Larvik så vi at gymnaslæreren anskueliggjorde sine drømmer og fantasier som imaginære (surrealistiske) malerier, og at han ga detaljerte skildringer av disse fiktive bildene, som under den hektiske jakten på en livsledsagerske var spent opp for hans indre blikk. (s. 11). Det størst oppslåtte maleriet i *GP* er imidlertid fresken over den revolusjonære bevegelsen, som under kadervurderingen av den unge, kvinnelige legen, Nina Skåtøy, folder seg ut i gymnaslærerens fantasi, og med henne, det nyankomne og erfarne partimedlemmet fra Oslo, som bildeallegoriens figurale sentrum.

I denne studien av *GP* (og andre verker fra Solstads forfatterskap) tar vi utgangspunkt i den litterære tekstens gestaltning av tid-rom, og romanens beskrivende partier av landskap, byer og personer har dermed stått sentralt. Den opprinnelig retoriske termen *ekfrase* (gr. *ekfrasis*, 'beskrivelse') sto i antikken for «en detaljert og anskuelig beskrivelse, særlig av et sted, en person, en gjenstand el. et hendingsforløp, en tidssituasjon», skriver Tormod Eide i *Retorisk leksikon*. (s. 42-43). Eide definerer også den retoriske figuren «som middel til 'levendegjørelse'» (s. 42). Mer spesielt blir begrepet brukt om «en detaljert beskrivelse av et kunstverk innlagt i en tale eller i en litterær tekst» (s. 43). Kunstverksekfrasen fikk etter hvert en fastere og mer konvensjonell form i den klassiske retorikken, og ble dyrket som en egen disiplin i retorikkundervisningen. I artikkelen «Den ekfrastiska texten» presenterer Hans Lund

ekfrasen som retorisk figur, og gjør spesielt rede for bruken av begrepet innenfor den moderne litteraturvitenskapen. Ekfrasen ble introdusert som moderne litteraturvitenskapelig begrep av Leo Spitzer på 1950-tallet, og hans definisjon av figuren («the description of an object d'art by medium of the word») falt inn under kunstverksekfrasens kjennetegn. (Lund 1993, s. 208). Den fornyede interessen for ekfrasen har også vært spesielt knyttet til studier av det intermediale forholdet mellom litteratur og bildekunst. Studier av de gjensidige betydningsskapende relasjonene mellom litteraturen og bildekunsten gir også et spennende utgangspunkt for å belyse språkfilosofiske grunnspørsmål som den skriftlige (ekfrastiske) tekstens muligheter til å representere (den bildegjorte) virkeligheten.

Interrelasjonen mellom ekfrasen og maleriet kan forstås som et forsøk på å få leseren av den ekfrastiske teksten til å nærme seg bildekunstens opplevelsesform. Med henvisning til et slikt perspektiv blir ekfrasens egentlige hensikt «å føre leseren av verbal kunst (som baserer seg på arbitrære tegn, og som er bundet til det å forandre seg og bli til) nærmere den opplevelsen av statisk væren som billedkunsten kan gi.» (*Litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 57). Solstads store ekfrase i *GP*, som over tre sider (s. 125-127) maner fram det imaginære veggmaleriet av den revolusjonære bevegelsen, synes å kunne bli forstått i dette perspektivet. Mens Nina Skåtøy leser opp sine vita som kommunist under kadervurderingen, spennes fresken opp med en rekke enkeltmotiver og scener. De enkelte bildemotivene er spredt utover hele bildeflaten, og gir til sammen en illustrasjon av Nina Skåtøys og den revolusjonære bevegelsens politiske kamp i hovedstaden. Sentralt i bildet ruver Den Amerikanske Ambassaden, med innslåtte vinduer, og omkring dette midtpartiet en dramatisk konfrontasjon mellom politi og demonstranter på den ene siden, og overklassen som spiller tennis på den andre. Videre ses bl.a. 1. mai-toget, studier av de kommunistiske klassikerne, arbeidere og studenter lenka sammen i kamp mot politi og streikebrytere foran en fabrikkport, strikkende kvinnefronter. Freskens forskjellige bilder og motiver grupperer seg rundt en kvinne som «bærer Nina Skåtøys trekk, og hun representerer alle dem som dette bildet er tilegna, hun er *Forløpersken*». (s. 127, min uth.). Gymnaslæreren konstaterer at Nina Skåtøy «makta å skape seg om til Bildet på revolusjonens forløperske i mitt sinn» (ibid), og med hennes nye status og egenskaper som «Bilde» blir det svært vanskelig for gymnaslæreren å forholde seg til henne:

Det sier seg sjøl at det var en vanskelig situasjon for meg. *Et Bilde blir man dratt imot, samtidig forblir det jo et Bilde*. Nina Skåtøy, som altså blei kalt «Hilde», hun var for meg ikke noe annet enn et Bilde, hun var Forløpersken. Jeg visste ikke hvordan jeg skulle forholde meg vis à vis henne. Jeg hadde levd så pass lenge nå, jeg var 34 år, at dette var absolutt det verste som kunne hende meg. Jeg visste at nå ville jeg snart bli en latterlig person, i umulig tilbedelse av et Bilde. Jeg hadde brukt ungdommen min på å tilbe Bilder, jeg gjør det aldri om igjen (s. 130, min uth.)

Gymnaslærerens monumentale og utpenslede ekfrastiske beskrivelse av den politiske bevegelsen, tilfører bevegelsen noe av bildets eller veggmaleriets statiske og utenomtidslige værenskarakter. Men når det gjelder freskens sentrale ikon, Nina Skåtøy, representerer hennes bildekarakter en trussel mot gymnaslærerens personlige integritet. Gymnaslæreren trekkes uvilkårlig mot Nina Skåtøy, i kraft av hennes bildemessige utstråling som *forløpersken*, samtidig som hennes bildekarakter gjør henne uopnåelig. Han er i ferd med å «bli en latterlig person, i umulig tilbedelse av et bilde.» Gymnaslærerens ambivalente forhold til Nina Skåtøy baserer seg altså på en splittelse mellom hennes umiddelbare tiltrekningskraft som bilde på den ene siden, og angsten for å havne i en umulig tilbederposisjon i forhold til hennes statiske og utilgjengelige bildekarakter på den andre.

Den ekfrastiske teksten om Nina Skåtøy og den revolusjonære bevegelsen skaper en ambivalens i forhold til bildets statiske værenskarakter, og kan ses i sammenheng med en diskusjon av det generelle synet på ekfrasen som en ensidig tilnærming av den litterære teksten til bildets gestaltungsprinsipper. Hans Lund viser til James A W Heffernans kritiske anføringer mot å se ekfrasen utelukkende som

ett sätt att fånga bildens statiska karaktär i verbal form. Tvärt om visar författaren med sin ekfras på det som är diktens styrka, nämligen att fånga tiden och skeendet. Heffernan talar med rätta om «the ekphrastic tradition of generating a narration from the still moment of graphic art». Liksom bildtiteln kan ekfrasen supplerer bildkonstverket och ge svar på betraktarens funderingar kring vad som händer före och efter bildens pregnanta ögonblick. (Hans Lund 1993, s. 220)

Ved nærmere ettersyn kan vi se at gymnaslærerens ekfrase av den norske, revolusjonære bevegelsen nettopp er et forsøk på å plassere denne bevegelsen i tida og historien, og gi den økt status som faktisk og historisk fenomen. Gymnaslæreren ser for seg at fresken «en gang skulle pryde den store hallen i Stortinget, eller i Oslo rådhus, eller i Slottets store festsal», og

være «et fargerikt bilde på hva vi, revolusjonens forløpere, foretok oss i begynnelsen av de fjerne 1970-åra.» (s. 125). Veggmaleriet blir altså sett og tolket fra et punkt i framtida, da det utopiske målet for forløpernes kamper og aksjoner er innløst som et historisk faktum. Gymnaslærerens ekfrase framstiller et av den revolusjonære bevegelsens «pregnante øyeblikk», men både bildetittelen (*Forløperne*) og den ekfrastiske teksten tolker inn dette øyeblikket i en utopisk-historisk sammenheng.

Den ekfrastiske teksten framstiller i ord bildets romlige og sanselige gjenspeiling av virkeligheten, og kan dermed tolkes som en lengsel etter kontakt med vår fysiske og konkrete livsverden. Gymnaslæreren står utenfor sin norske livsverden, og hans ekfraser kan forstås som en type virkelighetslengsel, en romlig-visuell fastholdelse av det betydningsfulle øyeblikk *i skrift*. Denne fastholdelsen av øyeblikket skjer i spenningsfeltet mellom skriftens temporalitet og bildets statiske værensform, på *terskelen* mellom historisk virkelighet og utopi. Vi ser at romanens sentrale tidsform, øyeblikkets og terskelens tid, også ligger til grunn for ekfrasens gjengivelse av virkeligheten. I *Arild Asnes, 1970* heter det om en av hovedpersonens utopiske bilder av den politiske bevegelsen at *fiksjonen peker*: «Fiksjonen pekte. Den viste til noe konkret. Den viste til det nødvendige. Norge er ikke rødt, men røde faner er nødvendige.» (s. 72). De politiske og utopiske ekfrasene i Solstads forfatterskap har en *pekende* funksjon. De peker mot den konkrete og politiske virkeligheten, men med sin utopiske og statiske bildekarakter er ekfrasene samtidig adskilt fra den historiske virkeligheten de peker på, og ønsker å påvise.

4.8.1 Det nattlige snøværets kronotope

I jeg-fortellerens beretning er Nina Skåtøys selvmord innrammet av et nattlig snøvær over Larvik. Et par uker før den tragiske hendelsen har gymnaslæreren fulgt den sjølproletariserte, kvinnelige helten på et besøk til en av hennes tidligere arbeidskolleger på Brynje Trikotasjefabrikk. Nina Skåtøy har på dette tidspunktet arbeidet 5 år som syerske på Brynje, og den tidligere arbeidskollegaen, Unni Langmoen, er den eneste som hun har fått til å abonnere på Klassekampen i løpet av disse årene. Når hun lar gymnaslæreren bli med på dette besøket, er det for å vise ham at hun har møtt veggen i sitt revolusjonære prosjekt. På hjemvegen prøver gymnaslæreren å få den tidligere legen til å snu, og vende tilbake til sin borgerlig-intellektuelle yrkeskarriere, som gymnaslæreren selv forøvrig aldri har gitt slipp på.

Men Nina Skåtøys uforbeholdne og kompromissløse holdning til den revolusjonære bevegelsen, som i gymnaslærerens sinn materialiserte henne som *forløpersken*, gjør det umulig for henne å vende tilbake til sitt tidligere liv. På gymnaslærerens spørsmål om hvorfor hun er på Brynje, svarer hun:»Det er umulig å snu. Det som førte meg til Brynje var så stort at det ikke kan erstattes. Rett og slett.» (s. 246).

Under hele samtalen er det «tett snøvær» (s. 244), og «snøen fra i forfjor [som] daler ned gjennom den mørke vinterlufta i Larvik, og ned i hennes hår, som blei vått» (s. 247-248), blir et emblematiske bilde på gymnaslærerens siste samtale med Nina Skåtøy. På tross av den ironiske distanseringen («snøen fra i *forfjor*», min uth.), bringer bildet oss i fysisk, og nærmest intim berøring med Nina Skåtøys hår. Denne symbolske berøringen av forløperskens hår, formidler både en blyg ømhet og ærbødig respekt, som har preget gymnaslærerens tilnærming til Nina Skåtøy, både som kvinne og revolusjonært forbilde. Her framstår Nina Skåtøy i et glimt som en kroppslig og sanselig kvinne for gymnaslærerens tilbakeskuende blikk, frigjort fra sin statiske og utilgjengelige bildekarakter, men dette skjer først etter at gymnaslæreren «visste hva som kom til å skje. Jeg var ikke et øyeblikk i tvil, og derfor måtte jeg prøve å forhindre det.» (s. 245). Gymnaslæreren, som nå opptrer som Nina Skåtøys ridder, er ikke i stand til å utfri henne fra den utopiske bevegelsens trolldomskraft, og redde henne tilbake til livet. Som en Euridike forsvinner hun inn i dødsriket, mens gymnaslæreren står tilbake, og fastholder det levende bildet av henne «når snøen fra i forfjor stadig daler i min bevissthet og legger seg i Ninas hår.» (s. 247).

Det snør også den natten gymnaslæreren får bekreftet sine dystre forutanelser, og Nina Skåtøys tragiske skjebne blir fullbyrdet. Snøværet binder sammen gymnaslærerens siste møte med Nina Skåtøy, og selvmordsnatten et par uker seinere, i en felles atmosfære, der kvelds- og nattemørket og den hvite, fallende snøen setter et avgjørende preg på landskapet og byen. Det er Jan Klåstad som «midt på natta» vekker gymnaslæreren og forteller at «Nina Skåtøy akkurat har skutt seg.» (s. 248). Sammen går de mot leiegården i Kongens gate, der naboene nettopp har funnet henne død i hennes leilighet. Vi ser at den nattlige Larvik-kronotopen er bygd opp rundt Bøkeskogen og danskeferja Peter Wessel, som også tidligere i romanen er etablert som grunnleggende orienteringspunkter i byens kronotopiske landskap:

Det snødde stadig. Et lett, fint snøvær. Midt på natta. Trærne i Bøkeskogen sto like nord for oss, svarte og nakne, og trakk til seg alle den hvite, våte snøen. Gjennom snødrevet hørte vi, nå og da, støtvist og hest tåkeluren ute fra Svenner fyr. Jeg så på klokka. Halv to. Av en eller annen grunn kom jeg til å tenke på Peter Wessel, som kl. 23 hadde forlatt Larvik kai, festlig opplyst, full av forventningsfulle norske pensjonister, og som nå befant seg ute på havet, mellom Norge og Danmark et sted, stadig festlig opplyst. På torget sto utstillingsdukkene, påkledd i siste mote, og så tomt på oss, i sine opplyste speilglassruter, og vi gikk gjennom gatene og satte fotspor etter oss i snøen, og over den gamle, tettpakka snøen i brøytekantene la det seg et lett lag med nysnø, opplyst av glansen fra gatelyktene, svakt. (s. 248-249)

Gjennom hele romanen er beskrivelsene av Bøkeskogen ladet med positive følelser og forventninger. Den er byens mest berømte turistattraksjon, som gymnaslæreren hele tiden er bosatt i nærheten av. Bøkeskogen ligger dessuten i byens sentrum, som i beskrivelsen av det virkelige Larvik blir framstilt som en nøytral grensesone i byens sosiale og politiske spenningsstruktur. I den humoristisk-burleske skildringen av det erotiske Larvik symboliserte Bøkeskogen det kvinnelige kjønn, men som vi allerede har antydnet preger den romanen i størst grad som idyllens og vennskapets kronotope. I den nattlige Larvik-kronotopen representerer Bøkeskogen for første gang det mørkeste feltet i beskrivelsen av byens landskap, der trærne «sto svarte og nakne, og trakk til seg all den hvite, våte snøen.» Den videre beskrivelsen er preget av gatebelysningen og andre lyskilder i februarnatten, som den «festlig opplyste» Peter Wessel, «opplyste speilglassruter» og «nysnø, opplyst av glansen fra gatelyktene, svakt». Snøen som smelter mot trærne i Bøkeskogen, skaper et lignende moment av nærvær som snøen som dalte i Ninas hår. Kontakten mellom snøen og trærne er flyktig, og etterlater ingen spor, i motsetning til snøen som har lagt seg i gatene, og der gymnslæreren og Jan Klåstad «satte fotspor» etter seg på sin veg gjennom byen. Bøkeskogen blir her et bilde på døden, den absolutte negativitet, der meningen opphører, idet språkets og livets meningsproduserende forskjeller oppløses og forsvinner i det altopplukende mørket.

I det nattlige snøværrets kronotope ser vi at de opplyste bygatene og den hvite snøen fungerer som en motvekt mot Bøkeskogens mørke. Men Peter Wessel skiller seg igjen ut som en sentral og iøynefallende topos i byens landskap, og framstår som det viktigste «opplyste» elementet i den nattlige Larvik-kronotopen. Det faller imidlertid delvis et grelt og ironisk lys over gjenstandene i den opplyste norske vinternatta: «utstillingsdukkene (...) så tomt på oss»,

og meningstomheten etter Nina Skåtøys selvmord og den politiske bevegelsens endelige fall blir tydelig understreket. Vi har tidligere nevnt at Peter Wessel, slik som passasjerskip i forfatterskapet generelt, ofte representerer den utopiske drømmen i Solstads litterære univers, og vi ser nå at den opplyste danskeferja som nettopp la fra land, fortsatt står og lyser i gymnaslærerens bevissthet, på tross av *forløperskens* død. Peter Wessel framstår imidlertid innenfor det nattlige snøværets kronotope som et tvetydig og ironisk farget symbol på den utopiske drømmen. Tidligere i *GP* har Peter Wessel representert den åpne råken ut av den norske by-kronotopens umulige og fastlåste eksistensbetingelser. Den «festlig opplyste» Peter Wessel markerer også nå bevegelsen ut fra byen, men på grunn av den ubekymrede atmosfæren ombord blir den avsvakket som utopisk symbol, og får et lett komisk skjær. I stedet for at passasjerene på skipet består av en gruppe fortapte og frihetslengende emigranter, slik som i åpningsnovella i *Spiraler*,⁵⁵ er Peter Wessel «full av forventningsfulle norske pensjonister», som under sin klassiske tur-retur reise med danske båten «befant seg ute på havet, mellom Norge og Danmark et sted, stadig festlig opplyst».

I den nattlige Larvik-kronotopen er Bøkeskogen og Peter Wessel, som for gymnaslæreren er to grunnleggende orienteringspunkter i byens landskap, tømt for sin opprinnelige og positive betydning. I denne snøværskronotopen, der snøen «stadig daler» i gymnaslærerens bevissthet, både fastholdes og repeteres avskjeden med Nina Skåtøy. I dette gjennom gjentakelsen (erindringen, sjokkerindringen) fastholdte øyeblikket forvandles Bøkeskogen og Peter Wessel til negative og ironiske figurer innenfor gymnaslærerens topologiske landskap. Men *uforståelsens form*, som vi har sett spiller en viktig rolle for gymnaslærerens «vakre enfoldighet», og som dermed lyder som en av de sentrale «røstene» innenfor det spenningsfylte og dialogiske møtet mellom forskjellige perspektiver og stemmer i Solstads litterære diskurs, lader likevel den nattlige snøværskronotopen med skjønnhet. Gymnaslæreren befinner seg, i likhet med narrens og dårens figur, i en fremmed verden, der den konvensjonelle orden blir snudd på hodet. De sentrale toposene i det nattlige Larvik, som av fortellerinstansen blir framstilt negativt eller i et ironisk lys, blir stående i et spenningsfylt og dialogisk forhold til hovedpersonens enfoldig-naive sansning av dem. Beskrivelsen av den angstfylte og sjokkerte erindringen om døden, symbolisert ved de nakne, svarte trærne i

⁵⁵ "Emigrantene" forteller som nevnt om en gruppe flyktninger som forgjeves prøve å komme inn i "det forjettede land". Under båtreisen får de ikke være sammen med de andre passasjerene, men må oppholde seg under dekk,

Bøkeskogen («Jeg var oppriktig skremt over de betingelsene vi lever våre liv under. Svarte natta! Svarte natta!», s. 248), og den lysende Peter Wessel (sammen med de opplyste gatene og den hvite snøen) spenner opp et kontrastfylt og tvetydig bilde av Larvik som dødens kronotope, der det truende, altopplukende mørke, stilt opp mot byens, gatenes og ferjas menneskeskapte lys, genererer en særegen skjønnhet.

4.8.2 Kjærlighetsfortellingen og dødens topologi

I beskrivelsen av Nina Skåtøys død finner vi også et ekko av kjærlighetsmotivet i Faust-diktningen. Slik som i Goethes *Faust* blir den kvinnelige helten i *GP*, Nina Skåtøy, forført ved djevelens hjelp. Under kadervurderingen av Nina Skåtøy er det romanens Mefistofoles-skikkelse, Jan Klåstad, som leder an i den kritiske utspørringen av den unge kvinnelige legen med sin bakgrunn i Oslos overklasse miljø. Men det er først og fremst ved hjelp av partiets *ideologiske* djevel-skikkelse at den faustiske helten, gymnaslæreren, legger grunnlaget for sin erobring av den revolusjonære forløpersken Nina Skåtøy. I sitt forsøk på å komme superproletar og læremester Jan Klåstad til unnsetning etter at denne forgjeves har prøvd å kompromittere den unge overklassekvinnen, er det gymnaslæreren som får henne til å rødme ved å spørre henne om hennes forhold til Stalin. Når hun svarer bombastisk: «Jeg elsker Stalin», greier gymnaslæreren å gjøre henne til latter for de andre på møtet, og dermed rødmer hun: «Det skjedde åpenlyst, hun satt åpenlyst og rødme, og kunne ingenting gjøre med det.» (s. 133). Det er altså i kompaniskap med Larvik AKP (m-l)'s Mefistofoles-skikkelse, Jan Klåstad, og ved hjelp av den store Lucifer innenfor den revolusjonære bevegelsens ideologiske univers, Stalin, at gymnaslæreren får henne til å rødme, og dermed «blei jeg den første som makta å snakke direkte til henne som mann.»⁵⁶ (s. 134).

nedlåst i det mørke lasterommet på skipet (Solstad 1965, s. 7 ff).

⁵⁶Det er altså Nina Skåtøys rødming som er den utløsende årsak til forholdet mellom henne og gymnaslæreren, og når selveste *forløpersken* på hans store, imaginære veggmaleri av den revolusjonære bevegelsen rødmer, fører dette til et sjokk og en erkjennelsesmessig nyorientering for gymnaslæreren, som han uttrykker i formelen: "Bildet rødmer.": " For meg betydde det ei voldsom frigjøring, og her er forutsetninga for at det som seinere skjedde overhodet kunne finne sted." (s. 135). Atle Kittang tolker bildets frigjørende effekt som uttrykk for at "Nina byr seg fram som lovnad om heilskapleg mening i gymnaslærarens splitta eksistens. Gjennom henne kan politikk og erotikk kanskje smelte saman på ein måte som heilar og forsonar." (Kittang 1988, s. 288). I orgasmens øyeblikk under det første himmelstormende samleiet med Nina Skåtøy var gymnaslæreren "overbevist om at også jeg kunne bli et menneske som hang sammen." (s. 139). Kittang viser imidlertid at drømmen om "heilskapleg mening" dementeres av det andre samleiet som skildres mellom gymnaslæreren og Nina, og som samtidig markerer slutten på forholdet. Mens Nina Skåtøy, i høstkulda i Värmlands skoger hjelper gymnaslærereens manndom i oppreist stilling, profanerer hun seg selv som forløpersken, og dermed brytes den forsonende forbindelsen mellom politikk og erotikk: "I denne verden, hviska Nina inn i øret mitt, ømt, vått, i denne verden er ingenting umulig, hvis bare..." (s. 144).

Etter at Nina Skåtøys rødming har antent den erotiske gnisten mellom henne og gymnaslæreren, er det Nina som sørger for den videre erotiske tilnærmingen mellom de to, gjennom åpent å legge an på gymnaslæreren. Nina Skåtøy, med sin kurtise og aktive forførelseskunster, passer ikke inn i bildet av den passive og uskyldsrene Gretchen-skikkelsen fra Goethes *Faust*. Beskrivelsen av den kvinnelige helten i *GP* adskiller seg videre fra den idealiserte Gretchen- figuren gjennom understrekningen av Nina Skåtøys puritanisme og kompromissløshet i kampen for den politiske utopien. De samme egenskapene gjør henne imidlertid til den mest konsekvente og oppofrende partikaderen i Larvik, og dermed den mest sårbare innenfor det revolusjonære miljøet som skildres i romanen. Med Nina Skåtøys betingelsesløse vilje til ikke å svikte sine utopiske idealer, knyttes forbindelsen til Gretchen-skikkelsen, som istedenfor ved Mestifoles' hjelp å bli gjenforent med Faust, velger å sone sin egen dødsdom⁵⁷.

Slik som Faust og Mefistofeles er ute av stand til å gripe inn for å redde Gretchens liv, blir også gymnaslæreren og hans læremester Jan Klåstad stilt overfor Nina Skåtøys død som et fullbyrdet faktum, og de blir stående som tafatte og hjelpeløse vitner når Nina Skåtøys jordiske levninger bæres ut av leiegården i Kongens gate:

Vi stirra inn gjennom oppgangen, med den bratte trappa, der vi hørte opphissa stemmer, og av en eller annen grunn trakk vi oss tilbake, ut på fortauet, hvor vi sto, inntil husveggen, på den andre sida. Vi var de eneste utendørs. Litt etterpå kom to hvitkledde menn med ei bære hvor det lå noe under et ullteppe, og bar båra inn i ambulansen, som så kjørte stille bort. Litt etterpå gikk også Jan Klåstad og jeg bort, hver til vårt. Vi skjønnte ikke hvorfor vi hadde gått bort i Kongens gate, eller retttere sagt vi skjønnte ikke hvorfor vi hadde gått dit bort uten å henvende oss til noen, for å være til hjelp, for Nina Skåtøy hadde jo ingen pårørende her i Larvik, ja ingen andre steder heller. (s. 249)

Gymnaslæreren og Jan Klåstad spiller en påfallende passiv og tilbaketrukket rolle når Nina Skåtøys døde kropp blir båret ut av leiegården, og jeg-fortelleren stiller seg undrende eller

⁵⁷ I Goethes *Faust* føder Gretchen et barn etter en elskovsnatt med Faust. I fortvilelse tar hun livet av dette barnet, og blir dømt til døden. Faust-dramaets 1. del slutter med scenen der Faust og Mefistofeles prøver å befri henne fra fengselet.

uforstående til sin egen og Jan Klåstads distanserte og passive positur. Når de «av en eller annen grunn» trekker seg tilbake, og blir stående «inntil husveggen, på den andre sida» av gata, kan gymnaslærerens og Jan Klåstads fysiognomiske plassering assosieres med noe *fordekt, fryktsomt eller konspiratorisk*. De to skikkelsenes fordekte og konspiratoriske positur kan settes i forbindelse med den faustiske pakten dem imellom. Gymnaslærerens faustiske pakt var også, som vi har sett, grunnlaget for hans erobring av Nina Skåtøy. I denne selvmordets og dødens topologi (som både omfatter Nina Skåtøys og den politiske utopiens død) blir altså de to mannsskikkelsene skjøvet vekk fra stedet der den døde kroppen befinner seg, og danner isteden en konspiratorisk eller fryktsom enhet i handlingsrommets periferi.

Figurasjonen rundt Nina Skåtøys døde kropp står i dyp forbindelse med romanens faustiske og apokalyptiske bilderom. Nina Skåtøy kan, slik som den kvinnelige helten i Goethes *Faust*, forstås som et uskyldig offer for den faustiske djevlepakten, selv om hun ikke passer inn i skjebnedramaets passive kvinnelige helterolle. Hun kan tvert imot selv betraktes som en faustisk helt, men på grunn av sin betingelsesløse overgivelse til den revolusjonære bevegelsen, kan ingen redde henne når partiet og djevelen krever hennes sjel. Gymnaslærerens kontrakt med Jan Klåstad representerer nettopp et mer distansert og selvstendig forhold til den onde. Gymnaslærerens pakt med partiet hviler hele tiden på hans egen indre tvil og splittelse; «denne splittelse mellom kropp og hode som hadde gjort meg innstilt på å innta et mer distansert forhold til det hele enn Partiet som helhet kunne tillate seg.» (s. 235). De to mannsskikkelsenes fryktsomme positur, og deres forskjøvede plassering innenfor dødens topologi, viser at de vil unngå den direkte konfrontasjonen med Nina Skåtøys død som et endelig og ugjenkallelig faktum, og at de vegrer seg mot å ta inn over seg erkjennelsen om hennes utsatte og sårbare posisjon innenfor den politiske bevegelsen, som hennes død er det endelige vitnesbyrd om.

4.8.3 Idyll og oppbrudd

Romanens avsluttende scene er lagt til Bøkeskogen, der samtalen mellom gymnaslæreren og Werner Ludal igjen dreier seg om de to vennenes forhold til den revolusjonære bevegelsen. Samtalen er tidfestet til «den første søndagen i juli» i 1980, og den ytre rammen er altså på nytt sommer, ferietid og søndag, slik som under den tidligere beskrivelsen av gymnaslærerens og Werner Ludals spasertur i Bøkeskogen. Romanen toner altså ut innenfor vennskapets

idylliske kronotope, men denne gangen er rollene mellom de to vennene forandret. Nå er det Werner Ludal som fører ordet, mens gymnaslæreren lytter. Werner Ludal tar i en lang monolog et grunnleggende oppgjør med kommunismen og det kommunistiske partiet, og gymnaslæreren greier ikke å forhindre han i å forlate bevegelsen. I motsetning til det første møtet i Bøkeskogen, er ikke denne samtalen preget av den samme forstående og forsonende atmosfæren. Den slutter da også med et oppbrudd, og med at veiene til de to vennene i konkret og fysisk forstand skilles: «Jeg sto midt i Bøkeskogen og så Werner forsvinne.» (s. 280).

Barnet som motiv er fortsatt viktig i denne Bøkeskogens og vennskapets kronotope, men siden sist har gymnaslæreren og den sjølproletariserte Werner Ludal også forandret sin familiære og rollemessige status på det private området:

Nå gikk vi her, Werner, en fagforeningsleder i Larvik, den byen han var vokst opp i, formann i klubben på Elcem-Rockwool, og nyvalgt medlem av Samorg-styret i Larvik, gift, med ett barn i lyset og ett i sin kones mage, ute i ny rekkehusleilighet på Farriseidet, og jeg, uten barnevogn nå, men en sønn 160 mil unna, i Harstad, som nå var 10 år, og som om fjorten dager skulle fly fra Harstad til Oslo, for å besøke meg, for første gang på, ja på hvor lenge. Vi gikk her, Werner, trygg og sikker på seg sjøl, på sitt, der han slentra i Bøkeskogen i sin hjemby, ved sida av meg, en 40-årig lektor med armen i fatle, og uten rot noen steder, unntatt i en idé. Jo, det var sånn det var, jeg hadde rot i en idé, det var i en idé jeg hadde alle mine røtter. Werner fortalt meg nå hvorfor han hadde blitt sosialdemokrat. Han sa han hadde forsona seg med verden, og at han syntes det var på høy tid. (s. 256)

Gymnaslæreren er sendt av partiet for å forsvare den revolusjonære bevegelsen overfor sin gamle venn, og med sin oppløste familie og den skadede armen framstår han som en noe medtatt og redusert ridderskikkelse på partiets vegne⁵⁸. Den første halvparten av skildringen fra Bøkeskogen består imidlertid av gymnaslærerens refleksjoner over at Werner Ludal «hadde forsona seg med verden». Disse refleksjonene går tilbake til Werners barndom, og hvordan Werners forhold til den alkoholisererte faren, Svein Ludal, kan ha vært med på å forme

⁵⁸ Han skadet armen i et karnevalsk *fall*, da han i opphisselsen over at Werner var blitt sosialdemokrat, tok seg til hodet mens han syklet på veg til Werner for å snakke ham til rette: «Ved en inkurie befant jeg meg i Larvik, som jo er bakkenes by, og jeg hadde tatt meg til hodet midt i en av byens stupbratte bakker, og følgelig sluppet styret på sykkel, som derved var uten styring, og dermed gikk jeg på trynet, med et for meg sørgelig resultat.» (s. 255)

hans syn på verden. Barnets erfaringer trekkes dermed direkte inn for å kaste lys over den voksne personligheten, og en så lang ekskurs (s. 256-266) om en romanpersons barndom er i seg selv uvanlig i Solstads forfatterskap⁵⁹. Den sentrale episoden fra Werners barndom framstår som en negativ og angstfylt speiling av den idylliske Bøkeskogens kronotope, og den snur opp-ned på byskogens skjermede og opphøyde harmoni. Den foregår også geografisk og sosialt i byens nedre regioner, i arbeiderbydelen Torstrand, der Werner og faren går søndagstur til parken på Torstrand torg. I parken står det en gruppe menn som får faren til å gjøre seg til og nedverdige seg selv, og de ler av ham mens sønnen står og ser på:

De gir faren en dram, og så begynner de å hisse han opp. Og faren lar seg hisse opp, ja det er som han har en ondskapsfull glede av det, der han begynner å fortelle historier om seg sjøl i nedverdiggende situasjoner. (...) Svein Ludal forteller og mennene ler, de flirer rått, ser på hverandre og flirer, og Werner står og ser dette, hører faren fortelle og mennene le, le rått, og han skjønner at de ikke ler med han, men av han (s. 258)

Werners barndom blir styrt av behovet for å finne en forklaring på at Svein Ludal har blitt som han er, og Werner tror til slutt at faren har gitt opp overfor et undertrykkende samfunnssystem han har sett, men ikke har kunnet sette ord på. Denne erkjennelsen om årsaken til farens skjebne ble ifølge gymnaslæreren også utgangspunktet for Werners revolusjonære politiske engasjement, men nå (etter selv å ha blitt far og etablert familiemann) er han altså i stand til å forsone seg med verden og sin egen barndom.

Den andre halvparten av beskrivelsen av vennskapets og idyllens kronotope består av Werner Ludals begrunnelser for at han ikke lenger er marxist-leninist. Den viktigste årsaken er at han nå avviser ideen om den fredelige kontrarevolusjonen i Sovjet i 1956, som medfører at de felles problemene som har avtegnet seg i utviklingen av kommunistiske stater, som f.eks. byråkratisering og manglende demokratiske rettigheter ikke kan bortforklares. Gymnaslæreren svarer ikke så mye på Werner Ludals ideologiske og historiske oppgjør med kommunismen, men framholder at «jeg hadde ti fornuftige år bak meg nå. (...). Jeg sa at jeg hadde nok med å

⁵⁹ Noen andre eksempler på barndomsskildringer i Solstads forfatterskap, men i kortere omfang, er bl.a. Solstads beskrivelse av gutteårenes magiske forhold til Sandefjord Ballklubb (Michelet/Solstad 1982, s. 14-18), og den detaljerte analysen av onkelens blick fra en episode i barndommen, og som ennå i voksen alder kan gi hovedpersonen i *T Singer* en uutholdelig følelse av skam (Solstad 1999, s. 5-10).

ha en sosialdemokratisk kropp om jeg ikke skulle ha en sosialdemokratisk hjerne også. (...).
Jeg gjør alt for ikke å være en hvit mann. Sa jeg.» (s. 280).

Når samtalen er slutt, og Werner er på veg bort, blir gymnaslæreren stående litt rådvill tilbake. Men på tross av at hans nærmeste venn nå har forlatt den politiske bevegelsen, blir gymnaslæreren på nytt fanget inn av den rolige og høytidelige atmosfæren i Bøkeskogen, og tankene begynner på nytt å beskjeftige seg med sønnen, Thomas, som skal komme på besøk i sommerferien:

Men hva skulle jeg nå gjøre? Jeg sto midt i Bøkeskogen og så Werner forsvinne. Trærne grønne og flotte, især de særegne stammene som bøketrær har, imponerte meg atter en gang, og jeg blei slått av hvor fredfylt og skyggefylt det er under deres kroner. Midt i Larvik befant jeg meg. Med armen i fatle sto jeg og så etter Werner. Mye hadde hendt de siste åra. Mye tyda på at alt det jeg hadde stått for, og satsa ikke så helt lite på, med alle mine motforestillinger, all min splittelse, hadde tapt. Hva skulle jeg nå gjøre? En ting var i hvert fall sikkert, jeg skulle ha sommerferie. Jeg skulle møte min sønn. Jeg møtte min sønn. På Fornebu. (s. 280-281)

På bakgrunn av den politiske utopiens fall får framtidssiktene både for sønnens og gymnaslærerens egen del en undertone av sorg og vemod denne sommeren. Det er betegnende at det som blir mest utførlig skildret fra sommerferien er avskjedsscenen med sønnen, og den klinger som et tydelig ekko av avskjeden med Werner Ludal i Bøkeskogen, som er skildret en halv side foran, blant annet med den ordrette gjentakelsen av gymnaslærerens mantra («Hva skulle jeg nå gjøre?»):

Men jeg var mye vemodig denne sommeren, og jeg kjente ei voldsom sorg overmanne meg da jeg fulgte min sønn, Thomas, til Fornebu, og så at han, en liten gutt, gikk, midt i mengden, ut mot det store flyet som skulle føre han hjem igjen, til sitt hjem, ikke mitt. Hva skulle jeg nå gjøre? (s. 281)

Werner Ludals oppbrudd fra partiet, har sammenheng med at han har forsonet seg med barndommen og farens skjebne. Han blir ikke lenger styrt av de traumatiske opplevelsene fra parken på Torstrands torg, og som far og familieforsørger i hjembyen har han greidd å legge det angsfylte forholdet til faren bak seg. Med gymnaslæreren er det motsatt. Han er skilt fra sin tidligere kone, og etter at Lise Tanner flyttet til Nord-Norge, ser han sønnen svært sjelden.

Men til tross for at forholdet til sønnen og Werner Ludal er preget av henholdsvis adskilthet og oppbrudd, er disse nære personlige relasjonene og den politiske bevegelsens sammenbrudd likevel innskrevet i Bøkeskogens kronotope. Skildringen av vennskapets og idyllens kronotope både innleder og avslutter den lange samtalen mellom gymnaslæreren og Werner Ludal, og representerer dermed en kontrast til de dystre følgene av utopiens død. Den solfylte og opphøyde atmosfæren i Bøkeskogens kronotope sender derfor på nytt en strime av håp inn i oppbruddets og den revolusjonære apokalypsens *tid-rom*. Blanding av Bøkeskogens og den revolusjonære apokalypsens tid gestalter til sammen den særegne norske, revolusjonære kronotopen i Solstads roman, som også har narrens hellige enfoldighet som en av sine dypeste forutsetninger.

4.9 Avslutning

Slik som Dostojevskij «hopper» Solstad «over» «det bekvämt inrättade och solida, det från tröskeln avlägsna inre rummet i hus och våningar, *ty det liv han skildrar utspelar seg inte i ett sådant rum.*» (Bakhtin 1991, s. 182). Prosjektet til jeg-fortelleren i *GP* er å bearbeide sine erfaringer innenfor det revolusjonære partiet AKP (m-l), og dette handler om å forstå livet i et historisk perspektiv. Men samtidig er hovedpersonen på en grunnleggende måte adskilt fra historiens og det biografiske livets meningssammenhenger. Gymnaslæreren strekker seg mot en historisk forståelse av sitt liv, men den politiske omvendelsen fører ikke til noen opphevelse av hans egen kroppslige og eksistensielle splittelse. Han lever derfor i et Kierkegaardsk eksistensielt *sprang*, uten at hans nye tilværelse innenfor den politiske bevegelsen på noe tidspunkt gjør ham til et helt menneske; «i dette spranget levde jeg, med hele min gamle sjels mørke.» (s. 115).

Dette eksistensielle spranget blir tematisert som gymnaslærers metamorfose-prosjekt. På grunn av gymnaslærers splittelse mellom kropp og hode er en fullstendig forvandling fra intellektuell til arbeider umulig, og gymnaslæreren stivner i en uforløst mellomposisjon som arbeiderklassens ape. Gestaltningen av den særpregede og hermende hovedpersonen har også et dypt slektskap med narrens figur. De beveger seg begge i en fremmed verden, og med sin naivitet og godtroenhet nyter de uforståelsens privilegium, og retten til å avsløre samfunnets konvensjonelle normer og stivnede sannheter.

Det eksistensielle spenningsfeltet gestaltes også i romanens historiesyn og i de forskjellige beskrivelsene av Larvik by. Det norske etterkrigssamfunnet er umulig å sette inn i en historisk forståelsesramme. Jeg-fortellerens forsøk på å gi en historisk bakgrunn for det *tid-rom* det skal fortelles om, ender med å konstatere at det er umulig. Gymnaslærerens norske samtid åpenbarer seg som uforståelige øyeblikk, løsrevet fra mer allmenne historiske og logiske årsakssammenhenger. Det norske velutviklede og materielt rike etterkrigssamfunnet framstår mer som et uforståelig eventyr, enn som resultatet av historiske prosesser. Dette historiske grunnsynet slår også igjennom i de kronotopiske skildringene av Larvik. Fortolkningen kan enten skje som en symbolsk tilegnelse av byens samlede landskap og topografi, slik som det erotiske Larvik, eller som en sanselig og konkret øyenvitneskildring, som i det poetisk-realisticke Larvik. Karakteristisk for formen er vekslingen mellom forskjellige perspektiver og synsvinkler. Vekslingen mellom intern og ekstern fokaliseringspunkt, og samtidig bruken av det bevegelige fokaliseringspunktet, som beveger seg i en uforutsigbar rytme mellom detaljobservasjon av tingene og panorerende oversiktsbilder, skaper en destabilisering av den kronotopiske tilgangen til verden, som korresponderer med det nevnte historiesynet, basert på øyeblikket.

Når jeg-fortelleren beskriver det egentlige Larvik ut fra sin nyervervede politiske bevissthet blir heller ikke nå byens klassemessige struktur konsipert ut fra noen gjennomført historisk-materialistisk synsvinkel. Den eksistensielle spenningsstrukturen nedfeller seg igjen i byens topografi og landskap, og oppfatningen av dens konkrete *tid-rom* blir nå gestaltet ut fra at jeg-fortelleren befinner seg i byens sentrum, i spenningsfeltet mellom arbeiderbebyggelsen og rikmannsbebyggelsen i Larvik. Gymnaslærerens politiske eksistens er også en stivnet eksistens, underlagt eventyrtidens og øyeblikkets plutselige logikk. Hans metamorfose har stivnet i et mellomstadium mellom arbeideren og den borgerlige intellektuelle, og i dette geografiske og politiske mellomrommet gestaltes han som arbeiderklassens ape.

I tillegg til å analysere de kronotopiske bildene av det erotiske, poetisk-realisticke og det virkelige Larvik, har vi via beskrivelsen av terskelens kronotope drøftet betydningen av det grunnleggende apokalyptiske og faustiske bilderommet i romanen. Det politiske spenningsfeltet, både på det ideologiske og handlingsmessige plan, er i stor grad bygd på de arkaiske bildene av fortapelse og himmelfart innenfor den kristne ikonografien. Og det er fra

disse urgamle bildene at den politiske vekkelsen henter sin kraft og utøver sitt magiske herredømme over sinnene. Kontrakten mellom gymnaslæreren og hans læremester Jan Klåstad, og gymnaslærerens tilnærming til den kvinnelige helten, Nina Skåtøy, kan belyses som et faustisk drama, der den underliggende apokalyptiske og faustiske kronotopen utmåler bildene av det dramatiske og skjebnesvangre spennet mellom helvetes fortapelse og den himmelske frelsen og herligheten.

Gymnaslærerens yndlingselev, og seinere fortrolige venn, Werner Ludal, er med på å gestalte et annet kronotopisk univers i romanen. Stedet for gymnaslærerens og Werner Ludals fortrolige samtaler, den berømte Bøkeskogen i Larvik sentrum, representerer en motvekt mot den revolusjonære apokalyptiske kronotopen. Under spaserturene med Werner Ludal i Bøkeskogen har gymnaslæreren fri fra sine revolusjonære plikter. Den solfylte og fredelige søndagsstemningen inneholder dessuten et element av høytid, som på sin side gir den idylliske vennskapets kronotope en utopisk atmosfære. Knyttet opp mot gymnaslæreren og Werner Ludal som de sentrale figurene i Bøkeskogens idylliske kronotope, finner vi også andre skikkelser i romanen som skaper egne kronotopiske universer rundt seg. Vi har nevnt at gymnaslæreren, i narrens og engelens skikkelse gestalter slike kronotopiske universer, som i likhet med Bøkeskogens kronotope befinner seg utenfor den historiske tida. Gjennom sin hellige enfoldighet og uforståelsens form representerer disse skikkelsene en viktig side ved gestaltningen av den norske revolusjonære helten i Solstads roman.

Kapittel 5: Stil og landskap i *Roman 1987*

Wo soll ich fliehen hin,
weil ich beschweret bin
mit viel und grossen Sünden?
Wo soll ich Rettung finden?
Wenn alle Welt herkäme,
mein' Angst sie nicht wegnähme
Johann Heermann, 1630.⁶⁰

5.1 Innledning

Dag Solstad fikk Nordisk Råds Litteraturpris for *Roman 1987*, og hans hittil mest unisont kritikerroste verk har ofte blitt lest og oppfattet som en *metaroman*, som reflekterer over sin egen status som et språklig og meningsproduserende kunstverk. Gjennom tittelen, *Roman 1987*, peker den på seg selv som «ren» litteratur, realisert på et bestemt historisk tidspunkt. Georg Johannesen, som i likhet med Solstad har beskrivelsen av det særegent norske som sitt grunnleggende tema, debuterte på slutten av 1950-tallet med en like tillukket og kunstnerisk selvbevisst tittel: *Dikt 1959* (Johannesen 1959). Gjennom valget av tittel knytter dermed Dag Solstad an til den sentrale modernisten, retorikeren og venstreaktivisten i den norske forfattergenerasjonen foran sin egen, nemlig Georg Johannesen. Og denne historiske tråden bakover, plasserer *Roman 1987* utenfor en mulig kunstnerisk autonom og ahistorisk forståelse av romanen, idet den viser til både Johannesens og Solstads grunnleggende syn på det litterære verkets form som et historisk-politisk fenomen.

I *Roman 1987* gjennomspiller Solstad en rekke av sine velkjente motiver fra det tidligere forfatterskapet⁶¹. Den store gjenbruken av motiver er med på å gi romanen et utpreget litterært

⁶⁰ Her sitert etter Dupré, Marcel (1941): *Oeuvres Complètes pour Orgue de J. S. Bach, Les Six Chorals Transcriptions, Six Partitas et Variations Canoniques, Volume X*, s. 5. Teksten kan føres tilbake til Heermann, Johann (1630): *Devoti Musica Cordis*, Breslau

⁶¹ I et intervju med Jan Erik Vold uttaler Solstad: "Alle temaer jeg har i denne boka [*Roman 1987*] er slike som jeg har - jeg holdt på å si: terpa på i 25 år. Jeg bruker mine gamle temaer, som åpenbart betyr veldig mye for meg. I og for seg har jeg ikke noe lyst til at de skal bety så veldig mye for meg. Jeg skulle gjerne latt være å skrive den boka, altså skrevet noe helt annet. Jeg må vel på en måte resignere og si: Dette er mine temaer, da. Dette er mitt." (Vold 1986). Det kanskje mest påfallende ved Solstad repetisjon av tidligere tema, er at den

preg. Vi følger hovedpersonen, Fjord, som igjen er en representant for forfatterens egen norske etterkrigsgenerasjon, gjennom en rekke etapper i hans yrkesmessige, private og ideologiske utvikling, fra han ankommer med toget til Lillehammer som ung journalistlærling i 1961, siden gjennom studietida ved Universitetet i Oslo, og noen etterfølgende år som lektor ved gymnaset i Askim, til han returnerer til Lillehammer i 1971, som nyomvendt marxist-leninist og høyskolektor i historie ved Distrikthøgskolen. Fjord avbryter så sin akademiske karriere, sjølproletariserer seg, og arbeider i 7 år som fabrikkarbeider ved Mesna Kartongfabrikk, inntil den blir nedlagt i 1980. I siste del av romanen har han en timelærerstilling i historie ved Distrikthøgskolen, og romanen slutter med at han etter en stormfull forelskelse blir sammen med en av sine unge studenter, og planlegger sitt nye liv som gymnaselektor og etablert familiemann sammen med henne.

5.1.1 Solstads politiske trilogi

Som i *Arild Asnes, 1970* og *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkingen som har hjem søkt vårt land*, er det igjen omvendelsen til den revolusjonære bevegelsen som er den mest avgjørende hendelsen i *Roman 1987*. Den indre sammenhengen mellom disse tre romanene gjør at vi kan betrakte dem som Solstads politiske trilogi om den norske heltens møte med den politiske bevegelsen i Norge på 1970-tallet.. Handlingen i *Arild Asnes, 1970* går fram til november 1970, da hovedpersonen står på *terskelen* til sitt nye revolusjonære liv, men romanen slutter idet han i egenskap av avisselger og politisk agitator åpner munnen for å snakke. De to jeg-romanene i Solstads forfatterskap så langt, *GP* og *Roman 1987*, følger sine hovedpersoner gjennom hele det politiske 1970-tallet (og inn på 80-tallet), men de beskriver begge erfaringene innenfor den norske maoistiske bevegelsen retrospektivt, fra det post-revolusjonære 1980-tallets posisjon, og fortellerens nedskrivningstidspunkt er henholdsvis 1982 (*GP*) og 1986 (*Roman 1987*). I mellom den revolusjonære terskelromanen *Arild Asnes, 1970*, og de to retrospektive jeg-romanene på 1980-tallet ligger Solstads *egentlige* politiske og sosialrealistiske forfatterskap⁶². Etter at vi har forlatt romanfiguren Arild Asnes på terskelen til sitt nye politiske liv, med opplatt munn, men uten å få gjengitt hans tale, tar *forfatteren* Dag Solstad ordet og formidler sitt politiske

politiske omvendelsen nok en gang blir gjort til hovedtema for en roman. Den omfattende gjenbruken av andre motiver kommer vi tilbake til i løpet av den følgende analysen av romanen.

⁶² 25. septemberplassen (1974), *Kamerat Stalin eller familien Nordby* (1975), *Svik. Førkrigsår* (1977), *Krig 1940* (1978) og *Brød og våpen* (1980).

budskap gjennom andre figurer og i en annen skjønnlitterær form⁶³. Den typiske norske etterkrigshelten, som har knyttet til seg en rekke faste emblemer og motiver, og som i kraft av sin alder, bakgrunn og andre biografiske kjennetegn gjør ham til forfatterens alter ego, dukker først opp igjen når den politiske utopien har falt.

De tre romanene *Arild Asnes, 1970*, *GP* og *Roman 1987* handler altså alle om den norske etterkrigsheltens erfaringer i møte med den norske maoistiske bevegelsen på 1970-tallet, men romanene er blitt til enten i forkant av, eller etter at den revolusjonære epoken var slutt. I motsetning til Solstads sosialrealistiske romaner, er de tre nevnte romanene skrevet ut fra en mer distansert og uavhengig posisjon i forhold til den revolusjonære bevegelsens kraftfelt, noe som innebar at Solstad i disse romanene ikke behøvde å føle seg forpliktet av bevegelsens litterære og politiske program. Mens Solstad under sin sosialrealistiske epoke opptrer i rollen som den norske arbeiderklassens krønikeforteller, der han produserer fiktive og dokumentariske kollektivromaner som fortolker den norske etterkrigs- og krigshistorien ut fra den historiske materialismens perspektiv, skriver han både før og etter denne epoken romaner som går inn i rekken av skildringer av forfatterens egen norske samtidsvirkelighet, sett gjennom øynene til Solstads gjennomgangsfigur og alter ego, den intellektuelle norske etterkrigshelten. Og det er i dette perspektivet *Roman 1987* er en historisk roman (slik som *Arild Asnes, 1970* og *GP* er det), gjennom at den i sitt forsøk på å innkretse individets eksistensielle meningsbetingelser, fortolker den norske samtidas politiske, ideologiske og samfunnsmessige framtredelesformer som historiske fenomener. I tillegg kommer at romanens hovedperson og jeg-forteller, Fjord, er historiker av fag, og at han gir større rom for refleksjon over både historiske og historiefilosofiske spørsmål enn i noen tidligere Solstad-roman.

⁶³ Et stort tema innen Solstadforskningen har vært påvisningen av både en formal og tematisk kontinuitet mellom Solstads eksistensielle og politiske romaner. Otto Hagebergs artikkel "Politikk og eksistens. To røyster i Dag Solstads forfatterskap" har vært viktig i denne sammenhengen. (Hageberg 1977). Blant andre arbeider, som på forskjellige tidspunkt i resepsjonshistorien har belyst det samme feltet, kan nevnes Harald Bache-Wiigs artikkel "Dag Solstad - spiral, sirkel, tangent (Bache-Wiig 1977), *Dag Solstad. Kunst og Politik* (Matthiesen 1981) og "Dag Solstads elegiske realisme. Ei lesing av krigstrilogien" (Kittang 2000).

5.2 Tidligere forskning om *Roman 1987* og forfatterskapets stil

5.2.1 Resepsjonen av *Roman 1987*

Det er skrevet en rekke større arbeider som omhandler *Roman 1987*, bl.a. fem hovedfagsoppgaver og en dr.art. avhandling. Anne Heith disputerte i Bergen i 1997 på avhandlingen *Kontrapunktik. En studie i Dag Solstads Roman 1987 och Medaljens forside*. En roman om Aker. Heiths avhandling belyser *Roman 1987* og hovedpersonens møte med det norske etterkrigssamfunnet ut fra fenomenologiske og eksistensfilosofiske perspektiver på menneskets væren-i-verden. Hun viser bl.a. til språklige nedslag fra Heideggers eksistensial «kastethet» når jeg-fortelleren Fjord beskriver seg selv som «kasta ut i verden», og hun plasserer Fjords søking etter historiens meningssammenhenger i forhold til eksistensfilosofiske nøkkelbegreper som Kierkegaards «gjentakelse» og Heideggers «wiederholung» (Heith 1998⁶⁴, s. 22-24). Analysen er videre basert på post-strukturalistisk narratologi, der den sammensatte og mangetydige litterære diskursen i *Roman 1987* dels blir tolket som en utforskning av selve romanformen, samtidig som det diskursive spillet mellom de forskjellige narratologiske stemmene og posisjonene gir grunnlag for en videre tematisering av romanens eksistensfilosofiske og politiske aspekter:

Texten ses som en idéroman om människan i tid och rum, som en metatextuell utforskning av romangenren och skrivandet, liksom en inventering av en kritisk intellektuells möjligheter till politisk handling. (op.cit. s. 242)

Det ontologiske synet på «människan i tid och rum» er en av de idémessige forutsetningene som også ligger til grunn for min lesning av *Roman 1987*. I tråd med min definisjon av *livsverden*-begrepet vil jeg imidlertid legge større vekt på å forstå romanens eksistensfilosofiske tematikk ut fra hovedpersonens sansning av sin stedlige, nasjonale og historiske kontekst. Fjords klare oppfatning av seg selv som en *norsk etterkrigsskjebne*, innebærer at han framstår som både en *geografisk* og historisk betinget eksistens. Dette taler for at de detaljerte skilringene i *Roman 1987* av hovedpersonens norske livsverden er et viktig moment i forståelsen av hans romlige og tidslige eksistens.

⁶⁴ Jeg siterer den reviderte utgaven av Anne Heiths doktoravhandling, utgitt i Stocholm ("Symposion") året etter disputasen.

Heiths avhandling er representativ for den teoretiske hovedstrømningen innenfor den akademiske litterære kritikken fra siste halvdel av 1980- og på 90-tallet, og som har hentet inspirasjon fra forskjellige filosofiske og litteraturteoretiske retninger som postmoderne filosofi, dekonstruksjon, poststrukturalisme, nyretorikk og leserorientert litteraturkritikk. Det som kjennetegner de to siste tiårenes litteraturteori er at oppmerksomheten er flyttet fra *hva* det litterære verket betyr til *hvordan* det betyr. En av forutsetningene for denne dreiningen i synet på det litterære verkets meningsstatus går tilbake til den sveitsiske språkforskeren Ferdinand de Saussures lingvistiske teori, og en vidtrekkende filosofisk og språkteoretisk nyfortolkning av Saussures påvisning av det konvensjonsbaserte og tilfeldige i forbindelsen mellom de to delene av det språklige tegnets betydningsstruktur: det betegnende (signifiant) og det betegnede (signifié). Med utgangspunkt i det arbitrære forholdet mellom signifiant og signifié beskriver den franske filosofen Jacques Derridas språklig mening som en uendelig *forskyvning* av mening mellom språkets signifianter, og språkets meningsdannende prosess kan utlegges som et spill av betydninger mellom forskjellige språklige tegn og tekster. Derridas kritikk av Saussures språkteori, sammen med hans egne dekonstruktive og poststrukturalistiske tekstlesninger⁶⁵, har altså vært et viktig bidrag til den fornyede interessen for det litterære verket som *skrift, retorikk og betydningsskapende prosess i språket* som dominerte den akademiske kritikken på slutten av det 20. århundret.

Atle Kittangs artikkel fra 1988: «Allegori, intertekstualitet og ironi. Dag Solstads skrift i Knut Pedersens beretning» representerte, som tidligere nevnt, en markert dreining bort fra 1970-tallets politiske og mimetiske litteraturkritikk, og bidro til å bringe Solstadresepsjonen inn i 1980-tallets nye teoretiske landskap. Når den retoriske og skriftorienterte kritikken fikk stadig større gjennomslag mot slutten av 1980-tallet, bidro dette til at *Roman 1987* (som ble utgitt året før Kittang publiserte sin artikkel om *GP*) i stor grad ble omtalt og lest som en *skrifroman*, eller *metaroman*⁶⁶. Solstads egne utsagn i tida rundt utgivelsen av *Roman 1987*

⁶⁵ Noen av Derridas lesninger fra den vestlige litterære kanon er samlet i *Acts of literature* (Derrida 1992). Her finner vi lesninger av verker av bl.a. Jean-Jacques Rousseau, Stéphane Mallarmé, Franz Kafka, James Joyce, Francis Ponge og Paul Celan.

⁶⁶ "Skrifroman" og "metaroman" er sentrale begreper innenfor postmoderne litteraturkritikk, og det er noen av de mest framtrepende teoretikerne innenfor nyere litteraturvitenskap som har utviklet og preget disse begrepene. En metafiksjon (-roman) "tematiserer seg selv som fiksjon ved å reflektere over sin egen tilblivelse og sin egen status som litteratur. (...) Begrepet oppsto først i 1970, da den amerikanske forfatteren William Gass valgte å bytte ut antiroman med metafiksjon." (*Litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 154). For kritikere som Patricia Waugh og Linda Hutcheon er metafiksjon henholdsvis selve kjennetegnet ved postmodernismen og dens litterære uttrykk

var også med på å understøtte interessen for romanens rent språklige og litterære sider. I essayet «Det forferdelige savn»⁶⁷ beskriver Solstad hvordan hans litterære ambisjoner på slutten av 1980-tallet har rettet seg mot bl.a. å sirkle inn «det genuint romanmessige» ved en roman. Han prøver å beskrive romanens særegne kvalitet med utgangspunkt i sin leseropplevelse av Marcel Prousts store romanverk *På sporet av den tapte tid*, som gir detaljerte beskrivelser av den franske adelens liv ved inngangen til det 20. århundret (Proust 1992b). Når Solstad til tross for sin totalt manglende interesse for det parisiske overklasse miljøet og deres selskaperlige konversasjoner og intriger, finner seg oppslukt av Prousts romaner, konkluderer han med at det genuint romanmessige er knyttet til språket:

Det har med roman-språk å gjøre, som nok kan likne på andre språk, og som nok kan oversettes til sosiologiske, moralske, politiske, estetiske, psykologiske etc. etc. termer, men som likevel har en avgjørende rest tilbake, som er dens egen. En steilhet, i språket. Noe avklaret, uimottagelig for smiger. Noe helt upåvirkelig. «Strupe», sjøl hos en så forfinet forfatter som Proust. (Solstad 1993, s. 66)

Fascinasjon for Prousts romanspråk, eller det romanmessige med en roman, er altså et viktig utgangspunkt for poetikken bak *Roman 1987*. Som en analogi til sin egen oppslukthet av Prousts beskrivelser av det fallerte franske adelsmiljøet, skriver Solstad i sitt «Foredrag for én person»⁶⁸ om de detaljerte skildringene av skøytesporten i *Roman 1987*: «Med disse tettspakkede kvart hundre sidene fra skøytesesongen 1962 vil jeg aller helst nå danske kvinner.» (Solstad 1993, s. 78). I det samme foredraget framhever Solstad de språklige og strukturelle sidene ved *Roman 1987* som gjør den til litteratur; dens *litteraritet*, på bekostning av dens mimetiske aspekt:

(Waugh 1984), eller et konstituerende element ved hele romantradisjonen innenfor en poststrukturalistisk narratologi (Hutcheon 1984). Skriftbegrepet i sin moderne betydning går tilbake til den franske kulturfilosofen Roland Barthes strukturalistiske litteraturteori på 1950- og 60-tallet, og hans syn på den litterære teksten som gjennomvevd av kollektive og sosiale erfaringer. *Skriften* ble dermed noe upersonlig, og ikke et ekspressivt uttrykk for den empiriske forfatteren. Barthes bruker skriftbegrepet i denne betydningen for første gang i *Le Degré zéro de l'écriture* (1953), i norsk overs.: *Litteraturens nullpunkt* (Barthes 1996). I sitt poststrukturalistiske forfatterskap på 1970-tallet utvikler han skriftbegrepet i lys av begreper som "tekst" og "intertekstualitet", og "ved å betrakte den litterære teksten som en 'tekstvev' bestående av av foreliggende lingvistiske konvensjoner, retter Barthes oppmerksomheten mot leserens meningsproduserende forhold til det skrevne."

(*Litteraturvitenskapelig leksikon*, s. 234). Det poststrukturelle skriftbegrepet er også preget av Derridas epistemologiske framheving av skrift framfor tale, fordi skrift "som et forskjellsproduserende felt" skaper grunnlaget for forståelse av en rekke både språklige og ikke-språklige handlinger og fenomener. (op.cit. s. 235).

⁶⁷ *Klassekampen* 29/7 1987. Heretter sitert etter Solstads artikkelsamling: *14 artikler på 12 års* (1993), s. 58-68

⁶⁸ Foredrag i Olesen Boghandel 1988. Heretter sitert etter Solstads artikkelsamling *14 artikler på 12 år* (1993), s. 69-84

Det er det romanmessige ved romanen som er det helt sentrale. Jeg forsøker ikke å skape liv, eller få klarhet i liv, men å skape litteratur. *I romanen om Fjord skal det lukte litteratur. Det skal ikke lukte granskog, men lukten av beskrevet granskog, som gjerne kan gå gjennom marg og bein. Jeg forsøker å oppspore det romanmessige ved ethvert tema som dukker opp i denne romanen, og følger akkurat det, til det løper ut i sanden og dermed ender*, kan man si, før et nytt tema, eller noe som til forveksling likner et tema, dukker opp, og alt under det prosjekt å skrive en fiktiv selvbiografi om en mann som er lektor og fra samme by som meg. (Solstad 1993, s. 74, min uth.)

Solstads skriftorienterte og metalitterære perspektiver på *Roman 1987*, som han gjør utførlig greie for i de to nevnte artiklene ovenfor, viser at han står i intim kontakt med tidas dominerende estetiske og filosofiske tankestrømninger, som ofte blir samlet under betegnelsen postmodernisme⁶⁹. Romanen har også stort sett blitt lest, som allerede nevnt, i samsvar med forfatterens uttrykte intensjoner, nemlig med vekt på dens egenskaper som et selvrefererende, formalt sammensatt og meningsproduserende litterært verk. Solstad har likevel hatt vanskelig for å kjenne seg igjen etter å ha lest aviskritikken av sine romaner på 1980-tallet, og kommer med følgende hjertesukk i «Det forferdelige savn»: «Min sorg er blitt til humor, min enkle troskyldighet omtales ikke, som om det skulle være et tabuemne. Det åndesløse som jeg har gjort så mange bestrebelser på å la hver side gjennomstrømmes av blir redusert til et tråkig partipolitisk spørsmål, som man er for eller imot.» (Solstad 1993, s. 59). *Roman 1987* blir likevel i mindre grad lest som et ekspessivt uttrykk for den empiriske forfatterens biografi og politiske holdninger enn de tidligere romanene av Solstad, som tematiserer hans revolusjonære, politiske prosjekt.

I artikkelen «Subjektivitet og ironi i Dag Solstads *Roman 1987*» (1992) tar Geir Hjorthol utgangspunkt i Solstads gjentatte benektende og negative utsagn om humoren i sine 80-tallsromaner (se bl.a. sitatet ovenfor). Hjorthol drøfter denne diskrepansen mellom forfatterens uttalte intensjon med sine tekster og resepsjonen av dem ut fra den amerikanske nyretorikeren og dekonstruktivist Paul de Mans ironibegrep. Innenfor postmoderne filosofi og subjektteori konstitueres subjektet som et sammensatt og dynamisk diskursivt felt, og i følge

⁶⁹ Slik som postmodernismen kan ses som en fortsettelse av modernismen, mer enn et kvalitativt brudd med den, er det en klar indre sammenheng mellom viktige elementer i Solstads "postmoderne" 80-tallspoetikk og bl.a. tingdiktningen, rollespillteoriene og kortprosaformens lek med virkelighetsmodeller og litterære konvensjoner som lå til grunn for Solstads 60-tallspoetikk.

Paul de Man er forskjellen mellom en autentisk og inautentisk diskurs inngravert i selve språket, i den retoriske figuren ironi.

Trygve Kvithylds hovedfagsoppgave «Metafiksjon, intertekst og parodi i Dag Solstads *Roman 1987*» slutter seg til en linje i Solstadresepsjonen som vektlegger de litterære og tekstteroretiske sidene ved Solstads 80-tallsdiktning (Kvithyld 1997). Romanen blir tolket som *skrift*, og gjennom å analysere de retoriske, intertekstuelle og metafiksjonelle aspektene ved den språklig meningsdannelsen, blir romanes betydning identifisert som en meningsproduserende prosess i språket, mellom tegnene. Denne resepsjonshistoriske linjen kan føres tilbake til Atle Kittangs (1988) og Geir Hjorthols (1992) tidligere bidrag, og kan sies å ha fått sitt foreløpige slutt punkt i Anne Heiths doktoravhandling (1998). I Trygve Kvithylds lesning av *Roman 1987* står den postmoderne innsikten om litteraturens *konstruerthet* sentralt. Fiksjonslitteratur, slik som alle språklige representasjonsmodeller er konstruert, og det finnes ingen mulighet til å trenge bak denne konstruksjonen. Dermed blir individets søking etter eksistensielle, ideologiske og politisk-historiske meningssammenhenger lokalisert til språket, eller slik Kittang uttrykker det i sin *GP*-artikkel: til «det reflekterte kreative arbeidet mellom teikna» (Kittang 1988, s. 295). Som en del av sin analyse av *Roman 1987*'s intertekster har Trygve Kvithyld gjort et grundig filologisk arbeid i å etterspore de faktiske reportasjene fra arbeiderpartiavisa *Dagningen* på Lillehammer, og som Solstad bruker som tekstlige forelegg i skildringen av Fjords tid som journalistlærling tidlig på 1960-tallet. Jeg vil komme tilbake til Solstads bruk av de autentiske *Dagningen*-reportasjene som et ledd i avhandlingens målsetning om å beskrive noen karakteristiske trekk ved Solstads mimetiske gjengivelse av den norske etterkrigsverkeligheten.

Per Arne Michelsen har tolket *Roman 1987* med utgangspunkt i Mikhail Bakhtins begrep den *polyfone* roman. I sin hovedfagsoppgave *Et forsøk på å beskrive Dag Solstads 80-tallsromaner* (som også inneholder analyser av *GP* og *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*) blir Fjord tolket som en *dialogisk* helt, som konstitueres ut fra sin endeløse søking etter selvbevissthet. Heltens selvbevissthet blir formet i dialog med de ideologiske og samfunnsmessige diskursene han kommer i kontakt med, og gjennom møter mellom likeverdige samtalepartnere. Forfatteren i en polyfon roman «transformerer ikke andres bevisstheter til objekt for på den måten å finalisere dem, men han setter sin egen

bevissthet opp mot romanpersonenes (relativt) autonome slik at en får en uavsluttet dialog og ikke en sluttet monolog.» (Michelsen 1989, s. 9). Michelsen drøfter også romanens historiesyn. Historikeren Fjords søking etter selvbevissthet viser at historisk bevissthet og begreper om sin egen historisitet er nødvendig i arbeidet med å forstå seg selv, og *Roman 1987* er selv en tekst som anskueliggjør dette åpne og prosessuelle bevissthetsarbeidet. Romanens historiesyn blir imidlertid også belyst gjennom å trekke inn andre historiske og samfunnsvitenskapelige diskurser, som bl.a. Peter L. Bergers sosialiseringsteori, fransk mentalitetshistorie og historisk kunnskap om partiet AKP (m-l).

I kapitlene om *GP* og *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*, blir romanenes historiske innhold ytterligere utdypet med utgangspunkt i henholdsvis Mikhail Bakhtins teori om den folkelige karnevals- og latterkulturen og Walter Benjamins forståelse av den retoriske figuren allegori som inngang til den historiske betydning.

1980- og 90-tallets litteraturteori beskriver historisk bevissthet og historiefilosofi som språklig konstituerte bevissthetsformer, og under innflytelse fra nyretorikk, dekonstruktivisme og poststrukturalistisk narratologi har, som nevnt, tolkningsinteressen dreid fra *hva* litteraturen betyr til *hvordan* den betyr. Vi har antydnet en linje i Solstadresepsjonen, med Atle Kittangs *GP*-artikkel som et viktig referansepunkt, som i stor grad tolker det litterære verket som en intern, meningsdannende prosess i språket selv⁷⁰. Innenfor denne tradisjonen er det en sterk tendens til at refleksjonen over verkets historiske betydning blir lokalisert på et metalitterært nivå. Anne Heith har levert den mest rendyrkede skriftorienterte og metalitterære analysen av Solstads romankunst hittil. I sine lesninger av *Roman 1987* og *Medaljens forside* abstraherer hun fra romanenes norske, historiske kontekst og gjennomfører isteden «en metatextuell utforskning av romangenren och skrivandet» (Heith 1998, s. 242). Med utgangspunkt i Foucault og Nietzsche drøfter hun så romanenes «existensfilosofiska och metahistoriografiska tematiseringar» (op. cit. s. 243).

⁷⁰ Arild Linneberg omtaler den dekonstruktive nyretorikken som en "ahistorisk teoridannelse (...). Teorien om tekstens troper tilspisser nykritikkens autonomidoktrine. (...). I alle typer tekster får figurligheten i språket som funksjon å frisette teksten fra utenomtekstlig forankring." (Kittang, Linneberg m.fl. 1993, s. 173). Samtidig er det et viktig poeng at "de som stiller historieproblemet mest radikalt i dette århundrets litteraturteori, er de som stiller det språklig. (...). Paradokset i dagens litteraturteori er at det er i den mest "ahistoriske" teoridannelsen en finner den mest fundamentale problematiseringa av begrepet historie i forhold til litteraturen." (op. cit. s. 174).

Anne Heiths avhandling er en interessant ansats til en poetologisk og filosofisk perspektivering av en av vår samtids mest sentrale romanforfatterskap. I denne lesningen av *Roman 1987* vil vi imidlertid legge større vekt på *hva* romanen utsier om sin konkrete, historiske kontekst. Jeg vil derfor legge vekt på å tolke romanens språklige og mimetiske konfigurasjoner som et mer direkte uttrykk for historisk erkjennelse, slik vi kan finne støtte for i Mikhail Bakhtins og Walter Benjamins litteraturteori. I tillegg til Per Arne Michelsen har også Kari Marstein trukket inn Walter Benjamins historiefilosofiske tenkning i sin hovedfagsoppgave om *Roman 1987* (Marstein 1996). I den følgende analysen vil vi bygge videre på Michelsens og Marsteins ansatser til en mer materialistisk og kontekstuell fortolkning av *Roman 1987*, samtidig som vi vil stå i dialog med de mer skriftorienterte og autonome lesningene av romanens retorikk og intertekstuelle referanser.

5.2.2 Tidligere forskning om forfatterskapets stil

Vi vil begynne kartleggingen av den språklig konstituerte norske livsverden i *Roman 1987* med å beskrive noen rytmiske og stilistiske elementer ved språket i romanen. Solstads språklige stil er iøynefallende og særpreget, og har ofte blitt kommentert i den etter hvert omfattende resepsjonen av forfatterskapet. En større og mer dyptpløyende analyse av Solstads språklige stil og rytme er ennå ikke gjennomført, og vår avhandling har heller ikke dette retoriske feltet som sitt mest sentrale angrepspunkt. Vår analyse av den norske livsverden i *Roman 1987* (og i forfatterskapet forøvrig) tar imidlertid utgangspunkt i den litterære tekstens konstituering av tid og rom, og vi skal vise hvordan den spenningsfylte sansningen av den konkrete verden i *Roman 1987* ikke minst er nedfelt i stilen og tekstens rytmestruktur. Som en bakgrunn for vår språklige analyse av *Roman 1987* vil vi referere noen tidligere beskrivelser og tolkninger av Solstads retoriske stil. Disse tidligere stilanalysene tar for seg tekster fra forskjellige faser av forfatterskapet, og ved å støtte meg på dem ønsker jeg bl.a. å kunne identifisere noen generelle trekk ved den språklige og rytmiske strukturen som vikler ut Solstads særegne bilde av vår norske livsverden.

5.2.2.1 «Medrykkjande retorikk»

I Otto Hagebergs artikkel «Politikk og eksistens. To røyster i Dag Solstads forfatterskap», drøftes spenningen mellom en politisk og eksistensiell tematikk i Solstads forfatterskap, basert

på en gjennomgang av hans skjønnlitterære utgivelser fra debuten til og med *25. septemberplassen*. Under en egen kapitteloverskrift gir Hageberg her en beskrivelse av Solstads retorikk i *25. septemberplassen*:

Spesielt blir dei retoriske draga utnytta i passasjar som har med detaljrealismen å gjera, anten det no dreiar seg om bilen, geografien i Halden eller mat og sjokolade. Her er fullt av slikt som retoriske spørsmål, parallellsetningar og oppattakingar - av setningsinngangar, einskildord, ordgrupper, syntaktiske einingar, dessutan er her mykje tempusforskyving, dvs. blanding av presens og preteritum i same avsnitt og jamvel same setning. (Hageberg 1980, s. 90)

Hageberg knytter bruken av retoriske elementer til *detaljrealismen* som preger Solstads skildringer av ulike virkelighetsområder, og i tillegg til retoriske spørsmål og tempusforskyvninger er det *gjentakelsen* (av enkeltord og andre syntaktiske enheter) som Hageberg trekker fram som det mest dominerende i Solstads litterære diskurs. Ellers er retorikken spesielt viktig, ifølge Hageberg, innenfor «den litterære tradisjonen me kan kalla forkynning /propaganda», og språkets retorisitet blir derfor satt i opposisjon til en språklig praksis som er styrt av «det kritiske intellekt» (op. cit. s. 91). I Solstads arbeiderroman *25. septemberplassen* slår retorikken i mange avsnitt igjennom som «ein forførende språkleg magi», som representerer «gjennomslag frå Solstads modernistiske prosa, der fiksjonen nettopp er styrt av eit subjektivt medvit som fortolkar verda på sin spesielle måte.» (op. cit. s. 91). Hagebergs symptomale tolkning av spenningsfeltet mellom de to «røystene» (den politiske og modernistiske) beveger seg stort sett på et tematisk nivå. Solstads retoriske virkemidler blir ut fra et idealistisk og rasjonalistisk preget språksyn tolket som et magisk og forførende element ved språket, uten at de stilistiske og rytmiske elementene blir underlagt noen nærmere tolkning.

Otto Hagebergs analyse av Solstads stil er representativ for en rekke andre studier og anmeldelser. Hagebergs stilanalyse er typisk for Solstadresesjonen hittil fordi den, som nevnt, nøyer seg med en opplisting av det som for fortolkeren framstår som de mest framtrede stilistiske virkemidlene, og fra denne generelle opplistingen med virkemidler blir det avledet konklusjoner om tekstens tematiske og emosjonelle innhold. Et annet trekk ved resepsjonshistorien er at Solstads stil ofte blir omtalt som både *særegen* og *virkningsfull*. Få

vil stille seg nøytrale til det språklige uttrykket i Solstads romaner fordi man blir stilt overfor opplevelsen av at hans språklige og syntaktiske konstruksjoner i så stor grad avviker fra normalprosanes krav til flyt og leselighet. Den repetitive og utbroderte skrivemåten, som også Hageberg beskriver, setter i enkelte partier både leserens tålmodighet og leseferdighet på prøve⁷¹, men samtidig er det mange som framhever det suggestive og virkningsfulle med Solstads særegne språk og setningsrytme. Otto Hageberg finner at hovedpersonens «subjektive smerte» i *Arild Asnes, 1970* blir framstilt i «medrykkjande retorikk» (Hageberg 1980, s. 89).

5.2.2.2 Oppramsing, patos, kansellistil

Det finnes en noe bredere og mer utfyllende beskrivelse av Solstads stilistiske virkemidler i et par hovedfagsoppgaver. Svein Erik Hagen tar for seg stilen i *Irr! Grønt!* og *Arild Asnes, 1970*, og gir eksempler på følgende hovedtrekk: «Omstendelighet», «Oppramsing», «Patos og lyrisk tone» og «Fritt predikativ, etterstilt» (Hagen 1975, s. 197-204). Hagen mener at de lange, omstendelige resonnementene til Solstads intellektuelle hovedpersoner er med på å karakterisere «en person som har sin styrke i tanke og ikke i handling.» (op. cit. s. 198). Oppramsingene og de detaljerte registreringene kan uttrykke forskjellige ideologiske eller eksistensielle posisjoner i forhold til verden, og kan bl.a. «formidle inntrykket av en fragmentert, oppsplittet bevissthet, der tingene suger til seg all oppmerksomhet og bevisstheten blir et hulrom mellom dem» (op. cit. s. 199). Eksemplifiseringer og konkretiseringer (av abstrakter) synes forøvrig å være et viktig trekk ved Solstads stil. Hagen finner videre eksempler på at den patospregede skildringen av individets møte med den absurde og fremmedgjorte virkeligheten i *Spiraler*, blir neddempet av ironiske innskudd og parenteser i *Irr! Grønt!* og *Arild Asnes, 1970*. Bruken av fritt, etterstilt predikativ berører både betoningsforhold og setningenes rytme. Setningene får bakvekt, og Hagen synes å identifisere setningenes rytmiske preg med en «lyrisk» stiltone. Solstads stil ser ellers ut til å «nærme seg en stilisert prosarytme som tidvis kan virke sterkt suggererende» (op. cit. s. 204).

I sin hovedfagsoppgave *Dag Solstad: 25. septemberplassen og Roman 1987. To punkter i et forfatterskap* har Gard-Erik Sandbakken en analyse av «stil» og «rytme» i *Roman 1987*. Han tar utgangspunkt i setningenes grammatiske struktur, og finner som Hagen en klar tendens til

⁷¹ I en samtale med Dag Solstad kommer den ellers sympatisk innstilte Solstad-resipienten Jan Erik Vold med følgende hjertesukk om den fiktive avhandlingen om Absalon Pederssøn Beyer i *Roman 1987*: "Akkurat dén syns

utflytting av ledd i ekstraposisjon til høyre. Dette er et av kjennetegnene ved den grammatiske oppbygningen som gjør at «Solstads språk har klare fellestrekk med det som kalles kansellispråk.» (Sandbakken 1989, s. 59). Sandbakken mener ellers at kansellistilen og Solstads prosastil ligner på hverandre ut fra en beskrivelse av kansellistilen i *ABC i stilistik*: «kompliseraad meningsbyggnad (långa meningar med många underordnade satser); ett välavvägt men ofta svåröverskådligt samspel mellan samordning och underordning» (Teleman/Wieselgren 1984, s. 100). De lange setningene, med et komplisert mønster av samordning og underordning er et karakteristisk stilelement i *Roman 1987*, og de er en del av Solstads stilistiske reportoar helt fra debutnovellene i *Spiraler*. Solstad bruker disse trekkene fra kansellistilen for, ifølge Sandbakken, å oppnå nøyaktighet og presisjon i sin beskrivelse av virkeligheten. Den rytmiske strukturen i Solstads setninger er ofte «kantete», men kan også oppleves som «elegant». Sandbakken ser det «kantede» og til tider krevende syntaktiske mønsteret som uttrykk for «Fjords spesielle måte å se verden. Fjord ser annerledes på virkeligheten enn de fleste andre mennesker.» (op. cit. s. 64).

5.2.2.3 Skriftas materialisering av rytme

Forfatteren Jon Fosse har i en anmeldelse av *Roman 1987* argumentert for at det nettopp er i stilistikken og rytmen, eller som det heter hos Fosse: «den språklege rørsla», vi finner de avgjørende kvalitetene ved Solstads roman. Jon Fosses stilistiske terminologi har sin basis i det postmoderne skriftbegrepet, og gjennom en rekke litteraturteoretiske essays har han levert bidrag til å utvikle forståelsen av selve skriveprosessen, der hans egen konstruksjon av den narratologiske instansen *skrivaren* står sentralt. *Skrivaren* er, i Fosses forsøk på å definere begrepet, bygd på en metafysisk forbindelse mellom den skrivende forfatteren som kroppslig-fysisk gestaltning og «skriftas materialitet». *Skrivaren* får dermed en for utydelig og upresis innholdsbestemmelse til uten videre å kunne anvendes som litteraturteoretisk begrep. Fosses definisjon av *skrivaren* i artikkelen «Tale eller skrift som romanteoretisk metafor» er likevel interessant fordi den så klart knytter skriveakten til et stilistisk og ikke tematisk aspekt:

den som skriv, i den augneblinken han skriv, og slik han står fram gjennom skriftas materialitet, særleg gjennom språkrytmen, kanskje først og fremst rytmen, og den er igjen knytt til ei rad fenomen, som ordval, syntaks osv. (Fosse 1989, s. 83)

Fosse er her på linje med Solstad, når den eldre forfatterkollegaen i sitt forsøk på å definere det genuint romanaktige hos en forfatter som Proust, framhever det særegne språklige uttrykket hos Proust framfor det tematiske innholdet. Solstad bruker imidlertid en metaforikk som er knyttet til *stemmen* og det *orale* for å beskrive kvalitetene ved dette språket.

Romanspråket til de forfatterne Solstad setter høyest har, som tidligere nevnt, «stemme», eller «strupe». Og i artikkelen «Det forferdelige savn» gjør han rede for hvordan dette språket gjør at han som leser blir «oppslukt. Fullstendig oppslukt, av dette fremmede» i Prousts miljø og tematikk (Solstad 1993, s. 65), på samme måte som han «sluker inn disse sidene» som er basert på Arnold Schönbergs 12-toneteknikk i Thomas Manns *Doktor Faustus*, uten å ha den ringeste interesse for atonal musikk. (Vold 1987, s. 66). Solstad beskriver romanspråket med metaforer hentet fra det muntlige språket (stemme og strupe), og lesningen handler om å bli oppslukt (eller sluke). Samtidig understreker han sitt poeng om at oppsluktheten ikke handler om identifikasjon eller innlevelse i romanens mimetiske univers: «Jeg lever meg ikke inn i denne romanen. Jeg forblir utafør den, oppslukt.» (Solstad 1993, s. 65). Fosses poetikk ser ut til i større grad å ta utgangspunkt i det han kaller «skriftas materialitet», og skrifta som en fysisk-kroppslig erfaringsform både hos «skrivar» og leser⁷². Når Jon Fosse innleder sin anmeldelse av *Roman 1987* med en generell karakteristikk av Solstads forfatterskap, skjer det i form av en hyllest til «den språklege rørsla», eller det rytmiske elementet i Solstads romanspråk, som også er det sentrale kjennetegnet ved Fosses skrivar:

Det som gjer Dag Solstad til ein forunderleg god forfattar er blant anna at han er ein god skrivar, setningane hans, ofte kantete, og uskikkelge i forhold til dei fleste lærarars malar, har i seg ei besetjande rørsle. Den rørsla blir ein fanga inn i, blir ført på den rørsla frå side til side, kanskje kan ein samanlikne med ei bølge, og den gir den same frygd i sjela som det ein dag i småbåt på sjøen kan gi, for den som har sans for slikt, då. (Fosse 1989, s. 70)

Mens Solstad «blir oppslukt av» (eller «sluker inn») sine favorittromaner, blir Fosse «fanga inn» gjennom en mer total, og situasjonell kroppslig opplevelse av romanens rytme. Fosse blir

⁷² I essayet "Frå telling via showing til writing" beskriver Fosse utviklingen av fortellerinstansen i romanen som "ein bevegelse ut ifrå, og bort ifrå, den munnlege forteljesituasjonen - som ein bevegelse frå forteljarens forteljing og til skrivarens skrift." (Fosse 1989, s. 152). Den eksplisitte og autorale fortelleren blir avløst av den implisitte og personale, og i den postmoderne romanen er forbindelsen tilbake til den muntlige fortellersituasjonen borte. Fortelleren er bare til stede i sin egen skrift. Romanens løsrivelse fra stemmen blir i en fotnote illustrert med en anekdotisk framstilling av Jon Fosses utholdelige angst for høytlesning på skolen:

ført av sted på «den språklege rørsla», og markerer ingen utenforposisjon eller tematisk fremmedhet i forhold til denne rytmiske og kroppslige tilegnelsen av teksten, selv om han med en allusjon til Solstads Proust-lesning «bryr (..) meg katten om dei velfødde førti-femti-åringanes tumling med si eiga velfødde fortid.» (op. cit. s. 73).

Fosses beskrivelse av Solstads språklige stil er altså knyttet til postmodernismens skriftorienterte syn på litteraturen, og i Fosses vokabular til «den språklege rørslas» fysiske gestaltning i skrivaren, som materialisert skrift. Slik som Hageberg gjør også Fosse et forsøk på å tolke Solstads retorisitet og rytme på setningsplanet som uttrykk for større og mer gjennomgripende tematiske eller narratologiske strukturer. Fosse gir overhodet ingen konkret beskrivelse av hvordan Solstads setningsrytme er bygd opp, verken ut fra en metrisk, retorisk eller lingvistisk faglig innfallsvinkel, men han gjør likevel en interessant kobling mellom den språklige rytmen på setningsplanet og handlingsplanet i *Roman 1987*:

Og Solstad kan tilsynelatande ubesværa la ein genuin beretningsstruktur stå fram, og på meg verkar det som om beretningas rørsle eller struktur kjem til som ei slags gjentaking av den språklege rørsla, berre no ikkje på setningas nivå men på beretningas.» (op. cit. s. 70)

Denne mulige strukturlikheten mellom setningens og fortellingens rytme vil vi prøve å utdype videre gjennom bl.a. å trekke inn en forståelse av rytmebegrepet som er utviklet på lingvistikkens fagområde, og som tolker den samlede flyten og strukturen av språkets rytmiske elementer på det auditive, visuelle, grammatiske og semantiske nivået under det overordnede begrepet *semantisk rytme*.

Vi vil imidlertid først se på noen momenter i den svenske kritikeren Ingmar Lemhagens lesning av *Roman 1987*, der han løfter fram Solstads setningskonstruksjoner som uttrykk for romanens formale struktur. I motsetning til Hageberg og Fosse underbygger Lemhagen forbindelsen mellom det syntaktiske detaljplanet og romanens tematiske og komposisjonelle nivå med noen næranalyser av enkeltsetninger. Lemhagen går særlig inn på to setninger som

"Romanen er ikkje knytt til stemma, men til skrifta, til kroppen. Eg er sikker på det, nett i det eg ser meg sjølv reise meg frå pulten, springe mot døra i klasserommet, springe ut." (op. cit. s. 159).

beskriver det kristne ungdomsmiljøet som hovedpersonen hadde litt kontakt med i løpet av sin oppvekst i Sandefjord. Setningene inneholder noen korte og trivielle opplysninger om et møte i det kristne skolelaget som blir holdt en lørdagskveld, i et privat hjem, og at det deltar både gutter og jenter mellom 14-19 år. I tillegg har hver av de to setningene svellet ut med med hver sin lange parentes som beskriver den «andre» ungdommen (som ikke tilhører byens kristne ungdomsmiljø), og deres repetitive rundgang langs noen gater i byens sentrum («opp Jernbanealleen, bort Kongens gate, ned Storgata, rundt svingen ved Torget»). Denne fast opptrukne ruten blir stadig repetert i de to parentesene, og de danner i følge Lemhagen en rytmisk og innholdsmessig kontrast til de trivielle og nøkterne opplysningene om det kristne miljøets innestengthet:

Där böljar språket rytmiskt så som ungdomarana rastlöst rör sig på småstadens gator, ett monotont uppreparande av samma rörelse som Solstad upprepar tre gånger i stycket. Först får vi ruttan presenterad som «opp Jernbanealleen, bort Kongens gate, ned Storgata, rundt svingen...», så upprepas uppräckningen av gatunamnen och berättaren bekänner att han fortfarande bär (spåren av) samma rytm inom sig, och satsen materialiserar denna rytm lika konkret som kofferten konkretiserar vardagens föremålslighet, och den tredje upprepningen i den andra meningen - som nu kan presenterast förkortad till «opp Jernbanealleen, bort Kongens gate e t c» - visar att ingenting upprepar sig, att den rytm som upprepas «akkurat nå» är en annan än då. (Lemhagen 1988, s. 363-364, mine uth.)

Den gjentatte opplistingen av gatenavn blir tolket som en mimetisk gjengivelse av ungdommenes rastløse bevegelser, mens de trekker rundt i den faste rundløypa på lørdagskvelden. Denne syntaktiske strukturen uttrykker også den rastløse rytmen som preger jeg-fortellerens søking etter mening i sitt voksne liv («slik som jeg stadig vekk, uansett hvor jeg har befunnet meg, innerst inne, beveger meg opp Jernbanealleen, bort Kongens gate, ned Storgata, rundt svingen ved Torget, opp Jernbanealleen igjen», s. 12). Lemhagen viser også at den språklige gjentakelsen av en fortidig bevegelse, i nedskrivingsøyeblikket gjør den til noe annet enn den var. Den språklige materialiseringen av rytme bidrar dermed til å tematisere romanens historiefilosofi på et stilistisk og rytmisk nivå.

5.2.2.4 Oppsummering

Vi har sett at rytmen har blitt tillagt stor vekt av kritikere som har analysert Solstads språklige stil. *Gjentakelser* og *oppramsinger* er et grunnleggende trekk ved Solstads repetitive og suggererende rytme (Hageberg, Hagen), samtidig som innslagene av lange setninger i

kansellistil skaper en mer komplisert og uoversiktlig syntaktisk-rytmisk struktur (Sandbakken). Skriftorienterte kritikere på 1980-tallet har framhevet «den språklege rørsle» hos Solstad (Fosse), og hans syntaktiske konstruksjoner som «materialiserar (...) rytme» (Lemhagen). Solstads «språklege rørsle», med sine hyppige gjentakelser og repetisjoner «materialiserer» en umiskjennelig solstads rytme, som det synes nærliggende å gjøre til det sentrale punkt i stilanalysen. Rytmen vil bli tolket som en tidslig og romlig struktur i tekstens flyt av betydning, men også som uttrykk for sansningen og forståelsen av den reelle verden som teksten refererer til, den norske livsverden i andre halvdel av det 20. århundret.

5.3 Analyse av Solstads prosarytme

5.3.1 Teoretiske synspunkter på prosarytme

Rytme blir ofte framhevet som et grunnleggende meningskostituerende element i all litteratur og språklig formidling, men rytme i prosa er lite beskrevet i forhold til versrytme. I en artikkel, som også berører den klassiske retorikkens teorier om prosarytme, oppsummerer Jørgen Fafner sitt syn på rytme som historisk og opplevelsesmessig fenomen med følgende ord: «Rytme er mening.» (Fafner 1995b, s. 21). I boka *Om konsten att läsa och skriva* kommenterer Olof Lagerkrantz rytmens avgjørende betydning for den litterære tekstens kvalitet, og følgende passasje blir eksemplifisert med prosarytmen i innledningen til Pär Lagerkvists novelle «Far och jag»:

«Det är på rytmen det kommer an. En svåråtkomlig inre organisation! En språkets andning! Rytmen är tanken själv, har dansken Paul Rubow sagt, och däri ligger en sanning. (...). Tanke och rytm är oskiljaktig förenade. (Lagerkrantz 1997, s. 34)

Vår stilistiske analyse av *Roman 1987* har som mål å la Solstads særegne rytme vise vegen inn til tekstens tanke og mening. Vi vil komme tilbake til prosarytmen i den retoriske tradisjon, og også trekke inn perspektiver fra Jørgen Fafners bok *Digt og form. Klassisk og moderne verslære*, der han i sin historiske gjennomgang av versemål også omtaler prosarytme (Fafner 1989). I analysen av Solstads prosarytme vil vi imidlertid ta utgangspunkt i den svenske lingvisten og metrikeren Jörgen Larssons forståelse av vår tilegnelse og strukturering av språklig rytme som en kognitiv prosess. Jeg har valgt å bruke elementer fra Larssons rytmeteori og analyser, som han gjør rede for i doktoravhandlingen *Poesi som rörelse i tiden*.

Om vers som källa till kognitiv rytmisk respons. Exemplet Elmer Diktonius (1999), bl.a. fordi det gir anledning til å beskrive rytmiske strukturer som går ut over metrikkens tradisjonelle avgrensning til stavelsesnivå. Dermed kan Larssons analytiske tilnærming til Elmer Diktonius' metriske og frie vers også la seg anvende på skjønnlitterær prosa, noe jeg vil argumentere for i det følgende. I en tidligere artikkel om «semantisk rytme» argumenterer Jörgen Larsson med at det finnes «långt fler tidsliga och rumsliga mönster i en text än bara spelet mellom obetonade och betonade stavelser» (Larsson 1995, s. 37). I tillegg til stavelsesrytmen, som vi resiperer auditivt, utspiller det seg tekstlige rytmer både på et visuelt (på grunnlag av den grafiske inndelingen av teksten), grammatisk og semantisk nivå. Forutsetningen for rytmeopplevelsen er i følge Larsson «oppfatning och förståelse av textens flöde och struktur av betydelse», og han definerer semantisk rytme på følgende måte: «*En semantisk rytm består av en upprepning av identiska eller ekvivalenta (likvärdiga) signata i textens betydelseflöde eller betydelsestruktur.*» (op. cit. s. 38). En slik utvidet rytmeoppfatning er mer tilpasset det frie versets og prosaens rytmiske strukturer. Det frie versets rytme, i likhet med prosarytme, er som regel mindre bundet til faste versemål, og realiseres innenfor større grammatiske eller tekstlige enheter, som f.eks. på setningens eller strofens/tekstavsnettets plan.

5.3.2 Rytme som kognitiv respons

I sin doktoravhandling bygger Jörgen Larsson på Richard Curetons forståelse av rytme som kognitive mentale strukturer, og i sitt hovedverk *Rhythmic Phrasing in English Verse* gir Cureton følgende definisjon på rytme:

In this theory I assume that rhythmic structures are cognitive representations of the flow of energy in the stream of our experience. The essential feature represented in these structures is *relative prominence*, and the major vehicle for this structuring is the well-formed *hierarchy*. (Cureton 1992, s. 121)

«Relative prominens» betegner hovedprinsippet for vår kognitive strukturering av rytmiske stimuli. Mønstrene i vår rytmiske persepsjon dannes på grunnlag av rytmefigurenes plassering og innbyrdes relasjoner til hverandre innenfor det rytmiske forløpet. Cureton bygger igjen sin beskrivelse av språklig rytme på studier innenfor kognitiv og generativ musikkteori. I Lerdahl og Jackendoffs klassiske verk *A generative theory of music* blir *gruppering* (grouping)

framstilt som en grunnleggende rytmisk respons på forskjellige typer rytmiske stimuli: «If confronted with a series of elements or a sequence of events, a person spontaneously segments or «chunks» the elements or events into groups of some kind.» (Lerdahl og Jackendoff 1996, s. 13). Gruppering av musikalske forløp er videre kjennetegnet av at de blir oppfattet innenfor en hierarkisk struktur:

The most fundamental characteristic of musical groups is that they are heard in a hierarchial fashion. A motive is heard as part of a theme, a theme as part of a theme-group, and a section as part of a piece. (...). A hierarchical structure, in the sense used in this theory, is an organization composed of discrete elements or regions related in such a way that one element or region subsumes or contains other elements or regions. A subsumed or contained element or region can be said to be subordinate to the element or region that subsumes or contains it; the latter can be said to dominate, or be superordinate to, the former. (op. cit. s. 13)

Richard Cureton tilpasser Lerdahl og Jackendoffs gruppering av rytmiske elementer i den vestlige, tonale musikken til gruppering av fraser, gjentakelser og ekvivalenser i poesiens språklige strøm av betydning. I tillegg til denne grupperende, vertikale rytmen blir både det musikalske og språklige forløpet sanset som en indre, lineær bevegelse, der den dynamiske vekslingen mellom spenning og avspenning danner en egen rytmisk struktur. Denne lineære rytmiske strukturen blir kalt «prolongation», og blir i språket knyttet til oppbygging og innfrielse av spenning innenfor den syntaktiske struktur. Curetons rytmebegrep består av de tre komponentene *meter*, *gruppering* og *prolongering*, og en rytmisk erfaring må i følge Cureton inneholde minimum *en* av disse tre komponentene. Han påpeker samtidig at vår rytmiske respons som regel er sammensatt:

Most rhythmic perception involves more than one rhythmic component, however, and poetic rhythm (and rhythm in other art forms, such as music) often contains all three. In rhythmic experiences that contain all three components, grouping seems to be the most basic and central; prolongation the most embracing and cognitively advanced; and meter the most primitive and physically controlled. (Cureton 1992, s. 123)

Av disse tre grunnformene for rytmisk persepsjon er *meter* først og fremst en aktuell kognitiv respons på (metrisk) poesi. Meterrytme er basert på figurasjoner på stavelsesnivå, og legger grunnen for en syklisk tidsmodus. Vi ser videre at Cureton anser gruppering som den mest

fundamentale formen for rytmisk respons, mens prolongering er den mest omfattende og kognitivt mest avanserte. I det følgende skal vi se nærmere på hvordan *gruppering* og *prolongering* hver på sin måte kan beskrive rytmiske mønster i en prosatekst.

5.3.2.1 Grupperingsrytme

Grupperings-begrepet er hentet fra kognitiv psykologi, og fungerer som bakgrunn for Curetons beskrivelse av fenomener som rytmisk frasering. Larsson definerer gruppering som «att *segmentera* ett förlopp genom att samla händelserna i flödet i grupper. I varje sådan grupp eller fras finns ett uppmärksamhetsmaximum, en prominent *kärna*, som kan vara omgiven av ett antal mindre framträdande element» (Larsson 1999, s. 71). Segmenteringen kan være virksom på forskjellige språklige nivåer, fra stavelsenes nivå til den totale teksten. I vår analyse av prosa vil grupperingen på setningens eller den syntaktiske enhetens nivå være den mest aktuelle. Den prominente kjernen innenfor hver gruppe oppleves, i følge Larsson, som «informationsrikare och/ eller affektivt starkare» i forhold til sine nærmeste omgivelser, og han gir følgende beskrivelse av gruppering som en kognitiv respons på det språklige forløpet:

Gruppering innebär i sig en mental effektivisering och stilisering, där vi ser sammanhørende händelser i ett förlopp som helheter, som 'gestalter', utan att behöva tänka på de enskilda ingående händelserna. Genom att organisera grupperingen *hierarktiskt* så att varje grupp ingår i en anna större grupp på högre nivå, kan vi vidare gruppera hela texten utan att överbelasta kortidsminnet. (op. cit. s. 72)

Grupperingsrytmens segmentering av det språklige forløpet i fraser eller grupper (gjentakelser, parallellismer, ekvivalenser) skaper en sentrerende bevegelse, som drar sammen teksten til en helhet, og samler oppmerksomheten rundt en del av denne helheten. Den hierarkiske organiseringen av gruppene gjør at persepsjonen av grupper på lavere nivå står i et direkte forhold til organiseringen av teksten som en helhet. Grupperingsrytme på setningsnivå i en prosatekst vil dermed stå i forbindelse med tekstens totale betydningsstruktur. Gruppering på setningsnivå kan realiseres som *syntaktisk ekvivalens*, et begrep som Larsson gjør rede for i artikkelen om semantisk rytme:

Två meningar med identisk grammatisk meningsbyggnad kopplas på något sätt samman semantiskt även om de har stora olikheter i ordval. Även om de båda ekvivalenta leden till synes är helt oberoende av varandra semantiskt, så förleds man

av den likartade formella utformingen att koppla samman dem också betydelsesmässigt. (Larsson 1995, s. 39)

Syntaktisk ekvivalens er en parallell til poesien bruk av formlikheter. Slik som meter og enderim er med på å bygge opp meningen i et dikt, fungerer syntaktisk ekvivalens på tilsvarende vis som et betydningsskapende element i prosa. Hos Solstad er det en bestemt type setningsstrukturer som gjentas gjennom hele forfatterskapet. Vi vil belyse disse ut fra begrepet syntaktisk ekvivalens. Det synes som om Larssons sterke vektlegging av *gjentakelser* i tekstens «betydelsesflöde» korresponderer med et særtrekk i Solstads prosastil. Et fellestrekk ved den stilistiske resepsjonen av Solstads forfatterskap er påvisningen av det gjentakende elementet og det lett gjenkjennbare særpreget ved hans syntaktiske konstruksjoner. De samme rytmiske figurene går igjen, og noen grunnleggende rytmiske strukturer på setningsplanet repeteres gjennom hele forfatterskapet. Analysen av syntaktisk ekvivalens vil stå sentralt i vår stilistiske analyse av *Roman 1987*. Syntaktisk ekvivalens vil ikke bli begrenset til «meningar med identisk grammatisk meningsbyggnad», men vil også omfatte den formen for gjentakelser som Jörgen Larsson kaller «varierade men synonyma ekvivalenser», og der likhetsrelasjonen består av «ett ekvivalent element och något icke-ekvivalent som varieras» (Larsson 1995, s. 39). Prosarytme er vanligvis mindre stilisert, og bygger i mindre grad på gjentakelser av identiske rytmiske enheter enn lyrikk og frie vers. Denne formen for «varierte gjentakelse» er derfor mer i samsvar med prosaens rytmiske egenart, og vil gjøre det lettere å identifisere ekvivalenser på setningsplanet i Solstads prosa.

Grupperingsrytmen er altså djupt forbundet med det repetitive i Solstads stil, som ikke bare nedfeller seg på setningsnivå, men som også omfatter mindre syntaktiske enheter og enkeltord. De omstendelige beskrivelsene og katalogene over navn eller sanseinntrykk har også en repetitiv og sentrerende struktur, og fungerer som grupperinger innenfor Solstads litterære diskurs. Grupperingsrytmen senterer tida rundt et «nå», som Solstads gjentakende og oppramsende fortellerstil fyller ut og utdyper med et følelsesmessig og betydningsmessig innhold. Grupperingsrytmens sentrerende tidsmodus, som hos Solstad ofte lar den språklige og syntaktiske bevegelsen gravitere rundt et betydningsfullt og avgjørende «nå» (øyeblikk), er et sentralt element ved Solstads prosarytme.

5.3.2.2 Prolongeringsrytme

Prolongeringsrytmen realiseres innenfor et dynamisk, lineært tidsforløp, og representerer dermed en annen type bevegelse enn grupperingsrytmens sentrerende tidsmodus. Mens grupperingsrytmen symboliserer individets gjentatte forsøk på å beskrive den foreliggende, norske livsverden, hans eksistensielle «nå», representerer prolongeringsrytmen en bevegelse bort fra den foreliggende virkeligheten. Språkets innholdsmessige side er videre et viktig moment i grupperingen av teksten, mens prolongeringen i større grad er basert på den indre syntaktisk-grammatiske strukturen. Det lineære forløpet i en setning beveger seg mot innfrielsen av strukturelle mål. I en vanlig norsk hovedsetning, som bygger på SVO-mønsteret, kommer subjektet først, deretter verbalet og så objektet: «Detta skapar en strukturell linjär förväntan: subjektet anteciperar sitt predikat som anteciperar sitt objekt.» (Larsson 1999, s. 90). Både strukturelle og semantiske forhold er avgjørende for om en setning har nådd sitt *prolonginelle mål*. Konteksten kan underforstå setningens objekt, gjøre utfyllingen av det overflødig, og dermed modifisere den framoverrettede, antesiperende bevegelsen. Den lineære bevegelsen fører oss fram til setningens prolonginelle mål, mens vi under lesningen av en eventuell fortsettelse (ekstensjon) av setningen strukturelt ser tilbake mot dette målet:

Det prolongella målet i en sats nås när det är *både strukturellt och semantiskt rimligt att sätta punkt*; när vi har förstått 'så långt'. Allt som eventuellt finns mellan denna möjliga punkt och den faktiska punkten torde läsas som extensioner, tillägg, förtydliganden, som visserligen semantiskt försätter att röra sig framåt, men som samtidigt strukturellt blickar tillbaka mot det redan uppnådda prolongella mål. (op. cit s. 90)

Prolongeringsrytmen utvider tidsperspektivet i forhold til grupperingens sentrerende «nå», og strekker den ut lineært i forhold til et strukturelt mål. Den lineære tida har dype røtter i vår vesterlandske kulturkrets, som igjen har hentet næring fra den jødisk-kristne oppfatningen av tida og historien som en sammenvevd og kontinuerlig serie med hendelser fra syndefallet til Guds gjenkomst og frelse. Den lineære syntaktisk-grammatiske bevegelsen, som strukturelt orienterer seg både framover og bakover i forhold til sine prolonginelle mål, står derfor i dyp forbindelse med en dominerende måte å skape sammenheng mellom historiske hendelser på i vår kultur. I *Roman 1987* ser hovedpersonen på seg selv og sin norske samtidsvirkelighet med

historikerens blikk, og vi skal se hvordan hans forsøk på å etablere historisk mening nedfeller seg i det syntaktiske forløpet.

Vi har allerede sett et eksempel på forbindelsen mellom syntaks og historisk tenkning i Ingmar Lemhagens analyse av Fjords møte med det kristelige skolelaget. Den prolonginelle framstillingen av de historiske fakta om lagsmøtene, som blir avbrutt av den lange parentesens strukturert rundt de sentrerende repetisjonene av rundløypa i Sandefjord sentrum, gir et godt eksempel på hvordan den historiske refleksjonen i romanen rører seg i spenningsfeltet mellom prolonginelle og sentrerende rytmer. Grupperingsrytmen slår igjennom som en slags negativ historisk erkjennelse for jeg-fortelleren, idet han innser at han eksistensielt, fortsatt er fanget i den rastløse sirkelbevegelsen fra oppvekstårenes Sandefjord. Vi kan også la setningen være et generelt eksempel på hvordan den språklige bevegelsen hos Solstad kan tolkes mimetisk. Vi har i tidligere kapitler vist hvordan den lineære syntaktiske bevegelsen kan illustrere reiser eller linjer i landskapet. Bestemte etapper av en reise, eller et resonnement, skildres ofte som et prolonginelt og dynamisk forløp av utsettelse og ekstensjoner, og følges til sin logiske slutt *innenfor rammen av en enkelt periode*. Dette mimetiske aspektet ved Solstads syntaks, at det syntaktiske forløpet periodiseres på grunnlag av den refleksive eller geografiske bevegelsens indre dynamiske utstrekning, forklarer hans tendens til å konstruere lange perioder, som noen ganger kan strekke seg over flere boksider⁷³. Vi vil berøre dette stilmessige trekket ved setningsoppbygningen i forbindelse med de geografiske skildringene i *Roman 1987*. Vi vil imidlertid først belyse syntaksen som uttrykk for jeg-fortellerens forsøk på å reflektere historisk over sin norske livsverden.

5.3.2.3 Temarytme

Med referanse til et senere arbeid av Cureton operer Jørgen Larsson med *temarytme* som en egen form for rytmisk respons, i tillegg til Curetons tre grunnleggende komponenter: *meter*-, *grupperings*- og *prolongeringsrytme*. Det som kjennetegner temarytmen, og som setter den i et spenningsforhold til de tre andre komponentene, er at den blir til gjennom en spatialisering av tida, mens meter, gruppering og prolongering er knyttet til vår persepsjon av rytmiske

⁷³ Solstads lange perioder viser slektskap med kunstprosaens "periodestil", som Jørgen Fafner omtaler i boka *Digt og form. Klassisk og moderne verslære*: "I kunstprosaen kan de lange fraser præge stilen, således i J. P. Jacobsens **periodestil**, hvor de brede rytmiske buer undertiden lader øret høre, hvad øjet ser." (Fafner 1989, s. 27)

forløp i tid og rom. Den grupperende og prolonginelle bevegelsen symboliserer dessuten våre historiske og erkjennelsesmessige strategier, og vårt forsøk på å utvide vårt historisk betingede «nå». Temarytmens «frosne» tid uttrykk en abstrakt erkjennelsesform som setter klammer rundt vår mer opprinnelige og tidsbundne sansning av verden:

Gruppering og prolongering möjliggör en uppfattning av ett 'nu' som inkluderar alltmer av 'då' och 'sedan'. För att uppleva ett nu med ännu större räckvidd 'lyfter vi ut' vissa händelser ur den temporala strömmen och relaterer dem till varandra i ett simultant nätverk (Cureton, opubl. manusk., kap. 4, 21). Därmed 'fryses' rörelsen i förloppet till en statisk bild, och därmed är denna temporal förmåga inte längre temporal i egentlig mening, utan spatialiserad. Vi får ett tematiskt mönster av händelser, händelser av varierande art i varierande intra- och intertextuella kontexter, men som ändå förenas av något form- eller betydelsemässigt gemensamt drag. (Larsson 1999, s. 99)

I tillegg til å analysere gruppering og prolongering på setningens og tekstens nivå i *Roman 1987* vil vi beskrive hvordan *Roman 1987* (og forfatterskapet som helhet) er bygd opp som en mer og mindre regelmessig gjentakelse av et sett av faste motiver og temaer. Det repetitive i Solstads stil slår tydelig igjennom i romanens tematiske rytme, og gjennom å drøfte noen intertekstuelle forbindelser mellom *Roman 1987* og debutboka *Spiraler*, vil vi vise hvordan noen grunnleggende tematiske strukturer kan bidra til å kaste lys over hele forfatterskapet. Vi vil også drøfte noen aspekter ved spenningen mellom jeg-fortellerens forsøk på å (be)gripe sin konkrete, norske livsverden gjennom sin høyt oppdrevne evne til refleksjon og abstraherte tankemodeller på den ene siden (spatialt tidsuttrykk), og restene av en mer opprinnelig tidsform, nedfelt i jeg-fortellerens stemme som grupperende og prolonginelle rytmer på den andre siden (grupperende og sentrerende tidsuttrykk).

5.3.3 Prolongeringsrytme og grupperingsrytme - Solstads doble retoriske gestus

Åpningssetningen i *Roman 1987* presenterer en resymeaktig oversikt over hovedpersonens bakgrunn og samfunnmessige posisjon, samtidig som den innledes med en sterk appell til leseren om å prøve å forstå jeg-fortellerens prosjekt. Setningen slår an en stilistisk grunntone i romanen. Denne underliggende stiltonen er knyttet til en fortellerstemme som artikulerer en dyp indre splittelse overfor sitt prosjekt. Jeg-fortellerens sterke reservasjoner og forbehold, som topper seg i to ekspressive utrop direkte henvendt til leseren, gir innledningssetningen et

sterkt emosjonelt preg. Setningen inneholder hele romanen i kortform, og det er som om fortelleren vakler under den byrden han har tatt på seg. Likevel blir setningen fullført. Etterpå kan romanen fortsette, og som en strukturell gjentakelse av den første setningen, fullfører den *sitt* løp mot fullendelse:

Under den bestemte forutsetning at man vil se på meg med større forståelse enn det jeg er vant med, i den forstand at man forsøker å lytte til, og ta inn over seg det jeg forteller, før man fordømmer meg, - Gjør et forsøk! For en gangs skyld! - vil jeg, en dannet mann fra Norge, født i første halvdel av det 20. århundre, men med mitt virke i annen, med oppvekst i 1950-åra, modningsår på det gyldne 60-tallet, og med rike arbeidsår på det beryktede 70-tallet, nedtegne beretninga om den skjebnen som er blitt meg til del, og som jeg står fullt ut ansvarlig for. (Solstad 1987, s. 5)

Den følelsesladede og nesten desperate undertonen kommer til uttrykk i prolangeringsrytmen, som gjennom åpningssetningens lineære, syntaktiske forløp peker seg ut som dens mest dominerende rytmiske modus. Setningen er en vilkårssetning med det syntaktiske grunnmønsteret AVSO. Det innledende adverbielle leddet (adverbialsetningen fram til første komma) antesiperer verbalet. Gjennom å skyte inn flere presiserende ledd og to imperativsetninger før det finitte verbalet («vil»), utsettes det antesiperte leddet, og det bygges opp spenning. Det finitte verbalet («vil») antesiperer på sin side det infinitte («nedtegne»), og de mellomliggende subjektsapposisjonene («en dannet mann fra Norge, ..) skaper en lignende spenning gjennom å skyte det infinitte verbalet lenger fram i setningen. Helsetningens prolonginelle mål blir nådd med objektet, som også må ha med underleddet for å oppfylle kravet om semantisk forståelighet («beretninga om den skjebnen som er blitt meg til del»). Setningen avrundes med den parataktiske ekstensjonen: «og som jeg står fullt ut ansvarlig for».

Setningens prolonginelle forløp er basert på spenningsoppbygging og utløsning av spenning. Spenningen stiger fram til det prolonginelle målet, der vi både strukturelt og semantisk kunne satt punktum, og den siste påfølgende relativsetningen fungerer som en avrunding, eller *coda*, for å trekke en parallell til musikkens formspråk. Litt før midten av perioden skjer det en foreløpig spenningsutløsning når vi når fram til det finitte verbalet, før spenningen igjen øker fram til det infinitte verbalet. Spenningsoppbyggingen skjer altså suksessivt, i to faser, med det finitte verbalet (og neksusforbindelsen: «vil jeg») som et midlertidig hvilepunkt, omtrent

midt i setningen. Den første fasen er bygd opp av underordnende og innskutte setninger som løper lineært og «presses inn» før det finite verbalet. Den andre fasen har en mer oppramsende og formalt repetitiv struktur. Rekken med apposisjoner og informasjonsbrokker om subjektet danner en minibiografi over jeg-fortellerens liv (og en kortversjon av romanen), samtidig som han plasserer seg selv innenfor en geografisk og historisk kontekst.

Slik som den første setningen i *Roman 1987* inneholder handlingsforløpet i komprimert form avspeiler den også romanens totale spenningsstruktur. Åpningssetningen øker altså i spenning fram til et hvilepunkt omtrent på midten, før den igjen stiger fram til sitt prolonginelle mål, og avrundes med en coda. Den første spenningsoppbyggende etappen tilsvarer på romanens handlingsplan Fjords tid som journalistlærling, og den etterfølgende studietida i Oslo med hovedfagsoppgaven om Absalon Pederssøn Beyer. I denne første halvdel av romanen øker den unge journalistens eksistensielle uro suksessivt, inntil et reportasjeoppdrag får ham til å innse at han må reise til Oslo for å studere historie (s. 130-131). Den foreløpige spenningsutløsningen midt i setningen korresponderer med Fjords politiske omvendelse, som også inntreffer omtrent midtveis i romanens forløp under en nordisk historikerkongress på Åland (s. 205 ff). Fjords lettelse over å kunne bryte med den positivistiske og samfunnsbevarende historiske metoden han har vært styrt av⁷⁴, er en parallell til det finite verbalets spenningsutløsende effekt på det syntaktiske planet. Det finite verbalet er strukturelt sett setningens sentrale ledd⁷⁵ og omdreiningspunkt, på lignende måte som den politiske

⁷⁴ Kåre Lunden har kommentert Fjords beskrivelse av historieskrivingen og undervisningen ved historisk institutt ved universitetet i Oslo på 1960-tallet. Lunden krediterer Fjord / Solstad for å få fram det viktige poenget som Lunden med ein referanse til Antonio Gramsci kaller "ideologisk hegemoni", og som handler om at "dei dominerande interessene til kvar tid (...) vil prege oppfatningane av samfunn og historie, også i historikarane sine resultat" (Lunden 1989, s. 96). Kåre Lundens hovedpoeng er imidlertid at Fjord overdriver og karikerer betydningen av det kjente humanvitenskapelige fenomenet "ideologisk hegemoni", når han under arbeidet med sin hovedoppgave om Absalon Pederssøn Beyer føler seg totalt "lenket til sin egen tid". Lunden hevder at en total underleggelse av sin egen tids interesser, vil gjøre historikerne til "medvitslause automat" for sin egen tid, slik Fjord framstiller både seg selv som hovedfagsstudent og historikerne på Historisk Institutt på 1960-tallet. I følge Lunden fins det imidlertid "eit element av universell, ikkje tidsbunden sanning i dei historiske teoriane, eit element som svarar til den grad historikaren er meir enn ein automat" (op. cit. s. 98).

⁷⁵ Sml. Olaf Øyslebø: *Stil og språkbbruksanalyse* (1978), om vektfordeling, s. 215: "Syntaktisk sett er den finite del av verbalet sentrum, skjønt semantisk sett er den infinite del langt mer sentral. Men selv om vi velger å gjøre V-plassen [infinit verbal] til akse, vil de aller fleste setninger være baktunge." Øyslebø snakker her om den generelle vektfordelingen i hovedsetninger i skriftlig norsk. Syntaktisk (strukturelt) er altså det finite verbalet setningens sentrum, men ut fra et semantisk perspektiv har det infinite verbalet størst vekt. Dette tilsvarer det forholdet at setningens prolonginelle spenning først utløses ved det infinite verbalet, mens det finite verbalet har mer karakter av strukturelt sentrum, eller den "akse", som setningens prolonginelle spenning dreier rundt. På tekstinivået (det narratologiske nivået) svarer denne "aksen" til *fortellingens* (romanhandlingens) *vendepunkt*. Jörgen Larsson drøfter også forholdet mellom syntaksens og semantikkens betydning for oppbyggingen av de

omvendelsen tar opp i seg og genererer den forutgående uroen og spenningen til en helt ny fortolkning av verden, som får avgjørende innvirkning på det videre handlingsforløpet. Den formalt repetitive strukturen, som vi har knyttet til Solstads sentrerende bevegelse rundt øyeblikket, slår som nevnt igjennom i åpningssetningens andre fase. Overført på romanens struktur synes denne dreiningen av rytmen bort fra det lineære forløpet mot et sentrerende tidsmodus som en paradoksal endring av romanens rytmiske mønster. Den begeistrede tilslutningen til marxismen burde normalt nedfelle seg i et tanke- og handlingsmønster, som bærer spor av historien og tida som en lineær bevegelse framover mot oppfyllelsen av arbeiderklassens historiske utopi. Men Fjords tenkning og livsrytme blir ikke dominert av et prolonginelt forløp etter at han midtveis i romanen slutter seg til den revolusjonære bevegelsen. Hans liv innenfor den kommunistiske bevegelsen er hovedsakelig knyttet til de 7 årene som sjølproletarisert arbeider på Mesna Kartongfabrikk, og som skiftarbeider ved kartongmaskinen (KM II) blir han fanget inn av en monoton og kjedelig rytme: «Sant å si var det gudsjammerlig kjedelig å stå ved KM II formiddag ut og formiddag inn, ettermiddag ut og ettermiddag inn, natt ut og natt inn, år ut og år inn.» (s. 279). Solstads formalt repetitive struktur blir her en del av fabrikkarbeidets «evige» gjentakende bevegelse, slik at i jeg-fortelleren Fjords perspektiv blir tilværelsen som fabrikkarbeider løftet ut av tida og historien: «Jeg gjør monotonien til en overjordisk egenskap, som hører til de saliges måte å føre seg på.» (s. 277).

Fjords revolusjonære liv er på en avgjørende måte knyttet til den rutinemessige og monotone tilværelsen på Mesna Kartongfabrikk, og når fabrikken går konkurs og stenger portene for godt i 1980, melder han seg ut av partiet: «min gjerning som AKPer var endt idet det håpløse i den var gått opp for meg. Et stort og forgjeves arbeid var derved over.» (s. 323). Som en parallell til fabrikkarbeidets gjentakende struktur på handlingsplanet, slår også «gjentakelsene» av forfatterskapets tidligere motiver og temaer sterkere igjennom i den andre halvdel av romanen. Som marxistisk historiker planlegger Fjord et kritisk prosjekt om 2.

prolonginelle mønstrene: "Det kan tyckas ligga ett problem och en konflikt i huruvida semantiken eller syntaxen (dvs. den grammatiskt syntagmatiska ordningsföljden på kombinationsaxeln på olika nivåer i texten; textsyntax och satssyntax) bör ses som primär input till prolangeringsmönstren." (Larsson 1999, s. 90). Vår analyse av prolangeringsrytmen i *Roman 1987* er i samsvar med Larssons syn på det indre forholdet mellom syntaks og semantikk: "Betydelsen av en text rullas upp på ett visst sätt, i en viss ordning; indikationer på denna ordning blir de textsyntaktiska och satssyntaktiska förloppen. De senare används som redskap för att den dynamiska

verdenskrig i Norge, som har mange metodiske likhetstrekk med Solstads historieskriving i krigstrilogien. Den avsluttende kjærlighetshistorien bygger på Gombrowitz' rollespillteori, og gjentar mange scener og rollekonstellasjoner fra *Irr! Grønt!* (kinoscenen, nøkkelhullscenen, trekantforholdet).

Romanen følger åpningssetningens prolonginelle spenningsutvikling, som etter et strukturelt omdreiningspunkt midtveis slår over i en mer gjentakende og sentrerende rytmisk modus. Men i motsetning til åpningssetningen når ikke romanen fram til sitt prolonginelle mål. Den progressive (prolonginelle) bevegelsen blir i romanens andre fase fanget opp og nøytralisert innenfor fabrikkens monotone og repetitive rytme, og for Fjord representerer konkurransen på Mesna Kartong den endelige demonteringen og undergangen for den politiske utopien. Med repetisjonen av tidligere motiver og litterære strukturer føyer kjærlighetsfortellingen om Fjord og Cecilie seg inn i den gjentakende strukturen som preger den andre halvdel av romanen, og forelskelsen i den unge studinen kan ikke erstatte den politiske utopiens progressive kraft. Romanen munner ut i en «planlagt fortsettelse», der Fjords og Cecilies videre samliv blir skissert i fire punkter. Romanens slutt, som altså består av en fragmentert oppramsing av alternativer for en mulig, videre handling, viser at romanen bryter med sin egen prolonginelle struktur, som ligger inngravert i åpningssetningens rytmiske og semantiske innhold. Romanen bryter dermed med innledningssetningens målrettede, lineære forløp. Dette forløpet korresponderer på sin side med organiseringen av heltens livsløp i dannelsesromanen, som har den modne forståelsen av hovedpersonens liv som mål. Åpningssetningen presenterer *Roman 1987* nettopp som en dannelsesroman, men romanen vikler seg ut av sin egen prolonginelle struktur. Istedenfor at Fjord på slutten av sin fortelling kan forstå og forsone seg med sitt liv, faller handlingsforløpet fra hverandre i fragmenterte bruddstykker.

5.3.3.1 Øyeblikket - som redning og løsrevet fragment

Det rytmiske forløpet i *Roman 1987* står i et spesielt spenningsforhold mellom lineære og sentrerende bevegelser, både på setningens og tekstens nivå. Det emosjonelle trykket i innledningssetningen, som gjennom en rekke innskutte ledd utsetter det prolonginelle målet, og strekker ut den lineære spenningen til bristepunktet, er et forvarsel om at den lineære

betydelsesstrukturen skall fungera. Den semantiska och den grammatiskt strukturella syntaxen löper parallellt." (ibid).

strukturen vil sprenges som romanens overordnede organiseringsprinsipp. I *Roman 1987* symboliserer dette at hovedpersonens forsøk på å argumentere for en historisk forankret meningssammenheng i tilværelsen bryter sammen. Romanens fragmentariske slutt vitner om at den politiske utopiens fall har etterlatt seg et tomrom, som ikke lar seg fylle av utsiktene til å etablere seg som familiemann og få barn med Cecilie. Med det fjerde og siste punktet til «en planlagt fortsettelse» oppløses den private familielykken med en ironisk gestus⁷⁶:

Det innebærer at jeg må kjøpe rekkehus, i Håkon Håkonssons gate, jeg får jobb ved Lillehammer videregående skole, noe som må betegnes som et hell. Barnet blir født, jeg er til stede, og beskriver det. Som jeg beskriver vår familieidyll, som jeg likevel ikke kan forsones meg med. Det er noe likegyldig også over ens egen lykke. Avslutter med gressklipping, har jeg tenkt meg. (s. 400)

De grupperende og repetitive rytmene, som slår tydelig igjennom i romanens andre halvdel, komprimerer romanens prolonginelle forløp mot et sentrerende «nå». Men den nå-tida som skildres bærer ingen løfter om framtida i seg. Solstads repetitive prosarytme graviterer ofte rundt sansningen av et bestemt øyeblikk, som i sin tur transcenderer fra, eller oppløser, den meningssammenheng den øyeblikket er en del av. Den revolusjonære Fjord blir fanget inn av fabrikkarbeidets monotone rytme, og transcenderer dermed fra den konkrete, historiske tida han prøver å gå inn i og forandre. Den forelskede Fjord har kvittet seg med sine revolusjonære ambisjoner, og prøver isteden å unnsnippe sitt eksistensielle savn *gjennom* øyeblikket, idet han uforvarende fanger opp og blir beruset av Cecilies forelskede blick. Samtidig handler både hans erotiske og politiske eventyr strukturelt sett om det samme: å slippe vekk fra en eksistensielt umulig posisjon, som i *Roman 1987* omfatter både private, historiske og geografiske aspekter ved hovedpersonens tilværelse. Forelskelsen i Cecilie er også knyttet til en utopisk drøm om å komme innenfor en konkret og meningsfull virkelighet:

jeg hadde handlet utfra et naivt indre lys, for å strekke meg dit hvor jeg kunne bli innlemmet i en virkelighet, som når en står utafør alltid forekommer en å være en Edens hage, hvor det er naturlig å være naken, og å berøre en Cecilies kinn (s. 366)

⁷⁶ Geir Hjorthol har belyst den fragmentariske slutten i *Roman 1987* ut fra Paul de Mans definisjon av romantisk ironi. Romanens skisseaktige "oppløsning" av jeg-fortelleren Fjords liv representerer "det klaraste brotet med den biografiske illusjonen om eit autentisk subjekt som kontrollerer livet, og skrifta, suverent (...) Noko autentisk subjekt bakanfor teikna finst ikkje. Men drifta etter meining, etter å fylle tomrommet, lar seg ikkje stanse, det blir tydeleg demonstrert gjennom dei gjentekne forsøka og den opne slutten." (Hjorthol 1992, s. 116)

Det er i spenningsfeltet mellom denne «utafor»-posisjonen og lengselen etter å «bli innlemmet» at Solstads dikteriske energi utspiller seg. Og slik som i det revolusjonære prosjektet blir det erotiske avspaltet fra tida, og snappet opp av paradismytens overjordiske atmosfære når det skal virkeliggjøres⁷⁷. Det revolusjonære og det erotiske eventyret næres altså av den samme spenningsfylte konstellasjonen mellom utestengelse og innlemmelse, fortapelse og frelse, som er en grunnleggende struktur i Solstads forfatterskap. Den politiske omvendelsen strekker imidlertid kjølen under et materialistisk og teleologisk historiesyn som gir hovedpersonen håp om å bringe paradisdømmen ned på jorda. Det revolusjonære prosjektet *er* faktisk virkeliggjort (riktignok i det fjerntliggende og eksotiske Kina), mens Fjord er fullt klar over at den Cecilie han er forelsket i *ikke* fins:»Hun visste at når jeg strøyk henne over hennes kinn, så berørte jeg det ved henne som for meg var den Cecilie jeg søkte, og aldri fant, fordi hun ikke finnes, det visste hun at jeg visste.» (s. 395).

Romanens andre halvdel er altså mer preget av hvordan denne naive og spenningsfylte bevegelsen brytes opp og fragmenteres innenfor et rytmisk og motivisk mønster av gjentakelser, mens jeg-fortelleren registererer sin egen adskilthet fra den utopiske drømmen. Samtidig er det viktig å poengtere at de to fasene i romanens (og innledningssetningens) rytmiske forløp foregår i *en*, sammenhengende bevegelse. Prolongeringsfasen og grupperingsfasen inngår i en særegen rytmisk-språklige gestus, som ligger til grunn for Solstads framstilling av den norske livsverden, både på setningens og romanens plan. Den lineære og sentrerende tidsformen, som er knyttet til henholdsvis prolonginell og grupperende rytmisk respons, blandes, og tas opp i den samme bevegelsen. Solstads doble retoriske gestus inneholder dermed en særegen spenning mellom fascinasjonen for øyeblikket og lengselen etter historisk sammenheng. For å utdype denne spenningsfylte rytmiske bevegelsen i Solstads forfatterskap vil vi drøfte noen intertekstuelle forbindelser mellom *Roman 1987* og noen tidligere tekster i forfatterskapet.

⁷⁷ I den middelaldrende Fjords lengsel etter det erotiske ungpике-paradiset, hører Otto Hageberg et ekko fra "den hvitglødende lengsel" etter å slippe inn i "det forjettede land" i novella "Emigrantene" fra *Spiraler* (Hageberg 1994, s. 247)

5.3.3.2 Gjenbruk av motiver - tematisk rytme

Den kanskje mest særegne rytmen i Solstads forfatterskap er den stadige tilbakekomsten og gjenbruken av et sett av faste motiver. I *Roman 1987* blir en rekke av Solstads yndlingsmotiver gjennomspilt på nytt, og i en anmeldelse har Geir Mork gjort den riktige observasjonen at «den store interteksten for *Roman 1987* er Solstads eige forfatterskap.» (Mork 1987, s. 72). Vi har nevnt det faste igangsettingsmotivet, med den unge mannen som ankommer med toget, som i likhet med *Arild Asnes, 1970* og *GP*, også innleder handlingen i *Roman 1987*. Vi har videre drøftet den hyppige gjenbruken av motiver fra det tidligere forfatterskapet, spesielt i romanens andre, repetitive halvdel. På dette tekstlige nivået har vi tolket gjenbruken av motiver, også som et grupperende element, og dermed som en sentrering rundt «nået», eller øyeblikket, noe som også selve motivenes innhold (dyrkingen av det forelskede blikket/ øyeblikket, fragmentet som meddelelsesform) støtter opp om. Temarytme er en spatialisert rytme, som organiserer den litterære strukturen i tematiske nettverk, og den er løsrevet fra den språklige og temporale betydningsstrømmen. Vi har også registrert en strukturell forbindelse mellom grupperingsrytme og temarytme hos Solstad, gjennom at den grupperende bevegelsen løsriver øyeblikket, og plasserer det i en evighets sfære, utenfor tida. Det samme språklige forløpet kan imidlertid resiperes *både* innenfor en romlig tematisk struktur og innenfor en temporal, flytende strøm av betydning, og det er nettopp spenningsforholdet mellom disse to formene for rytmisk respons, en utenomtidslig og en tidlig/ historisk, som utløser energien og bevegelsen i Solstads rytmiske gestus.

Den utstrakte og lekne⁷⁸ bruken av forfatterskapets gjennomgangsmotiver aktualiserer den tematiske rytmen under lesningen av romanen. Solstads igangsettingsmotiv blir introdusert i novella «Det plutselige øyeblikk» fra debutboka *Spiraler*. Her møter vi for første gang den unge mannen, nettopp ankommet til en fremmed by, og hans første møte med menneskene og den konkrete virkeligheten i denne byen. Åpningssetningen er en prolog til den egentlige handlingen, og beskriver et avgjørende forhold ved denne unge mannens virkelighetserfaring. Han har opplevd «det plutselige øyeblikk» da hverdagsvirkeligheten brøt sammen, og han selv ble stående som en hjelpeløs og isolert tilskuer til sine splintrede omgivelser. Både

⁷⁸ Solstad presenterer hovedpersonen, Fjord, med tydelige referanser og henvisninger både til sine tidligere fiktive forgjengere og til sin opphavsmann, forfatteren. Med som vanlig omtrent samme alder og intellektuelle bakgrunn som forfatteren, men for første gang med Sandefjord som deres felles fødested, blir hovedpersonen som figur stående i et lekent forhold, både til de tidligere hovedpersonene og til fiksjonen.

igangsettingsmotivet og spenningsforholdet mellom mening og det intervenserende øyeblikk danner «input» for grunnleggende tematiske rytmer i *Roman 1987*. Innledningssetningen skildrer i en sammenhengende periode hvordan hovedpersonen ut fra et bestemt punkt i tida avspaltes fra sine konkrete og sanselige omgivelser. Den språklige framstillingen av øyeblikkets isolerthet, innenfor en sammenhengende og dynamisk setningskonstruksjon, skaper en spenningsfylt konstellasjon mellom en tidsopplevelse som kretser rundt et «nå» og en lineær tid, og denne konstellasjonen ligger igjen til grunn for forfatterskapets særegne rytme:

Dette er en fortelling om en ung mann som har opplevd det plutselige øyeblikk mens du sitter i samtale med en eller flere, kjente eller ukjente og uten årsak blir revet ut av kretsen, og nedenfor deg og bortenfor deg hører din egen stemme si noen likegyldige ord, legge inn et nytt moment i en ikke altfor interessant samtale, din egen stemme som sier ut i rommet med en viss lyd, og det forbauser deg at det er din stemme du hører, at disse for din sjel så fremmede ord er dine, for du kjenner ikke dine ord igjen i dette plutselige øyeblikk da ansiktene foran deg som du med en likeglad selvfølgelighet har registrert som tilhørende den og den, stivner til og blir *bare* ansikter, kompakte, ugjennomtrengelige ansikter, noe fremmed som er til uten å tilhøre den og den, uten referanse til det og det, uten referanse til da og da, i dette voldsomme øyeblikk da ansiktene blir kastet foran deg uten lenger å være begripelige ansikter, idet du blir slynget ut av kretsen og blir fjern som sigaretttrøken når den sier opp som signaler fra ruinene der nede blant ordene og ansiktene, og du er betrakteren som brått registrerer at det er *til* det som nå er, da er det du hører deg selv avbryte deg selv eller andre, og med tilkjempet ro stille spørsmålet: Hva er det som foregår? (Solstad 1965, s. 13)

I motsetning til åpningssetningen i *Roman 1987* har den lange perioden som innleder novella «Det plutselige øyeblikk» en parataktisk struktur. Perioden bygges ut med stadig nye tillegg av informasjon, som viser tilbake på og utfyller bildet av den unge mannen, som i den første helsetningen blir presentert som den som fortellingen skal handle om («Dette er en fortelling om en ung mann»). Etter den første helsetningen beveger ikke perioden seg mot noe strukturelt (grammatisk) mål, og kan med utgangspunkt i dette oppfattes som en lang ekstensjon, som informasjonsmessig sirkulerer rundt den samme situasjonen. Den suksessive utporsjoneringen av informasjon bygger likevel opp en forventning om gradvis større innsikt i den unge mannens marerittaktige opplevelse, og samtidig en forventning om at den eksistensielle spenningen må utløses i en slags konklusjon eller handlingsmessig konsekvens. Spenningen utløses ved periodens slutt, ved at hovedpersonen til en viss grad makter å bryte ut av isolasjonen, og nøytralisere den fremmedgjorte og fortrollede atmosfæren ved å

formulere spørsmålet: «Hva er det som foregår?» Det avsluttende spørsmålet skiller seg ut som en tydelig rytmisk figur i forhold til resten av periodens omstendelige og seint flytende parataktiske stil. Både semantisk og rytmisk fungerer spørsmålet som en «bottom-line», og en tydelig konkluderende figur for hele perioden.

På tross av at periodens semantiske og strukturelle oppbygning kan gi grunnlag for å persipere den innenfor et prolonginelt spenningsforløp, er det periodens grupperende og formalt repetitive struktur som representerer dens viktigste «input» for rytmisk respons. Perioden er bygd opp som en additiv rekke med informasjonsbrokker («din egen stemme som sier ut i rommet med en visser lyd, og det forbauser deg at det er din stemme du hører»), og med stadige omformuleringer av disse gjennom varierte ekvivalenser («uten å tilhøre den og den, uten referanse til det og det, uten referanse til da og da»). I tillegg til sin grupperende funksjon kan ekvivalensenes distribusjon i perioden (teksten), og deres indre semantiske variasjoner også innebære en opptrappende, prolonginell effekt, slik som når følgende rekke med ekvivalente segmenter er plassert i henholdsvis begynnelsen, midten og slutten av perioden: «det plutselige øyeblikk» - «dette plutselige øyeblikk» - «dette voldsomme øyeblikk». Periodens lange rekke med apposisjonelle gjentakelser og ekvivalenser skaper imidlertid først og fremst en sentrerende bevegelse rundt nå'et, som er innledningssetningens sentrale tema. Som periodens dominerende rytmiske modus, og gjennom sin koherensskapende effekt, bygger derfor grupperingsrytmen effektivt opp under den unge mannens sjokkerte opplevelse av «det plutselige øyeblikk».

Beskrivelsen av den spenningsfylte konstellasjonen mellom en grupperende og prolonginell rytme, med utgangspunkt i øyeblikkets betydning, etablerer en tydelig strukturell og tematisk sammenheng mellom åpningssetningen i «Det plutselige øyeblikk» og *Roman 1987*. I Fjords begrunnelse for å begynne å studere historie, som vi snart skal drøfte nærmere, er det også, slik jeg tolker det, en direkte intertekstuell referanse til denne novella: «jeg opplevde hvert øyeblikk som absurd hvis det ikke kunne sammenkjedes med noe annet» (se kap. 5.5). Ellers er det en klar forbindelse mellom «Det plutselige øyeblikk» og *Roman 1987* som etableres gjennom den unge mannens ankomst, og hans grunnleggende spørsmål til tilværelsen «Hva er det egentlig som foregår?» Dette spørsmålet lyder gjennom hele forfatterskapet, og er uttrykk for det dypeste eksistensielle utgangspunktet for Solstads litterære prosjekt. Ankomstmotivet

kan betraktes som forfatterskapets dype og vedvarende grunntone; dets *orgelpunkt*, som de andre stemmene i Solstads polyfone dikterunivers slynger seg over. For å holde oss innenfor det musikalske kan vi si at Solstads spesielle blanding av den prolonginelle og grupperende bevegelsen utgjør de to bærende rytmiske elementene i hans litterære komposisjon.

Gjentakelsen av motiver skjer ikke bare i forhold til det tidligere forfatterskapet. *Roman 1987*'s handlingsforløp og indre oppbygning er også strukturert rundt noen av disse faste gjennomgangsmotivene. Det faste igangsettingsmotivet forekommer ikke bare ved romanens innledning, men fungerer også som en åpningssignatur for Fjords seinere geografiske og eksistensielle oppbrudd i løpet av romanen. Etter tida som journalistlærling tar han toget til Oslo for å studere. Neste stasjon på livsferden er Askim, der han likeledes ankommer med toget. Den geografiske bevegelsen danner en sluttet sirkel, når han etter ti år vender tilbake til Lillehammer, og dette er grunnen til at hovedpersonens åpne og forventningsfulle ankomst med toget, med sin blytunge koffert som eneste bagasje, denne gangen er erstattet av en bilkjørende Fjord, som nå selv kjører inn i Lillehammer med sine eiendeler pakket ned i bilen. Gjentakelsen av ankomstmotivet etablerer et tematisk mønster, som brytes når hovedpersonen kommer til det som innenfor fiksjonen er den siste stasjonen på hans geografiske og eksistensielle reise⁷⁹. Denne bruddflaten i den tematiske strukturen er forårsaket av Fjords politiske omvendelse, og viser at det politiske prosjektet i jeg-fortelleren Fjords perspektiv er uttømt som eksistensiell mulighet. Den politiske omvendelsen er romanens sentrale vendepunkt, men bruddflaten i ankomstmotivets struktur signaliserer at veien dit er en blindvei. Bevegelsen (den eksistensielle reisen) stanser opp, slik som romanens prolonginelle

⁷⁹ Det kan hevdes at historietida strekker seg lenger enn til den vellykkede erobringen av Cecilie, vinteren 1982, og som markerer avslutningen på hovedfortellingen om Fjords liv. I løpet av romanen gis det noen korte glimt av at Fjord befinner seg på utenlandsreiser, bl.a. i følgende sitat, der den tidligere fabrikkarbeideren hjemsesøkes av monotonien fra tida som fabrikkarbeider ved Mesna Kartongfabrikk: "enten jeg befinner meg i Panama City (...) eller i Kairo, eller i New York City, eller hvor det var jeg befant meg, eller befinner meg, når denne monotonien hjemsesøker meg igjen hvor jeg så enn ferdes" (s. 279). Disse reisene må finne sted i tidsrommet mellom hovedhandlingens slutt (1982) og nedskrivningstidsunktet (1986), fordi Fjord overfor sin første kone må innrømme at han ikke en gang har skaffet seg pass (s. 189), og bortsett fra reisa til Åland foretar ikke Fjord noen utenlandsreise innenfor hovedfortellingens rammer. Brokkene av utenlandsreiser, antyder at den jeg-fortelleren som i romanens åpningssetning presenterer seg som en eksemplarisk norsk etterkrigs-skjebne ("en dannet mann fra Norge"), har tilegnet seg et utenfra-perspektiv på den norske, sosialdemokratiske virkeligheten han beretter om, og den skjebnen som har blitt ham til del. Denne geografiske posisjonen utenfor Norge, er altså nedfelt som et distanserende element i gjengivelsen av det norske i *Roman 1987*. Det skapes en lignende avstand til det spesifikt norske i romanens beskrivelser av steder og landskap. Fjords økte geografiske bevegelse innenfor Norge, og den hyppige bruken av flyperspektivet/ fugleperspektivet på norsk landskap og topografi i *Roman*

bevegelse paradoksalt stanser opp etter den politiske omvendelsen, for så å brytes ned i et dominerende repetitivt mønster i romanens andre halvdel. Den prolonginelle bevegelsen føres ikke videre mot et nytt (og endelig) mål, slik som i åpningssetningen. Romanens andre halvdel fungerer dermed som en *ekstensjon*, og i mangel av nye prolonginelle mål retter den seg mer bakover enn framover.

5.3.3.3 Kroppslig og sjelelig rytme

Tida som journalistlærling på Lillehammer er den første stasjonen på hovedpersonens eksistensielle reise, og selv om Fjord bryter opp etter bare ett år, opptar fortellinga om dette ene året ca. 1/3 av romanens lengde. Fjords inntreden i journalistyrket skjer i bokstavelig forstand gjennom hans ansente gange over gulvet i *Dagningens* redaksjonslokale, bort til redaksjonssekretærens bord, for der å hilse på sin nærmeste overordnede i avisa for første gang. Det første møtet mellom Fjord og redaksjonssekretæren er detaljert skildret, og innrammet av en beskrivelse av den 40-årige redaksjonssekretærens monotone og trivielle A4-tilværelse som avis- og familiemann, og hans forakt for holdninger som brøt med den rådende fornuft og samfunnsorden i Norge. En samfunnsmessig utvikling som Regjeringsorganet *Dagningen* var et svært lydig talerør for. Fjord er djupt fremmed for denne vedtatte, sosialdemokratiske fornuft og utviklingsoptimisme, og beskrivelsen av de to når sitt høydepunkt i to adskilte sekvenser, der hver av dem blir skildret ut fra sin høyst særegne og personlige *rytme*.

Før redaksjonssekretæren tar seg av den nyankomne Fjord sender han en artikkel, som Fjord finner oppslått på første side dagen etter. Artikkelen handlet «om intet mindre enn Været», og jeg-fortelleren husker den godt fordi «headingen i et nøtteskall forteller alt om han som var redaksjonssekretær i *Dagningen* i 1961» (s. 26). Det er redaksjonssekretærens språklige stil som er nøkkelen til å forstå hans personlighet. Overskriftas syntaktiske rytme gir innsyn i den sosialdemokratiske avismannens innerste sjelelige egenskaper:

«JULI VAR BEDRE ENN FOLK VILLE HA DET TIL.» Gjennom denne setningen ga redaksjonssekretæren, etter min oppfatning, nå i ettertid, en åpning inn til sitt innerste

1987, bidrar til å skape mer lekenhet og distanse til den norske livsverden, enn det som har vært vanlig i tidligere romaner av Solstad (se 5.8.1 "Lillehammer - en luftig konstruksjon").

vesen, som få andre mennesker jeg har kjent har makta, eller villet. *Gjennom syntaksen utskriver han her sin egen sjels rytme og seighet, med en seismografs nøyaktighet. Ikke en antydning om å komme folk i møte.* (s. 28, min uth.)

Det er interessant at Solstad her så tydelig understreker syntaksens og rytmens betydning for det språklige meningsinnholdet. Den aktuelle avisoverskriften er det første eksemplet i *Roman 1987* på Solstads bruk av autentiske tekster og reportasjer fra *Dagningen*, og takket være Trygve Kvithylds fine dokumentasjon av de originale foreleggene, som er hentet fra *Dagningens* spalter i tidsrommet august 1961 til august 1962, har vi mulighet til å kikke forfatteren Dag Solstad over skulderen, og se hvordan han har klippet og redigert de autentiske tekstene, og plassert dem inn i sin egen roman. Kvithylds dokumentasjon av disse tekstene viser at hele fiksjonen om den unge journalistlærlingen Fjord er bygd opp på grunnlag av dette autentiske tekstmaterialet. Kvithylds grundige filologiske arbeid gir en spennende mulighet til å studere Solstads romanspråk i sin tilblivelsesprosess, noe vi også finner tilløp til i hans hovedoppgave.

Vi vil i vår sammenheng nøye oss med å referere til Kvithylds dokumentasjon av den autentiske teksten bak det omtalte førstesideoppslaget, som i romanen står på trykk dagen etter at Fjord ankommer Lillehammer, altså den 2/8-61: «Akkurat den samme dagen kan man på førstesiden i *Dagningen* lese: ‘Juli var bedre enn folk vil ha det til’. Solstad har forandret tempus på verbet og satt overskrifta med stor bokstaver.» (Kvithyld 1997, s. 135). I vår analyse av Solstads språklige rytme er hans endring av tempusformen interessant. Forandringen av den sammensatte verbalformen fra «vil ha» til «ville ha», retter opp en rytmisk «ujevnhet» i den autentiske overskriften, slik at setningen i Solstads versjon utfolder seg innenfor en regelmessig og gjennomført metrisk rytme, som består av fire daktyler. Metrisk rytme er egentlig et fremmedelement i prosa, som Øyvind Andersen minner om at allerede Aristoteles visste å advare mot: «Aristoteles sier at retorisk språk verken må være metrisk eller urytmisk. (...). Hvis språket er metrisk, blir talen til vers og prosaen til poesi. Derfor må ikke rytmen være altfor gjennomført, men bare opp til et visst punkt.» (Andersen 1995, s. 130). Solstad velger å gjennomføre en metrisk rytme i redaksjonssekretærens overskrift, men med en bestemt hensikt. De regelmessige gjentakelsene av den samme rytmiske figuren (tung-lett-lett), symboliserer hans uimottakelighet og forakt for folks klaging over været. Samtidig gir denne gjennomførte metriske rytmen inntrykk av noe mekanisk ved

redaksjonssekretærens språk, som tilfører språket, og dermed «hans sjels rytme og seighet» et komisk skjær.

Fjord blir karakterisert gjennom det spesielle ganglaget da han som nyankommet journalistlærling krysser «det hellende golvet i redaksjonslokalet til Regjeringas organ på Lillehammer» for å presentere seg for redaksjonssekretæren. I motsetning til redaksjonssekretærens sjølsikre syntaktiske stil, er det er Fjords kroppslige hemninger som styrer ganglaget: «de norske hemningene [satt] fast i min kropp og styrte alle dens bevegelser» (s. 30). Men på tross av den store avstanden mellom de to i stil og sjøloppfatning, aner vi et dypere slektskap, og dette slektskapet springer ut av det stive og mekaniske som ligger til grunn for begge rytmiske uttrykksform. Når Fjord går over gulvet er det nettopp det regelmessige og metriske som preger hans måte å bevege seg på:

Usikkert satte jeg det ene beinet foran det andre, mens hemningene forsøkte å holde meg fra å gjøre det. Man kunne tydelig se på meg at jeg knapt hadde rukket å løfte det ene beinet før jeg allerede hadde ombestemt meg, men at jeg så innså at det allerede var for seint å angre, og dermed satte foten tungt i golvet, som med et sukk, og slik gikk det skritt for skritt, men i et enormt tempo, som om den unge mannen som nå beveget seg over golvet håpet at han ved rask gange (som blei motsagt av hemningene, som tværa det hele ut) kunne greie å smette over golvet i et usett øyeblikk. (s. 30)

Fjords mekaniske gange mangler det levende språkets betoning eller kvantitetsmessige differensieringer. Hans sjenanse kommer til uttrykk som en ren metronomisk opphacking av tida, mens redaksjonssekretærens steilhet er stanset ut i en sammenkjedet rekke av daktyler, som vi kanskje likevel hører et svakt ekko av når Fjord setter «foten tungt i golvet, som med et sukk». Fjords mekaniske, hakkete gange er djupt forbundet med de repetetive figurene i redaksjonssekretærens syntaktiske stil. Begge har tatt tilflukt i et stivnet bevegelsesmønster, og deres beslektede, rytmiske form danner rammen for en ordløs gjenkjennelse og forståelse mellom de to. Den metriske rytmen er den mest «primitive» formen for kognitiv, rytmisk respons, og taler spesielt til kroppen. På bakgrunn av dette rytmisk-kroppslige felleskapet mellom Fjord og redaksjonssekretæren, som blir ført tilbake til den norske, historiske og geografiske virkeligheten som de begge har sin opprinnelse i («også jeg hadde tilknytning til det landskap hvorfra de stille i landet kom fra»), opplever Fjord at redaksjonssekretæren er hans norske bror:

For han var min norske bror. Min eldre bror som jeg ikke forsto, og som jeg ofte mislikte, og var litt redd for, men som likevel var min bror, slik at jeg følte et slektskap, ikke i tanker, ord og gjerninger, men i det som det ikke blei talt om. Et slektskap i det vi begge så bort. (s. 29)

Den norske, sosialdemokratiske kroppen er et av Solstads yndlingsmotiver, og dens *rytmiske* respons på omgivelsene blir her utdypet på en pregnant måte. Slik som med redaksjonssekretærens metriske prosa, virker også beskrivelsen av Fjords mekaniske og oppstykkede gange utløsende på lattermusklene. Den norske etterkrigsheltens måte å bevege seg på vekker også assosiasjoner til den lille mannlige gjennomgangsfiguren i Chaplins filmer. Walter Benjamin har kommentert den gestisk-kroppslige uttrykksformen til denne store komiske filmhelten i det 20. århundret, og viser et sted til figurens «territorielle kilde». På sine endeløse spaserturer i sin ungdoms London fikk Chaplin ideen til «mannsskikkelsen med hatten, den hakkete gangen, den lille kortstussede snurrbarten og bambusstokken (...), da han så småfunksjonærene fra ‘Strand’. I denne holdningen og klesdrakten så han sinnelaget til mannen ‘som er nøyen med seg selv’». (Benjamin 1997, s. 25). På samme måte som Chaplins hovedfigur er også den norske etterkrigshelten hos Solstad runnet ut av «en sosialt, nasjonalt og territorielt strengt betinget uttrykksverden», som i følge Benjamin er forutsetningen for at et kunstnerisk prosjekt kan få «den store uforutsigelige og likevel høyst differensierte resonansen fra folk til folk». (ibid). Det er vanskelig å peke på årsakene til at Solstads presise, stedlige univers ennå ikke har fått en bredere resonans utenfor det norske passområdets grenser, men vi mener at det neppe entydig kan føres tilbake på, slik det har vært hevdet, hans rendyrking av sin norske, territoriale kilde.

5.4 Solstads humor

Den norske, bundne og mekaniske rytmen aktualiserer humoren i *Roman 1987*, og i Solstads forfatterskap generelt. Frode Søbstad har i sin avhandling *Førskolebarn og humor* framhevet *inkongruens* som et grunnleggende element i vår forståelse av humor, idet det ofte er vår oppdagelse av uoverensstemmelser i en situasjon, eller det manglende sammenfall mellom formale enkeltelementer, som utløser det humoristiske poenget. Vi må selv oppfatte det inkongruente i en situasjon og verdsette den som humor. Vi kan dermed si at «inkongruens er knyttet til egenskaper ved de humorstimuli man møter (formaspektet), samtidig som den er

knyttet til mottagerens reaksjoner» (Søbstad 1988, s. 13). Når Fjord opplever karnevalsstemningen på Oppland Turisthotell som pinlig («Jeg kunne ikke fatte hva som var så morsomt ved at noen iførte seg ei gummimaske som likna på Einar Gerhardsen», s. 117) understreker dette latterens sosiale karakter, og at humoren får sin mening i det samfunnsmessige og sosiale rom. Søbstad refererer til denne episoden fra *Roman 1987* for å illustrere dette poenget, som kommer presist til uttrykk i Fjords negative erkjennelse: «Den som ikke er på bølgelengde med sitt folks humor, vil alltid bli en fremmed blant oss.» (ibid).

Henri Bergsons klassiske studie *Le Rire* (1899), eller *Låtten*, som tittelen heter i Ola Raknes' arkaiske landsmåloversettelse fra 1922, kan på en slående måte kaste lys over det komiske i *Roman 1987*. Sentralbildet i Bergsons humorteori, som utforskningen av det komiske utgår fra, inneholder motsetningen mellom det mekaniske og det levende: «*Eitkvart mekanisk som hev storkna til utanpå det levande*» (Bergson 1922, s. 28). Det er inkongruensen mellom kroppen og det mekaniske som utløser det komiske ved Fjords hakkete gange: «*Kroppsburden, faktone og rørslone åt menneskja er låttelege i plent same mun som kroppen fær oss til å tenkja på eitkvart reint mekanisk*». (Bergson 1922, s. 22). Bergson utdyper motsetningen mellom det mekaniske og det levende i studiet av den komiske tegningen, og hevder at tegningen er:

stødt komisk i same mun som ho klårt og samstundes diskret let oss sjå ei led-dokke i mannen. Denne suggestionen lyt vera greid, so at me tydeleg ser - liksom mannen var av glas - ein kunstig mekanisme inni honom. Men suggestionen lyt samtidig vera diskret, so at heile mennesket, endå kvar lem hev styrdna til ein maskin-del, framleides verkar på oss som eit levande være. (op. cit. s. 23)

Ledd-dokka, eller marionett-dokka dukker også lett opp som et bilde under beskrivelsen av Fjords inntreden i redaksjonslokalet. Fjord forestiller seg en «knirking som jeg mente hemningene hadde avleira i mine unge ledd», og når han var framme ved redaksjonssekretærens bord visste han ikke hvor han «skulle gjøre av (...) *armene*, som jeg var pinlig klar over hang formålsløst ned, på hver side av min ulenkelige kropp». (s. 30). Bergsons karakteristikk av den blyges forhold til kroppen passer også godt på Fjords inntreden i sitt voksne liv: «Den bljuge kann sjå ut som han var brydd av kroppen sin og såg seg um etter ein stad der han kunde leggja han frå seg» (Bergson 1922, s. 37-38).

Motsetningen mellom det mekaniske og levende uttrykker også det inkongruente, eller *bruddet*, som en av de sentrale elementene i Walter Benjamins historiefilosofiske tenkning. I analysen av *Arild Asnes, 1970*, var vi inne på hvordan Benjamin i den første av sine historiefilosofiske teser bruker bildet av den mekaniske dokka, som gjennom å bli styrt av den pukkelryggede dvergen under bordet, blir en uovervinnelig automatisk sjakkspiller. Det er blandingen av det levende og det mekaniske; som i Benjamins bilde er representert av teologien i dvergens skikkelse, og den historiske materialismen i sjakkautomatens, som i følge Walter Benjamin gjør den historiske materialismen uovervinnelig. Dette bildet belyser også Dag Solstads beskrivelse av den norske, revolusjonære helten. Gymnaslærer Pedersen, med sin stivnede, norske kropp, stiller seg jublende til disposisjon for sin religiøst forankrede politiske utopi: "Med forventning så jeg fram til å bli en tjener for arbeiderklassen. Med høylytt begeistring stilte jeg hele min person under formynderskap" (*GP*, s. 75).

Både Bergsons og Benjamins estetiske tenkning tematiserer *bruddet* som en sentral erkjennelsesmessig kategori, der motsetningen mellom det mekaniske og levende fører latteren og den historiske erfaring tilbake til den samme kilden. Dette kommer til uttrykk i *Roman 1987* gjennom at det er innklippingen av de autentiske reportasjene i *Dagningen* som utløser romanens mest løsslupne humor. Solstad bruker de historiske avisreportasjene for å iscenesette *bruddet* mellom den unge Fjord og det samfunnet han er en del av, og noen av disse *bruddene* er grunnlag for romanens mest komiske episoder. Vi har allerede nevnt Fjords inntreden i redaksjonslokalet, som viser inkongruensen mellom Fjord og den virkeligheten han trer inn i. Solstads forsiktige, språklige modifisering av overskriften om Været får samtidig fram det dype, underliggende slektskapet mellom Fjord og redaksjonssekretæren. Solstad går inn i det autentiske tekstmaterialet gjennom å lete etter et subjekt i tekstene, slik han i den språklige rytmen i redaksjonssekretærens overskrift finner et presist uttrykk for hans sjel. I et etterord til den finske forfatteren Pentti Saarikoskis *Brev til min kone*, utgitt i Oktobers serie "Nordiske Klassikere", gir Solstad en begeistret omtale av den eldre, finske kollegaens syntaktiske stil. Solstad tar utgangspunkt i Saarikoskis selverklærte formale ekspressivitet, og når Solstad omtaler "råheten" og dobbeltheten i *Brev til min kone*, kan det langt på veg leses som en selvbekjennelse, og som et portrett av Solstads egen litterære og stilistiske grunnholdning:

Råheten i den er både en holdning, et stilgrep, og en arbeidsmetode. Og den er dobbel, både løgnaktig og ytterst forfinet. Den er erklært, skriv akkurat det som faller deg inn, uten å stryke, uansett om det kan virke som skvalder det du skriver, derved oppnåes en direktehet, en autenticitet, ja det er en måte å fange selv *tida* inn på, skriveøyeblikket, som derved forblir, selv etter at setningen er skrevet. (Solstad 2001, s. 108)

Solstad berømmer det autentiske avtrykket av tid, som nedfelles og bringes videre i Saarikoskis doble retoriske metode, og formidling av historisk erfaring er også drivkraften bak den doble bevegelsen som ligger til grunn for Solstads syntaktiske stil. Når Solstad finner spor av en personlig stemme i de autentiske *Dagningen*-reportasjene, *som gjennom sine holdninger og/eller sin uttrykksmåte tilkjennegir et brudd med de rådende normene og forventningene i sin samtid*⁸⁰, taler det på en spesiell måte til hans skapende fantasi. Og det er med utgangspunkt i noen slike bruddsteder i de historiske *Dagningen*-reportasjene at romanens humor utfolder seg på det frieste.

Det er bildet av hovedpersonens stivnede og mekaniske kropp som står i sentrum for romanens humoristiske episoder, og som i Solstads skapende fantasi blir utkrystallisert av de historiske tekstenes bruddsteder. Solstad kommer på sporet av ett av disse stedene når han oppdager at *Dagningens* reportasje fra kåringsen av årets Gudbrandsdalsprinsesse, ikke bringer noe intervju med den utkårede vinneren. Dette bruddstedet i det autentiske tekstmaterialet er utspringet for fiksjonens bilde av Fjords kropp, når han stilt overfor den unge prinsessas utstråling og naturlige ynde, blir ute av stand til å nærme seg henne for å lage et intervju. På et rom bak scenen i Kvam Bygdehus, etter at missekåringsen er over, blir Fjord stående igjen som den siste journalisten, etter at kollegene har fått sine intervjuer og bilder og forlatt lokalet. Han blir stående på avstand, «ute av stand til å bryte inn i hennes sirkel» (s. 74), og i en fullstendig stivnet positur:

Jeg var den eneste presse mannen der nå, det må ha virka påfallende, at jeg bare sto der, uten å si et ord, med fotografiapparat rundt halsen og blitzlampe i handa, og uten å si et

⁸⁰ Trygve Kvithyld viser at det er paralleller mellom hovedfagsstudenten Fjords metodiske tilnærming til Absalons *Om Norgis rige* og Solstads bruk av reportasjene fra *Dagningen*. Kvithyld peker på at begge tolkningsaktene "har rot i en autentisk tekst", på samme måte som de begge er på jakt etter et "personlig skrik" som har overlevd i teksten: De har "ikke bare (...) det til felles at de leter etter en historisk kontekst i de tekstene de forholder seg til, men at de også leter etter et subjekt i teksten" (Kvithyld 1997, s. 107)

ord. Jeg så at hun reiste seg, greip veska si (...) og forlot rommet, sammen med sine venninner. (...). Da greide jeg endelig å rive meg løs. (s. 75)

Fotografiapparatet og blitzlampa, forsterker det tinglige ved Fjords kropp, og bildet aktualiserer en av Bergsons hovedteser om det komiske: «*Me lær kvar gong eit menneske verkar på oss som det var ein ting*» (Bergson 1922, s. 41). Det er i inkongruensen mellom Fjords stivnede kropp og Gudbrandsdalsprinsessas naturlige ynde, at humoren i den ellers frodige og detaljerte episoden om missekåringa har sin dypeste grunn. Samtidig er bildet av den unge journalistlærlingens kropp, sprenget ut fra de tidlige 1960-tallsreportasjene fra *Dagningen*, et forsøk på å fastholde den norske kroppens historiske betydning. Fjords diskontinuerlige, kroppslige uttrykksform er sosialt og historisk forankret i den norske etterkrigstida.

En reportasje i *Dagningen* om at det samlede korpset av norske utenlandsambassadører var på besøk i Lillehammer, er utgangspunkt for en annen komisk episode i romanen. Og igjen er det beskrivelsen av Fjords kroppslige væremåte som podes inn på det autentiske forelegget. Etter at Fjord og fotografen er ferdige med sitt journalistiske oppdrag, blir de av *Dagningens* redaktør geleidet bort til et bugnende bord med kanapéer, med beskjed om at de bare må forsyne seg. Men Fjords kompleks gjør dette til en vanskelig oppgave:

Jeg blei derfor stående som lamma foran bordet, fotografen åt, og jeg torde ikke. Jeg skamma meg for mitt manglende mot, jeg *måtte* tvinge handa opp og inn til kanapéene, gripe en, gripe en. Med den største møyen lyktes det meg, jeg greip en kanapé, raskt, mens jeg snudde meg for å se om jeg var blitt observert. (s. 67)

Fjords lammelse går imidlertid brått over da en smilende, ung dame plutselig dukker opp og byr på noe å drikke, og Fjord i forfjamselsen heller i seg et glass: «I det samme forsvant mine kompleks og jeg greip et glass til og helte det i meg» (ibid). Fjord kaster seg nå over kanapéene, og når ambassadørene kommer for å innta sin lunsj, forløses også den unge journalistlærlingens talegaver. I den etterfølgende samtalen med ambassadørene går Fjord inn i en grenseløs, flytende tilstand, der han ubesværet beveger seg fra samtaleemne til samtaleemne, og ender opp med å føre belevne konversasjoner med tre-fire av de prominente gjestene på en gang. Den norske journalistlærlingen er plutselig blitt verdensborger, der han

suverent går inn i «en lengre samtale med Norges ambassadør i Ulan-Bator om forskjellen på norske og mongolske sauer», samtidig som han «lett adspredt også deltok i en ytterst spirituell samtale om fremmede religioner» før han finner å måtte «veksle noen ord med Norges ambassadør i Washington om den verdenspolitiske situasjonen». (s. 67)

Mot slutten av ambassadørbesøket blir det imidlertid tydelig at Fjords flyt og eleganse er en illusjon, som bare dekker til hans egentlige kroppslige væremåte. I måten han løser sitt «etiketteproblem» på ved avskjeden med sine «nye venner» ambassadørene, tar de mekaniske gjentakelsene som styrer den norske kroppens bevegelser overhånd. Samtidig som han bevarer flyten, avsløres det maskinmessige ved hans gestiske uttrykksform. Bak den unge mannens tilsynelatende ubesværede belevenhet og eleganse, er det fremdeles den kompleksfylte kroppen til Fjord som regjerer:

Hvis jeg skulle håndhilse på dem en etter en, ville jeg simpelthen ikke få tid til å ta farvel med samtlige av mine nye venner, så jeg fant å måtte opptre noe uortodokst idet jeg også tok min venstre hand i bruk ved avskjeden, slik at jeg kunne si farvel samtidig til både Norges ambassadør i Athen (venstre hand) og Norges ambassadør i Amman (høyre hand), og deretter til Norges ambassadør i Bonn (høyre hand) og Norges ambassadør i Beograd (venstre hand), og så videre, men likevel rakk jeg ikke alle, slik at jeg måtte løpe bort til drosjebilene som sto oppstilt utenfor hotellet for å frakte mine venner ned til Skibladnerbrygga, og åpne bildørene og på den måten trykke hendene til Norges ambassadør i Washington og Norges ambassadør i Warszawa mens de satt og nøt sine sigarer i baksetet. (s. 68)

I Fjords komisk-absurde avskjedsritual, som gjennom sine blinde og automatiske gjentakelser flyter ut i det absurde, er det igjen bildet av den mekaniske tredokka som dukker fram bak den norske journalistlærlingens bevegelser.

5.4.1 Humoren som Solstads kunstneriske dilemma

Drøftingen av Solstads humor har vist at den har sitt utspring i bildet av den stivnede, norske kroppen, og at det er i bruddet mellom denne stivnede, kroppslige uttrykksformen og omgivelsene at latteren har sin dypeste opprinnelse. Bergson drøfter komikkens framheving av det kroppslige, og peker på at tragedien, i motsetning til komedien, skyr beskrivelser av heltens kroppslige behov og væremåte: «ein gjeng frå tragedia til komedia berre med å setja seg.» (Bergson 1922, s. 38). Bergson utvider dette bildet på det komiske: «kroppen som sting

seg framum sjeli» til noe mer allment: *formi som vil vera viktugare enn innhaldet, bokstaven som vil yppa seg mot ándi* (ibid). Og i humorens tilspissing av spenningsforholdet mellom form og innhold ligger også et kunstnerisk dilemma, som Solstad selv har tematisert, spesielt i forbindelse med mottakelsen av hans post-revolusjonære romaner på 1980-tallet om den norske, maoistiske bevegelsen. Solstad har gitt uttrykk for at han føler seg misforstått når humoren blir oppfattet som et framtreddende element i *GP* og *Roman 1987*. I «Det forferdelige savn» blir en humoristisk lesning av bøkene framstilt som en direkte motsetning til forfatterens egentligste og dypeste intensjoner med sitt verk:

Min sorg er blitt til humor, min enkle troskyldighet omtales ikke, som om det skulle være et tabuemne. Det åndesløse som jeg har gjort så mange bestrebelsers på å la hver side gjennomstrømmes av blir redusert til et tråkig partipolitisk spørsmål, som man er for eller imot. Osv. osv. (Solstad 1993, s. 59)

Når Solstad prøver å «dementere» humoren i sine romaner står han imidlertid i fare for å framheve det komiske i sitt kunstneriske prosjekt framfor å avsvække det. Humoren i Solstads romaner er nedfelt i stilen, og de gestiske og formale overdrivelsene balanserer ofte på en hårfin grense mellom eksistensiell desperasjon og komisk positur. Allerede i den (komisk) ekspanderende og oppblåste tittelen på oppgjørsromanen *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemsøkt vårt land* møter vi Solstads tilspissing av forholdet mellom virkelighetens begrensning og lengselen bort, mellom det nærværende og det fjerne, mellom form og innhold, mellom bokstav og ånd. Gjennom sine geberder og argumentative stil spenner han effektivt bein under sitt eget verbale budskap om sin manglende humor. Dette blir spesielt tydelig demonstrert i åpningsscenen i *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*, der Dag Solstad (som fiktiv romanperson) med sine to brødre på Theatercaféen i Oslo, protesterer mot AG Larsens oppfatning av *GP* som en *humoristisk* roman, og en fra forfatterens side *ærlig* utlevering av sin revolusjonære fortid. Når Solstad prøver å demtere sin egen humor minner han om de to sirkusklovnene, som gjennom skiftevis å slå hverandre i de enorme, flintskalla hodene med store stokker, blir et grunnbilde på det komiske. Bergson kommenterer finalen på dette nummeret på følgende måte:

Til slutt var baa kroppane vortne uendeleg stive og seine, og rake som stakar: dei halla seg mot kvarandre, stokkane datt for siste gong på skallane med eit brak som av

kjempestore sleggjor på eikebjelkar, og alt seig stivt i bakken. I den augneblinken vart ein tydeleg vis med den suggestionen som dei tvo klovnane litt etter litt hadde hamra inn i fantasien åt åskodarane: «Me held på verta, me er vortne trédokkor all igjennom.» (Bergson 1922, s. 43)

Når Solstad prøver å banke inn poenget med sin manglende humor overfor sine lesere, slår hans komiske geberder og overdrevne stilistiske uttrykk tilbake, slik at istedenfor å redusere inntrykket av det komiske, kommer de humoristiske trekkene ved både forfatterpersonligheten og verket tydeligere fram. Fordi humoren er nedfelt i stilen, har den sitt dypeste utspring i Solstads doble retoriske bevegelse. Forfatterskapets grunnleggende retoriske figur fører som nevnt sammen den prolonginelle forventning med det grupperende og isolerende nå, og bygger dermed i likhet med det komiske på bruddet, avbrytelsen, det inkongruente. Vi har sett at Fjords metronomiske gange over redaksjonsgulvet i *Dagningen* symboliserer den kroppslige og sjelelige avspaltningen fra det norske etterkrigssamfunnet han er i ferd med å tre inn i som voksen mann. Fjords hemmede og samtidig raske gangart tematiserer samtidig den umulige konstellasjonen i Solstads doble retoriske gestus mellom sammenheng og brudd, mellom det prolonginelle forløp og avbrytelsen:»som om den unge mannen som nå beveget seg over golvet håpet at han ved rask gange (som blei motsagt av hemningene, som tværa det hele ut) kunne greie å smette over golvet i et usett øyeblikk.» (s. 30).

5.5 Historien som tema i *Roman 1987*

Et overordnet tema i *Roman 1987* er Fjords forsøk på å bruke historien som grunnlag til å etablere holdbare meningssammenhenger i tilværelsen. Fjords motivering for å bli historiker er av eksistensiell art. Han bryter opp fra Lillehammer når han som journalist griper seg selv i å vente på at en forulykket motorsykkelfører skal dø, før han må sende fra seg reportasjen om ulykken til avisa dagen etter: «Jeg hadde grepet meg sjøl på fersk gjerning, jeg hadde med egne øyne sett meg sjøl idet jeg mistet meg sjøl. Jeg forsto at jeg måtte dra til Universitetet i Oslo så raskt som mulig for å studere filosofi.» (s. 131). Etter mellomfagseksamen i filosofi satser Fjord isteden på historiefaget, utilpass med det han opplever som en «abstrakt strenghet» (s. 145) i den faglige tilnærmingen på filosofisk institutt. Han forkaster også psykologiens individorienterte måte å avdekke «menneskelighetens hemmeligheter» på, gjennom å grave i våre skjulte og irrasjonelle drifter. I Fjords øyne er det studiet av den historiske prosess som gjør det mulig for oss å forstå vår menneskelige eksistens i et meningsfullt perspektiv. Gjennom å studere strømmen av historiske hendelser og forhold kan

vi trekke linjer fram til vår individuelle eksistens, og forstå våre liv som resultat av en historisk utvikling. Men i tillegg til denne generelle legitimeringen av historiefaget, som ifølge Fjord var i pakt med rådende oppfatninger på filosofisk institutt på midten av 1960-tallet, kommer han inn på en mer personlig, og eksistensielt basert årsak til at det var viktig for ham å studere historie:

Hvorvidt også en av mine djupere beveggrunner for å studere historie, det at jeg opplevde hvert øyeblikk som absurd hvis det ikke kunne sammenkjedes med noe annet, altså at det som bare *var* i kraft av seg sjøl uten sammenheng med noe utafør seg sjøl forekom meg så skremmende, så absurd, så meningsløst, at jeg bare av den grunn søkte tilflukt til historia, om også dette var en typisk fornemmelse anno f.eks. 1965, det veit jeg ikke, men for meg var det viktig.

Å være fange av øyeblikket forekom meg å være å bli satt i en naken celle, henvist til sine egne hjerteslag, som eneste selskap, mens man ikke hadde annet å gjøre enn å vente på at klaustrofobien skulle kvele en. Å leve i øyeblikket var for meg bokstavelig talt å være fange av øyeblikket. Innesperra. Uten rettigheter. En slave, som ikke engang fikk slave, men bare sitte: rett opp og ned, med sin egen pust. Uten å være knyttet til historia forekom det meg at livet ville være ikke bare uten verdi, men direkte utholdelig. (s. 147)

Fjords tilnærming til historien er altså motivert av den skremmende og absurde opplevelsen av det isolerte øyeblikket. Han vender seg mot historia for å unngå øyeblikkets meningsløse og fragmenterte eksistens, løsrevet fra alle sammenhenger, som «bare *var*». Å være bundet til øyeblikket sammenlignes med å befinne seg i en klaustrofobisk fangetilværelse, uten rettigheter og muligheter for utfoldelse. Fjords forhold til øyeblikket kommer også til uttrykk i stilen i sitatet ovenfor, der avsnittsinndelingen markerer et rytmisk omslag. Den lange perioden før avsnittet har en hypotaktisk oppbygning som ser ut til å representere en grunnrytme i Solstads prosa. Den består av en rekke underordnede ledd, av forskjellig lengde, og med en kort avrunding (ekstensjon) til slutt («men for meg var det viktig»). Setningens prolonginelle forløp gir en ikonisk framstilling av den sammenhengende bevegelsen som motvirker øyeblikkets fragmentering.

Vi har tidligere sett at en Solstadsk hypotakse kan inneholde lokale sentrerende bevegelser, slik som i andre delen av innledningssetningen. I denne rytmiske sekvensen kommer omslaget til en grupperende rytme i setningene som følger i neste avsnitt. Her er setningene kjedet sammen i en sideordnende struktur, og den grupperende rytmiske responsen blir strukturert

rundt de ekvivalente setningsinngangene «Å være fanget av øyeblikket forekom meg».. og «Å leve i øyeblikket var for meg».. Disse setningsinngangene innleder to syntaktisk ekvivalente forløp, som følges av ett tredje, der innledningen kommer i negert form, eller en form for negativ omvending: «Uten å være knyttet til historia forekom det meg...». Den grupperende rytmen skapes altså rundt tre syntaktiske ekvivalenser, der innledningen fungerer både som rytmisk og semantisk signatur for hver av de syntaktiske gruppene. De tre gruppene repeterer og utdyper det samme semantiske innholdet, og jeg-fortellerens angst for det isolerte og fragmenterte øyeblikket kommer til uttrykk innenfor en ekspressiv variasjonsform. Det første og siste forløpet består hver for seg av en sammenhengende setning, mens i det andre blir flyten av betydning brutt ned og utskilt i enkeltord og setningsfragmenter, som ikonisk utdyper det isolerte øyeblikkets klaustrofobiske eksistens («Innesperra. Uten rettigheter. En slave, som ikke engang fikk slave, men bare sitte: rett opp og ned, med sin egen pust.»). Det siste syntaktiske segmentet, med sin gestiske «omvending» av innledningsfrasen, avslutter og konkluderer den grupperende sekvensen.

Vi ser at forholdet til historien henger nøye sammen med Solstads dype interesse og fascinasjon for øyeblikket, og spenningen mellom det angstfylte og løsrevne øyeblikket på den ene siden, og (historisk) sammenheng på den andre, er nedfelt i selve stilen og den språklige rytmen til Solstad. Det tematiske innholdet uttrykkes i en dobbel språklige gestus, slik historien som tema blir gjennomspilt i et både prolonginelt og grupperende forløp, som språklig og stilistisk knyttes sammen i den samme bevegelsen. Denne doble retoriske gestus er selve omdreiningsaksen i Solstads forfatterskap, der visjoner skapes og går under, der tida dreies videre i samme moment som den brytes ned til fragmenterte øyeblikk. Solstads doble gestus uttrykker undergang og utkast i samme bevegelse. Håp og håpløshet. Fengsel og frihet. Frelse og fortapelse. Isolerthet og sammenheng.

5.5.1 Det blendende moderne lys

Solstads doble retoriske gestus ligger også til grunn for Fjords politiske omvendelse. Hans veg inn i den historiske visjonen går så å si gjennom øyeblikket, og hans angst for ikke å være mottakelig for og forstå det moderne i sin egen tid. Grunnlaget for den politiske omvendelsen blir lagt på ferjeturen til Åland, der Fjord møter sin tidligere studiekamerat og nå historikerkollega, Hugo V, som til Fjords store forbauselse nå gir seg til kjenne som

revolusjonær kommunist. Fjord karakteriserer den tidligere vennens personlighet som en kombinasjon av holdningsløshet og følsomhet, med «mange av sjarlatanens trekk» (s. 218). Men den overflatiske Hugo V har en egenskap som i Fjords øyne gjør ham interessant å lytte til. Han har en sikker «teft for det nye i tida», og den mer innadvendte og grublende Fjord, som er «redd for å leve et skinnliv på utsida av vår egen fargerike samtid» (s. 219), spisser derfor ørene når værhanen Hugo V med begeistring omtaler et nytt fenomen i samtida. Litt motstrebende innrømmer Fjord at det er Hugo V's framstilling av den kommunistiske ideologien som motefenomen som gjør at han seinere på historikerkongressen er så disponert for å ta til seg de marxistiske historikernes revolusjonære perspektiv, og dermed bryte med den positivistiske og hypotetisk-deduktive historiske metoden, som han nå innser hadde satt rammene for hans tankemodeller og oppfatning av virkeligheten:

Jeg ville ikke vedkjenne meg det, det er det ingen som gjør, av grunner det kunne ha vært interessant å komme inn på, for det er da ikke noe å skamme seg over, tvert imot, men det får være til en annen gang, men det var det at marxismen, revolusjonen, ja, til og med kommunismen nå framsto i et blendende moderne lys som var den djupereliggende årsak til at jeg ikke greidde å rive meg løs fra Hugo V..., men lot ham drive meg fra skanse til skanse, liksom jeg ikke kunne bli trett av å høre ham gjenta de samme argumenter om og om igjen, på den samme ubønhørlige, sjølsagte måten, og som var det som skapte den atmosfæren som gjorde at jeg nå opptrådte på den uhyre inntrykksømme måte, som fikk meg til å nå det oppspilte og lydhøre punkt hvor en tilfeldig svensk forsker i et tilfeldig svensk debattinnlegg kunne få meg til å innse at den metoden som hadde hatt grep over hele mitt liv og ført meg langt bort fra mine utgangspunkter med sine sjølsagte og gitte forbud, rett og slett kunne bli satt ut av spill for mitt vedkommende. (s. 236)

Den overflatiske sjarlatanen Hugo V er Fjords annet jeg. Fjord innleder med å si at han helst ikke vil vedkjenne seg slektskapet med sin moteriktige og tilpasningsdyktige venn, men hevder likevel at fascinasjonen for det nye i tida ikke er noe å skamme seg over. Fjord utsetter («til en annen gang») å komme nærmere inn på grunnene til at vi ikke vil vedkjenne oss tiltrekningen mot det nye, og hans omgåelse av dette spørsmålet gir ambivalensen overfor det moderne en spesiell betydningsmessig ladning innenfor jeg-fortellerens beretning.

I sitatet ovenfor blir denne omgående bevegelsen uttrykt i en lang periode, der jeg-fortellerens sentrale utsagn om hva som var «den djupereliggende årsak» nærmest blir pakket inn og skjult mellom de unnskyldende og forklarende innledningsfrasene, og den videre beskrivelsen av

hvordan samtalen med Hugo V hadde brutt ned motstanden i ham, og gjort ham klar for å slutte seg til bevegelsen. Under den gestiske forskyvningen av setningens hovedpoeng, er perioden bygd opp av parataktiske forbindelser, noe som gir den en noe stakkato og stakkåndet rytme, særlig i de innledende forsikringene og forklaringene. Denne språklige sekvensen er i mindre grad bygd opp som en konstellasjon mellom prolonginelle og grupperende forløp, men faller inn i et sideordnende forløp, med relativt stor variasjon i lengde og oppbygning mellom de enkelte syntaktiske enhetene. Den lange rekken av sideordnede ledd knyttes likevel sammen av ekvivalente trekk, med bl.a. hyppige gjentakelser av konjunksjoner og rytmiske mønster i setningsinngangene («men det får være»/ «men det var det at»/ «men lot ham drive meg», «og som var det som»/»som fikk meg til å»/»som hadde hatt grep over»/»og ført meg langt bort»). Dette gir grunnlag for en svak grupperende rytmisk respons, som igjen peker mot oppsluktheten av det historiske øyeblikk, det «blendende moderne lys», som jeg-fortelleren noe nølende tilkjenner sin dype fascinasjon for.

Solstads grupperende rytme blir eksplisittert på det semantiske planet i setningen ovenfor. Det er gjentakelsesstrukturen og det formalt repetitive ved Hugo V's måte å argumentere på som fanger inn Fjord, og skaper den «inntrykksømme» atmosfæren han befinner seg i når han ankommer historikerkongressen («*lik som jeg ikke kunne bli trett av å høre ham gjenta de samme argumenter om og om igjen, min uth.*»). Hugo V's repetitive form skaper en sentrering rundt nå'et og øyeblikket. At Fjord går inn i den historiske visjonen gjennom øyeblikket, blir også understreket ved det tilfeldige ved jeg-fortellerens bevissthetsmessige og erkjennelsesmessige gjennombrudd. Det er «en tilfeldig svensk forsker i et tilfeldig svensk debattinnlegg» som utløser Fjords plutselige, nye innsikt. Øyeblikket er igjen omdreiningspunktet i Solstads doble retoriske gestus, der det tilfeldige og nødvendige, håpet og undergangen, fortapelsen og utopien knyttes sammen i en og samme bevegelse.

Den nærmest berusende utstrålingen fra det moderne er et sentralt tema i *Roman 1987*, men når Fjord berører våre underliggende grunner til ikke å vedkjenne oss tiltrekningen mot det nye, blir dette liggende som en løs tråd i romanen. Journalistlærlingens oppdagelse av den nye grønnsaken brocoli på Lillehammer Torg blir skildret med varme og innlevelse, og til tross for jeg-fortellerens ironiske distanse til sitt første journalistoppdrag står han inne for den unge mannens begeistring og engasjement: «Forunderlig oppløfta vendte jeg tilbake til redaksjonen.

Jeg hadde oppdaga en helt ny og merkverdig utseende grønnsak, Brocoli med c.» (s. 35). Som middelaldrende og forelska hjelpelærer, vekker hans motebevisste, unge venninne en nostalgisk lengsel i ham, etter å kunne leve slik som henne, i et naivt og begeistret forhold til det som er moderne i samtida: «Hun var en henrykt fange av sin egen tid, men på en så naturlig måte at hun aldri trengte å reflektere over det» (s. 387). Fjord innrømmer at han selv, og «slike som meg (...) når alt kommer til alt, alltid har lengtet etter å leve sånn, om ikke i ungdommen, så ihvert fall på et seinere tidspunkt i våre liv, og nå er det for seint.» (ibid).

Ambivalensen i forhold til det moderne representerer en grunnleggende spenningsstruktur i jeg-fortellerens forsøk på å plassere seg selv og sin egen samtid i en historisk meningssammenheng. I Fjords begrunnelse for at han går til historiefaget for å få tilfredsstilt sitt eksistensielle meningssavn, tar han i en sentral passasje avstand fra «den falske historisitet». Her blir fascinasjonen for det moderne satt i et kritisk perspektiv. Trangen til å følge siste mote stenger individet inne i nåtida, uten mulighet for å se sin egen samtid i et reelt historisk perspektiv:

Men vi kan ikke oppleve oss sjøl som historie, d.v.s. som fortid for dem som kommer etter oss, for hvis vi gjør det og velger våre handlinger utifra det å være i pakt med historia, omtrent som visse personer når det er TV til stede under en begivenhet hvor de sjøl også er, strekker hals for å komme på TV-kameraenes linser for å bli sett, så er det ikke historisitet slike handlinger bunner i, men en *opptatthet av å kunne følge siste mote, for den som følger siste mote er jo dagens seierherrer*, men historia som nåtid er åpen, den er ikke fastlagt, i prinsippet, og derfor må man velge sine liv ikke ut fra det å komme på historias TV-skjermer, men utifra det som forekommer en sjøl rett og galt, rettferdig og urettferdig. (s. 146-147, mine uth.)

I Fjords beskrivelse av den falske historisitet kjenner vi igjen hans tiltrekning mot å leve i pakt med samtida som det avgjørende moment ved hans egen tilnærming til historien. Som tidligere nevnt er den «djupereleggende årsak» til hans politiske omvendelse at den kommunistiske bevegelsen «framsto i et blendende moderne lys», og vi har sett at både Fjord, og hans alter ego, Hugo V, har en sterk trang til å befinne seg innenfor lyskretsen fra det moderne. Derfor faller det et lett ironisk lys over hovedpersonen, Fjord, når han idet han tilegner seg sin avgjørende historiske erkjennelse, selv bærer de umiskjennelige trekkene til dem som «strekker hals», og som lar seg styre av den falske historitets «opptatthet av å kunne

følge siste mote». Men det er altså denne indre konstellasjonen, disse innbyrdes motstridende gestiske bevegelsene i Fjords historiske tenkning, som gjør at han verken kan forsones med sin egen samtid, eller lykkes med å plassere sitt liv innenfor en historisk sammenheng. Fjord blir isteden fanget inn av sin tilsynelatende evige, gjentakende bevegelse, der det tilfeldige og fragmenterte uavlatelig sirkulerer rundt sin egen akse, for på nytt og på nytt å bli kastet ut for å forvandles til nye sammenhengende utkast til mening.

5.5.2 Rytmask tid og historisk tid

Fjords forsøk på å forstå sin egen individuelle skjebne i et historisk perspektiv er innskrevet i den grunnleggende rytmen i Solstads forfatterskap. Vi har sett hvordan Solstads syntaktiske rytme dekonstruerer de prolonginelle, lineære forløpene til isolerte øyeblikk, som i sin tur slynges ut som nye meningskonstituerende forslag. Denne kontinuerlig dreierende og sirkulære bevegelsen gjør det umulig for Fjord å innlemme sitt liv på en meningsfull måte innenfor det historiske kontinuum. Hans kamp for å tilegne seg en dypere og mer helhetlig forståelse av de historiske betingelsene som gjelder for hans liv er fanget inn av denne rytmiske pendlingen mellom desillusjonert meningsoppløsning og spenningsfylt forventning om ny mening, og han blir derfor ute av stand til å høste fruktene av sin intellektuelle og erkjennelsesmessige streben.

Kari Marstein har vist hvordan dette mønsteret gjentar seg når Fjord som nyomvendt revolusjonær marxist skal ta i bruk sin nye historiske metode. Som nyansatt lektor i historie ved Lillehammer Distriktshøgskole planlegger han å skrive en avhandling om den 2. verdenskrigen i Norge, basert på samtaler med vanlige folk om deres egne opplevelser og erfaringer under krigen. Fjords metode går ut på «å leite etter pausesignalene i deres framstilling, gjennom å slå ned på det punkt hvor anekdotene de fortalte blei oppløst i en plutselig og lysende mistenksomhet» (s. 271). Gjennom å lytte seg fram til «pausesignalene», eller bruddstedene mellom den offisielle versjonen av krigshistorien i Norge og folkets egne beretninger, ønsker Fjord, slik som den historiske materialisten i Walter Benjamins historiefilosofiske teser, «å fastholde et bilde av fortiden slik det uforvarende dukker opp i et kritisk øyeblikk». Fjord vil stille opp et alternativ til «Seierherrenes historieskrivere» (s. 267), som representerer de seirende kreftene i den historiske prosess, og for hvem fortida representerer et kontinuerlig framskritt med dagens etablerte samfunnsorden som mål. Men

Fjord oppgir sine planer om å kontemplere fortida i Benjaminsk forstand, gjennom å la «folkets egen historisitet» (s. 271) lede fram til bruddstedene i det kontinuerlige framskrittets historie. Forelesningsrekka han har planlagt med utgangspunkt i sitt nylig påbegynte forskningsprosjekt, og som skulle vise studentene «hvordan man avdekka historia, nettopp mens den var i sin vorden» (s. 272) blir heller aldri realisert:

for det skjedde en overaskende vending i min sivile status, som jeg så på som en naturlig utvikling, d.v.s. som et svimlende sprang i riktig retning (s. 272)

Fjord bryter plutselig med sin akademiske karriere for å kaste seg ut i et nytt meningsøkende prosjekt som sjølproletarisert arbeider på Mesna Kartong, og Solstads eksistensielle hjul dreier på nytt. Vi ser samtidig at Solstads sirkulære bevegelse ikke bare drives framover av lengselen etter erfaring, på historieplanet i Solstads romaner *motsetter* den seg også erfaringen gjennom hovedpersonenes aldri hvilende bevegelse. De energiske og ofte innsiktsfulle forsøkene på å tenke historisk i Solstads romaner høstes ikke alltid som ny erfaring og innsikt på den fiktive hovedpersonens nivå. Kari Marstein viser et eksempel på dette når hun hevder at Fjords revolusjonære beruselse får ham til å glemme det benjaminske frigjøringspotensialet som ligger gjemt i fortida. Fra sitt nye, olympiske utsiktspunkt over historien blir fortida også for Fjord en ordnet og fastlagt rekke med hendelser: «Jeg [Fjord] skrudde klokka fram til en ikke nærmere angitt dato i framtida da dette samfunnet hadde gått under, og utfra denne datoen tolka jeg historia.» (s. 260).

Kollapsen av den lineære, historiske tida som er innskrevet i Solstads rytme kan meningsfylt belyses av teorier innenfor postmoderne historiefilosofi. En rekke sentrale postmoderne kulturfilosofar, som Derrida, Baudrillard og Lyotard blir presentert i Keith Jenkins bok *Why History*, som drøfter historiebegrepet og forståelsen av det menneskelige subjektet i lys av oppgjøret med den vestlige logosentrismen og metafysiske tradisjon. Solstads rytmisk-språklige framstilling av den historiske eksistens, er trekk ved Solstads forfatterskap som spesielt kan assosieres med litteraturforskeren Elizabeth Deeds Ermarths begrep *rytmisk tid* (Jenkins 1999, s. 163-183). Keith Jenkins referer Ermarths egen sammenfatning av sitt begrep *rytmisk tid*/ «rhythmic time»:

My thesis is in brief this: postmodern narrative language undermines historical time and substitutes for it a new construction of temporality that I call rhythmic time. This rhythmic time either radically modifies or abandons altogether the dialectics, the teleology, the transcendence, and the putative neutrality of historical time; and it replaces the Cartesian *cogito* with a different subjectivity whose manifesto might be Cortázar's 'I swing, therefore I am'. (Ermarth 1992, s.14)

Solstads historiefilosofiske tenkning, og den stilmessige og språklige framstillingen av det historiske subjekt som «svinger» i takt med sin egen meningsøkende aktivitet, ser ut til å ha flere likhetstrekk med Ermarths bestemmelse av rytmisk tid. Bruddet med den kontinuerlige, historiske tida er den grunnleggende likheten mellom Solstads eksistensielle meningsrytme og Ermarths rytmiske tid. Men Solstads rytme synes å ha en mer repetitiv og bundet karakter enn det som i følge Jenkins er idealet for tida i Ermarths åpne, postmoderne univers: »it's performative, it's improvisation, it's jazz, it's bricolage, it's individual and it's collective.» (op. cit. s. 175). De regelmessige og nærmest mekaniske gjentakelsene hos Solstad, som er det dypeste kjennetegnet ved hans språklige og rytmiske form, kommer som et resultat av hovedpersonens stadig nye bestrebelse på å oppnå fornuftsmessig og erkjennelsesmessig transcendens. Mens Ermarths rytmiske tid «either radically modifies or abandons» den vestlige rasjonaliteten og lineære tidsoppfattelsen, er rytmen i *Roman 1987* bundet til Fjords repetitive forsøk på å penetrere den kontinuerlig, løpende historiske tida. Solstads norske gjennomgangsfigur føler seg innestengt i en meningsløs tilværelse, og som flua stanger han mot vindusruta og vil ut. Den repetitive bevegelsen i Solstads forfatterskap uttrykker modernismens lengsel etter en mening som har gått *tapt*, men de regelmessige gjentakelsene, eller Solstads *rytmiske ostinat* er adskilt fra den lineære og kontinuerlige meningssammenhengen den prøver å komme innenfor. Men på tross av at Solstads rytme uttrykker en lengsel mot de «konstruerte», «lukkede» og «døde» meningsuniversene som den postmoderne retorikken bruker så mye energi på å ta avstand fra, kan vi finne klare paralleller mellom opplevelsen av rytme i Solstads romaner og Jenkins utdrag av hva som i følge Ermarths kjennetegner «postmoderne narratives»:

Narratives where time is rhythm give readers an opportunity to take up a new kind of residency in time, a way of staying in the narrative present... [Thus] rhythm's time...destroys the historical unity of the world by destroying its temporal common denominator...Gone are the linear co-ordinates that possible a stable, objective world. (Ermarth 1992, s. 53-54)

Vi har allerede drøftet hvordan Solstads syntaktiske stil, i Jørgen Larssons terminologi, gir «input» til leserens rytmiske respons. Den dynamiske vekslingen mellom prolonginelle og grupperende forløp, som danner et grunnleggende repetitivt mønster, suger leseren inn i en primært *rytmisk* opplevelse av teksten, som vi med Ermarth gjerne kan kalle «a new kind of residency in time». Vi har bl.a. referert til Jon Fosses anmeldelse av *Roman 1987*, der han under lesningen av romanen «blir ført på den [språklege] rørsle frå side til side» (Fosse 1989, s. 70). I det vi som lesere åpner oss for en rytmisk og sansemessig persepsjon av teksten, vil Ermarths *rytmiske tid*, også fortrenge vårt forsøk på å transcendere tekstens mening inn i den vestlige metafysikkens på forhånd fastlagte og «lukket» oppfatninger av tid og rom. Vi vil komme tilbake til hvordan Solstads rytme er med på å skape betydning hos leseren, og samtidig gi grunnlag for «a way of staying in the narrative present». Vi vil imidlertid først se nærmere på hvordan *håpet* fungerer som den sentrale og nødvendige drivkraften bak den rytmiske bevegelsen i Solstads litterære univers.

5.5.3 Håpet som eksistensiell og historisk kategori

Det sentrale omdreiningspunktet hos Solstad henter sin kraft fra lengselen etter det forjettede, eller utopiske, som altså kan opptre i det modernes skikkelse: «Jeg stirra derfor *lengselsfullt* etter de fenomener som kunne ha den *forjettede* og ofte gåtefulle, modernitet i seg.» (s. 234). Lengselen etter det forjettede, forutsetter et *håp* om at den paradisiske tilstanden kan nås. Hos Fjord, som representerer den mannlige gjennomgangsfiguren i Solstads romaner om sin norske samtidsvirkelighet, er det naive og grunnleggende håpet om å «slippe inn i det forjettede land» en konstituerende egenskap, på tross av at den norske livsverden i andre halvdel av det 20. århundret synes å være tømt for mening. Fjord kunne derfor ikke ta et oppgjør med sitt positivistisk pregede historiesyn før han under historikerkongressen oppdaget at marxismen representerte et *alternativ* til den empiriske og statistisk baserte metoden han hadde vært bundet til hittil. En forkastelse av metoden uten å ha noe annet å sette isteden ville ført Fjord ut i nihilismen, og Fjords avvisning av nihilismen kan tolkes som et prinsippielt forsvar for håpet, noe som kan synes som en grunnleggende holdning i Solstads forfatterskap:

Mitt eventuelle oppgjør med metoden ville ikke ha virka frigjørende, men destruktivt, fordi jeg da med åpne øyne, ved full bevissthet, ville ha begitt meg inn i de skoddeheimer hvor de tåpeligste spekulasjoner trives, og både min måte å sanse på, og min måte å orientere meg på, ville ført meg enten inn i en totalt isolert verden, hvor jeg

ville ha dyrka magi, sannsynligvis, eller jeg ville ha blitt en spiss skeptiker, og aldri makta å komme meg ut av den nokså uttørra og visne skogen hvor den bevisste Nihilismen er den nitraste slette i utkanten, hvor det alltid er skygge. En tom likegyldighet, alt er meg likegyldig. Jeg har alltid frykta Nihil. Det har vært min Mefisto, som har oppsøkt meg i hemmelighet på mitt studerkammer og tilbudt meg et lykkelig øyeblikk med full innsikt hvis jeg ville bli hans disippel, noe jeg med forferdelse har avslått. (s. 216)

Håpet, som alltid fins som en mulig alternativ tankemodell, eller måte å forholde seg til virkeligheten på, er det som holder den grunnleggende bevegelsen igang i Solstads forfatterskap, bevissthetens genererende kraft, som forvandler det isolerte øyeblikket til sammenhengende utkast til mening. Uten håpet, som et forjettende alternativ til den gitte virkeligheten, vil oppgjøret med det bestående ende «destruktivt» for Fjord. Han vil enten ende opp i en «isolert verden» av magi og spekulasjoner, eller som en skeptiker i nihilismens ødslige landskap⁸¹. Øyeblikket med «full innsikt» må betales med det store intets tomme likegyldighet, og derfor avviser Fjord pakten med Nihil, når han nærmer seg i Mefistos skikkelse⁸². Det Fjord kaller «min måte å sanse på, og min måte å orientere meg på», gjør nihilismen, og fraværet av håp, til en umulig åndelig endestasjon i Solstads forfatterskap. I det nihilistiske landskapet vil håpets dynamiske kraft bli borte, og Solstads doble retoriske gestus, som *forener* intetheten og meningsfyllden, håpet og håpløsheten, isolertheten og sammenhengen vil miste sitt grunnlag.

⁸¹ I sitt store verk *Läsningar av Intet*, belyser Anders Olsson bl.a. to måter å forholde seg til Nihil på, som har sitt utspring hos de tyske filosofene Friedrich Nietzsche og Arthur Schopenhauer. Mens Nietzsche overfor menings sammenbrudd velger "Att bejaka Intet", svarer Schopenhauer med kontemplerende tilbaketrekning mot mysticismen og "Viljans askes". For Nietzsche er det "bara konsten [som] kan ge det [livet] en enhetlig form - dionysisk eller apollinsk" (...) Till skillnad från Schopenhauer har inte Nietzsche någon dragnig till mystikens ordlösa enhetsupplevelse med varat. Hans enhetsupplevelse är mindre mystisk än estetiskt förmedlad" (Olsson 2000, s. 145). Fjords avvisning av den store Nihil, slik som dynamikken i Solstads grunnleggende, meningsskapende bevegelse, inneholder en tydelig Nietzscheansk impuls.

⁸² Faust-motivet dukker opp flere steder i Solstads forfatterskap, og er knyttet til Solstad-heltens eksistensielle og politiske frigjøringsprosjekt, og hans drøm om forvandling. I *Svingstol* - teksten "Sveve, sveve" handlet det utopiske frigjøringsprosjektet om å kunne bevege seg fritt mellom forskjellige roller og identiteter, og sette forestillingen om det menneskelige subjektet i spill i en slags kontinuerlig forvandlerende bevegelse. Den tydeligste faustiske heltens finner vi i *GP*, der motivet er knyttet til gymnaslærerens store metamorfose-prosjekt. Solstads helter blir stående i spenningsfeltet mellom virkelighet og utopi, og Solstad bruker Faust-motivet bl.a. til å sette søkelyset på de menneskelige, sosiale og kroppslig-eksistensielle omkostningene ved å strekke seg mot det umulige. Fjords spontane avvisning av en faustisk pakt med Nihil, understreker den dype forankringen innenfor et kristent-humanistisk trosunivers som Solstads forfatterskap springer ut av.

5.5.4 Samtalen på båten

Samtalen under ferjereisa til historikerkongressen er, som tidligere nevnt, den hendelsen som jeg-fortelleren peker ut som den «djupereliggende årsak» til hovedpersonens politiske omvendelse. Fjord er overbevist om at «Det var i moderniteten det ypperste i vår tid lå gjemt, i kim.» (s. 235). Når han «fornemmet [...] modernitetens dogg» i den nyslåtte marxisten Hugo V's «stive og alvorlige vokabular», vender han seg derfor umiddelbart mot den revolusjonære bevegelsen med alle sanser åpne. På historikerkongressen behøver Fjord bare det siste forløsende argument for å komme til «det avgjørende punkt da jeg viklet meg ut av dette samfunnets bånd, og lot det stå til» (s. 241). Men for å våge dette avgjørende spranget, må han se håpet bli gjenreist i den revolusjonære bevegelsens skikkelse, og med det svenske debattinnleggets legitimering av marxismen som et reelt alternativ til «den rådende tankemodell i vår tid og i vår del av verden» (s. 242), er siste rest av motstand ryddet av vegen:

Jeg måtte satse på marxismen. På den marxismen som nekta å underkaste seg empirismen, som den siste og endelige prøve. Jeg måtte begynne å tenke ut fra klasseinteresser og politiske analyser. Jeg måtte stille meg i et bevisst forhold til hvem som var herre og hvem som var trell, og se på tenkning som uttrykk for klasseinteresser, og ikke som uttrykk for verdinøytral sannhet. Jeg måtte dra spørsmål om rettferdighet inn i min egen forskning (i Lillehammer), og stille spørsmål om ikke den arbeiderklassen jeg hadde skimta på vei til fabrikkene, hadde større mål enn å tjene sitt brød i sitt ansikts sved, og å bruke dette større som utgangspunkt for å forstå historia. (s. 242)

Samtalen på båten, som uavvendelig fører Fjord mot hans avgjørende politiske og erkjennelsesmessige sprang, er i romanen skutt inn, midt i skildringen av historikerkongressen på Åland. Etter Fjords oppdagelse av marxismens alternative perspektiv på historiefaget, som igjen avslører hvordan hans liv og tenkning hadde vært begrenset av den rådende forskningsmetodikken, avbrytes jeg-fortellerens referat fra kongressen med: «Egentlig hadde det begynt allerede på båten fra Stockholm til Åland.» (s. 217). Så følger samtalen mellom Fjord og Hugo V, først i direkte tale, så i referats form, men gjengivelsen av selve samtalen er igjen rammet inn av jeg-fortellerens refleksjoner over modernitetens forlokkelse.

Solstad har kommentert diskusjonen mellom Fjord og Hugo V i et av sine essay om *Roman 1987*, og forteller at han hadde «en besettende glede av å skrive dette. Og det forbauser meg egentlig. For samtalen er ikke spesielt god.» (Solstad 1993, s. 83). Solstad framholder videre at partiene som skildrer vår tiltrekning mot vår egen tids modernitet, ble skrevet inn etterpå, for å stive opp omgivelsene rundt samtalen. Solstad vurderer dem selv som «noen av romanens mest sentrale passasjer», og med denne solide innrammingen kunne dialogen få stå i sin opprinnelige form. Det mest interessante i vår sammenheng er imidlertid at forfatteren tar i bruk begreper som «flyt», «rytme» og «stemme» når han i siste instans skal prøve å forklare nødvendigheten av denne samtals form og plassering i romanen:

Denne modernitetens forlokkelse ville ikke ha framstått i denne romanen hvis det ikke var for at jeg var besatt av en ikke altfor spennende samtale, som trengte å bli stivet opp, slik at den kunne stå, akkurat slik som den opprinnelig sto. Og hva var det så med denne samtalen? Jeg tror det har med romanens flyt å gjøre. Akkurat der den framsto så fikk den en særegen flyt, det var rytmen i den, rett og slett rytmen i den, akkurat på dette tidspunkt i romanen, som gjorde at den nok, sjøl om den altså ikke er fremragende litteratur, sett isolert, uttrykker noe helt essensielt ved sjølve romanens stemme, eller hese hvissing. (s. 83)

Solstad vurderer ikke selve samtalen som lødig litteratur, løsrevet fra sammenhengen den står i. Flyten og rytmen i den er i følge forfatterens egen vurdering betinget av dens plassering innenfor helheten. Først innenfor romanens forløp begynner den å svinge. Vi har tidligere lokalisert beskrivelsen av den politiske omvendelsen som romanens sentrale vendepunkt, der både dens rytme og handlingsforløp skifter karakter, fra et dominerende prolonginelt forløp i den første delen av romanen, til en gjentakende og mer formalt repetitiv struktur i den andre. Romanens sentrale vendepunkt, og midtpunkt, har historikerkongressen på Åland som sin handlingsmessige ramme. Diskusjonen mellom Fjord og Hugo V er plassert inn som det sentrale midtpunktet innenfor denne rammen, som igjen er innrammet av partiene om det modernes fascinasjonskraft. Den handlingsmessige strukturen rundt romanens vendepunkt ligner på kinesiske esker, der samtalen med Hugo V er den innerste esken. Samtals plassering kan også sammenlignes med navet, midtblokken i et hjul, som *Roman 1987*, slik som Solstads doble retoriske gestus, synes å dreie rundt. Bruken av hjulet som metafor på det sentrale omdreiningsmomentet i Solstads forfatterskap får fram, som tidligere nevnt, den latente tomheten som skjuler seg under hans repetitive og selvgenererende gestus. I «Det plutselige øyeblikk» har Solstad selv brukt hjulmetaforen for å beskrive den momentane

nedbrytningen av den forventningsfulle og sammenhengende sansning av møtet med en ny by, der den unge mannlige hovedpersonen opplever at «refleksjonens piggete hjul (...) bare ventet på et ørlite tidsmoment til å hugge seg fast i en gjenstand, en stemme, en lyd en lukt og hvinende smadre bølgen opp i de enkelte elementer» (Solstad 1965, s. 15).

Hjulets stadig dreierende bevegelse er dømt til å fortsette i Solstads litterære univers, fordi ingen av meningstrådene som spinnnes viser seg å være holdbare. Solstads eksistensielle spinnehjul surrer rundt og rundt som en perpetuum mobile, med håpet som nødvendig drivkraft for å oppheve det umulige. Men det spinnende hjulet er også et symbol på det isolerte sinn⁸³, og en avsondret menneskelig tilværelse som har falt ut av tiden. Slik som den historiske erkjennelsen går gjennom øyeblikket i *Roman 1987*, dreies beretningens og historiens hjul rundt navet, eller omdreiningspunktet, som på tross av hjulets dreierende bevegelse står stille!

Samtalen på båten er selve det sentrale omdreiningspunktet i *Roman 1987*, der heltens avgjørende vegvalg blir beseglet. Samtalens form skiller seg også ut fra den språklige stilen og rytmen i resten av romanen. Jeg-fortelleren forlater her sin vanlige monologiske og refererende fortellerform for å gi plass til den omstendelige og snirklete diskusjonen mellom Fjord og Hugo V om hvorvidt Norge er et klassesamfunn. Diskusjonen blir først gjengitt i direkte tale, nesten uten anføringsord, og i denne formen strekker den seg over åtte sider. De nakne replikkene følger hverandre fortløpende, uten å markere ny replikk med linjeskift, og bare med et tankestrek som grensemarkør mellom innleggene i den løpende samtalen. Noen ganger i løpet av diskusjonen, bl.a. når Fjord blir drevet opp i et hjørne av Hugo V's ensprede dialektikk og vulgære debattform, innledes nytt avsnitt med en kort kommentar til debatten, og der den etterfølgende replikken har anføring: «På det daværende tidspunkt var jeg nokså oppgitt, og sa:» (s. 225). Utenom disse stedene blir dialogen gjengitt som en sammenhengende tekstblokk, uten avsnitt eller andre grafiske inndelinger av teksten. Det dialogiske møtet mellom Fjord og Hugo V blir dermed støpt inn i den samme, kompakte

⁸³ Innenfor jungiansk symbol- og eventyrforståelse er spinnehjulet blitt tolket som et symbol på intellektualisme og overdreven tankevirksomhet, der den intellektuelle virksomheten isoleres til et eget rom, adskilt fra følelsene. Paul Jan Brudal refererer til tolkninger av det kjente Grimm-eventyret "Tornerose", der hekse som sitter og spinner i tårnet representerer faren for intellektuell isolasjon: "Den mekaniske surring av hjulet, løsrevet fra det aktive livet ellers i slottet, er det man forbinder med schizofreni eller galskap, der tankene er avspaltet fra resten av personen." (Brudal 1984)

grafiske formen. Det grafiske oppsettet fungerer som et enhetsskapende og sammenbindende element, som samtidig med at det gjengir den spenningsfylte dialogen, symboliserer den monologiske fortellerstemmens ubrutte karakter. Etter denne første gjengivelsen av samtalen, blir diskusjonen og mange av argumentene gjennomgått på nytt over 4 sider, men denne gangen i referats form (s. 230-233).

Den første og lengste versjonen av samtalen får en spesiell stilistisk valør, blant annet fordi det ikke fins tilsvarende lange replikkvekslinger, verken med eller uten anføring, andre steder i romanen. Jeg-fortellerens refleksjoner over sin egen fortid blir her erstattet av et dialogisk møte mellom to stemmer fra den samme tida. På det syntaktiske nivå innebærer dette en nedtoning av Solstads lange, resonnerende hypotakser til fordel for talemålets mer parataktiske og gjentakende struktur. Videre symboliserer de to stemmene møtet mellom provinsboeren Fjord (gymnaslektor i Askim), og representanten for hovedstaden og tidas intellektuelle mote, Hugo V (vit.ass. ved Historisk institutt, Universitetet i Oslo). Fjord lar samtalen foregå på den revolusjonæres premisser. Historielektoren fra provinsen forholder seg lyttende, reseptivt, nesten underdanig overfor det nye i tida, som også har nedfelt seg i vennens språk og personlige framreden: «Det er Det Forvandlete Mennesket I Egen Høye Person mot en stakkars disharmonisk radikaler (...), og denne konstellasjonen er åpenbar for dem begge.» (s. 231). Diskusjonens rytme blir bestemt av Fjords defensive og passive unnvikelsesstrategier, mens Hugo V monomant hamrer løs med sine argumenter, som hele tiden dreier rundt kjernes spørsmålet om Norge er et klassesamfunn:

- Du nekter vel ikke for at Norge er et klassesamfunn? På det ga jeg et svar som jeg ennå idag synes sier mye om den epoken vi lever i: Hvis vi først skal snakke i de termer, så kan jeg jo ikke det.
- Men du vil helst ikke snakke om det? - Nei, jeg synes ikke det fører noensteds hen. - Men hvis Norge er et klassesamfunn, er det da et uviktig trekk ved landet? - Nei, det kan jeg jo ikke si det er. - Men likevel synes du det er unødvendig å snakke om det? - Ja, sjøl om det er riktig, så passer det ikke. - Passer seg ikke mener du vel? - Nei, passer ikke. Det stemmer ikke med det vi ser. - Men da må du jo benekte at Norge er et klassesamfunn. Jeg synes du nettopp sa at man ikke kunne nekte for det? Så du nekter for det likevel. - Hvis man absolutt skal snakke om det, så kan jeg ikke nekte for det. Det er jo bare dumt. - Men likevel så stemmer det ikke, for du ser ikke det klassesamfunnet du synes det er for dumt å benekte eksistensen av. Er det slik du vil bli forstått? - Jeg kan se det hvis jeg tenker meg om. - Men du vil ikke tenke deg om? På det svarte jeg: Nei, jeg vil ikke tenke meg om. (s. 222-223)

Samtalens dramatiske for­mele­men­ter, med den nakne gjengivelsen av replikkene, og med stadige gjentakelser og omvendinger av de samme argumentene, bidrar til å gi diskusjonen en uregelmessig og stakkato rytme. På den andre siden blir dialogen mellom Fjord og Hugo V drevet framover av den indre dialektikken mellom de to diskusjonspartner­nes argu­men­ter og roller overfor hverandre. Den insisterende og monotone replikkvekslingen mellom Fjord og Hugo V vekker imidlertid også gjenklang i romanens dypere betydningsslag. På grunn av diskusjonens sentrale plassering innenfor beretningens for­løp og tematiske struktur, kan den slå an dype strenger i leserens betydningsskapende og rytmiske respons, og få hele romanen til å svinge. Som romanens eksistensielle og politiske omdreiningspunkt kan den tunge og uttværede samtalen få tilført en paradoksal flyt og framdrift. De monomane gjentakelsene, og argumentasjonsrekkene som hele tiden sirkulerer rundt det samme punktet, tangerer det absurde og meningstomme. Men nettopp i Fjords unnvikende tilbaketog kommer han i kontakt med det nye. Fra den meningsløse sirkelbevegelsen og stillstanden skapes Fjords eksistensielle lengsel etter å være innenfor det moderne i sin egen samtid, og i samme moment vender handlingen, i det hovedpersonen og romanhandlingen kastes ut av den repetitive rundgangen, og hovedpersonen begynner å forfølge sitt nye, revolusjonære spor.

5.6 Solstads stemme

Vi har vist hvordan *Roman 1987* artikulerer sitt historiske tema gjennom en dobbelt retorisk gestus, som i samme rytmisk-syntaktiske for­løp knytter sammen det isolerte øyeblikk og den historiske sammenheng. Denne retoriske figuren symboliserer oppløsning av mening, og i samme nå oppbrudd og bevegelse mot nye meningssammenhenger. Vi har analysert figuren på syntaktisk nivå, og lokalisert den til steder i det tekstlige for­løpet der det oppstår konstellasjoner mellom en prolonginell og grupperende rytme. Vi har også argumentert for at handlingsfor­løpet og tematikken i *Roman 1987* grupperer seg rundt den politiske omvendelsen, der den første delen av romanen er dominert av et prolonginelt for­løp fram mot det politiske og eksistensielle vendepunktet, mens den andre delen av romanen er mer preget av en fragmentert og grupperende rytme. Det karakteristiske ved Solstads språklige stil, er knyttet nettopp til denne vekslingen mellom en lineær og grupperede rytme. Vi har videre omtalt dette rytmiske omslaget som uttrykk for romanens stemme, eller for å bruke Solstads egne ord, som «romanens stemme, eller hese hvisking».

Vi har tidligere referert til Solstads omtale av det genuine romanspråket (slik det kommer til uttrykk hos f.eks. en forfatter som Proust) som romanens *stemme*. Den svenske litteraturviteren og essayisten Horace Engdahl har vist stor interesse for begrepet «stemme» i litteraturen. I essayet «Guldmun» drøfter han hva som ligger i fenomenet «röst», eller «stemme», og plasserer samtidig begrepet innenfor en moderne litteraturvitenskapelig kontekst, der skriftheoretikere som Roland Barthes og Jacques Derrida er sentrale samtalepartnere. Engdahl understreker at den litterære stemmen blir til i skjæringspunktet mellom tale og skrift. Den blir realisert som en kombinasjon av talens (tiltalens) og skriftens egenskaper, og dens klanglige og rytmiske element står derfor sentralt:

Det subjekt som gör sig påmint i det skrivna har visserligen inte någon akustisk särart, men likafullt framträder det för medvetandet som *stämma: en enhet av ton, rytm och klang*, som säger oss *hur* det sagda är sagt. *Att förstå en text är att överföra den muntliga erfarenheten av ett tilltal till de stumma bokstävernans värld*. Tilltalet sveper in satserna i ett osynligt hölje och bär fram dem i en samlad akt. Skrift blir alltså läsbar i samma mån som den rymmer formen av en röst. (Engdahl 1992, s. 64. Mine uth.)

Selv om «stemme» gjøres til et avgjørende vilkår for vår forståelse av en litterær tekst, distanserer Engdahl seg fra et språksyn som postulerer det talte ordets primat over skriften. I tråd med Derridas kritikk av «vocosentrismen», står Engdahl fjernt fra en forståelse av skriftens vesen som transkribert tale. Skriften, eller «de stumme bokstävernans värld», rommer betydning som ikke er nedlagt på forhånd, i det levende ordet. Det er gjenkjenningen av taltalens temporære og rytmiske form i den bestandiggjorte skriften, som gir oss tilgang til den litterære tekstens betydning. Teksten utfolder sin betydning i spenningsfeltet mellom talens flyktige nå, og skriftens permanente og romlige organisering av språklig betydning. Engdahl illustrerer dette gjennom den franske symbolisten Mallarmés poetikk. Mallarmé utforsker skjæringspunktet mellom tale og skrift bl.a. gjennom å eksperimentere med det grafiske oppsettet av teksten. Ordenes typografi og plassering problematiserer diktet som tale, og det blir like viktig å være oppmerksom på konstellasjoner mellom diktets forskjellige typografiske elementer som å lytte. I følge Engdahl avsløres det skrevne hos Mallarmé som «en motspånstig sammanfogning av röst och rymd, av försvinnande och permanens, av talets kontinuitet och skriftens diskontinuitet. Ett sätt att både dela ut orden och behålla dem; en oändlig början.» (op. cit. s. 69).

Noe av den samme spenningen mellom tale og skrift finner vi også uttrykt i Solstads prosa. Vi har nevnt hvordan dialogen mellom Fjord og Hugo V støpes inn i en enhetlig og sammenhengende grafisk form, som dermed skaper et spenningsforhold mellom turvekslingsrytmen og dialogens naturlige innsnitt mellom replikkene på den ene siden og det kompakte skriftbildet på den andre. Men nettopp i denne motsetningsfylte foreningen mellom tale og skrift, er det også Solstads litterære stemme blir artikulert. I følge Engdahl hviler Mallarmés særpregede artikulering på at han er «röstfixerad» og «skriftpoet» samtidig:

Mallarmés originalitet består i att han förenar det till synes oförenliga, munnens lag och bokstavsens. Han talar om sången under texten, «l'air ou chant sous le texte». Mellanrummens form är inte nog. Instrumentet måste ljuda, om än ohörbart, för att rytmen (formen) skall bli verklighet. (op. cit. s. 70)

Solstads doble retoriske gestus blir realisert både gjennom sin karakteristiske rytmiske tale, og som konstallasjoner mellom forskjellige deler av dette temporære og rytmiske forløpet. Solstads gestiske språk klinger ut i «mellomrommet» mellom hans særegne rytmiske tale og tekstens arkitektur. Når Solstad bruker begrepet «romanens stemme» er det derfor et bilde på virkeliggjøringen av romanens rytme eller form, som altså finner sted i spenningsfeltet mellom det talte og tekstens romlige struktur. Når Solstad, i motsetning til Jon Fosse, knytter begrepet *stemme* til det språklige uttrykket i sine romaner⁸⁴, viser det den muntlige artikuasjonens dype forankring i Solstads litterære stil. Solstad er, i likhet med den store symbolisten og poeten Mallarmé, *både* knyttet til stemmen og skriften⁸⁵, mens skrifteoretikeren og forfatteren Jon Fosse er mer ensidig orientert mot skriften, som det stedet der romanen virkeliggjør sin betydning. Solstads grunnleggende figur er nettopp strukturert rundt omdreiningspunktet som *forener* det temporære forløpet og strukturen, og som får romanens dypeste betydningslag til å svinge. Og det er i Solstads doble retoriske gestus, i denne «umulige» foreningen mellom bevegelse og struktur, utopi og virkelighet, undergang og håp at romanens «hese hvissing» blir til.

⁸⁴ Se kap. 5.2.1: "Resepsjonen av *Roman 1987*"

⁸⁵ I essayet "Spilleren" kommer også Solstads tilhørighet til både stemme og struktur (skrift) fram gjennom presentasjonen av den såkalte "situasjonsbeskrivende metoden" og "strukturmetoden", som til sammen utgjør *Svingstol*-poetikkens doble metodiske utgangspunkt (Se 2.3.1 og 2.3.2).

5.7 Stemmens historiske opprinnelse: den retoriske kunststilen

Vi har så vidt berørt noen historiske aspekter ved Solstads litterære stil, og bl.a. vist til noen stiltrekk som kan føres tilbake til den retoriske *kunststilen*, og til de siste restene av denne europeiske lærdomstradisjonens språk, slik den lever videre i *kansellistilen*. Rytme er et sentralt element i den klassiske retorikken, og både innenfor den hellenske og romerske dannelsesstradisjonen ble *kunstprosaen* sett på som et *musisk kunstverk*, et stykke språkmusikk. I kunstprosaens hovedsjangrer: lovtalen, rettstalen og den politiske tale var beherskelsen av den offentlige talens rytmiske element avgjørende: «Forseelser mod rytmen ansås for lige så fatale, som når i vore dage en koncertpianist slår forkert.» (Fafner 1995, s. 17). Cicero utarbeidet den første teoretiske framstillingen av rytmen i prosa, mens hans etterfølger Quintilan fikk avgjørende innflytelse på den videre retoriske dannelsesstradisjonen i Europa, og herunder måten å skrive rytmisk på. Quintilan er også oppmerksom på det forholdet at *rytmen er i språket*. Jørgen Fafner utlegger denne forståelsen som at «Rytmen gjennomtrænger ordet. Rytmen i en talestrækning kan være mere eller mindre heldig. Men kun når den har kvalitet, får talen sin gjennomslagskraft.» (op. cit. s. 18).

Dag Solstads prosastil har åpenbart dype røtter i den klassiske dannelsesstradisjonen. Ikke bare fordi hans syntaktiske stil tar opp i seg elementer fra de siste stivnede restene av denne lærdomstradisjonen i Europa, kansellistilen, men også fordi hans «stiliserte» prosa vitner om en høyt utviklet bevissthet og kunnskap om den praktiske anvendelsen av språkets retoriske og rytmiske virkemidler. Det «retoriske» elementet i Solstads prosastil er åpenbart for leserne av hans romaner, og kan på den ene siden tolkes som uttrykk for det Roman Jakobson kaller språkets poetiske funksjon, og som gjør at leseren innstiller seg «på selve meddelelsen som sådan», både dens formale og betydningsmessige side (Jakobson 1978, s. 126). På den andre siden viser innslagene av mer arkaiske syntaktiske mønstre og høystil mer spesifikt tilbake til den retoriske tradisjonen.

I *Roman 1987* bidrar også presentasjonen av jeg-fortellerens sosiale og samfunnsmessige posisjon, som «en dannet mann fra Norge», til å knytte hans prosastil til den europeiske

dannelsestradisjonen⁸⁶. I det hele tatt griper Solstad med sin lærde og omstendelige stiltone tilbake til romanens språk *før* det modernes gjennombrudd i litteraturen, og samtidig blir hele den sammenhengende retoriske lærdomsstradisjon som strekker seg tilbake til den greske antikken en aktiv klangbunn for forfatterskapet. Willy Dahl peker på det historiske faktum at det dannede Europas prosastil inntil «det modernes gjennombrudd» i andre halvdel av det 19. århundret, også var *romanens språk*. Dahl kommenterer den tilsynelatende motsetningen mellom på den ene siden romantikkens følelsesinnhold, og på den andre «tidens klassisk-retoriske litterære stil», som «med et språkhistorisk litt upresist uttrykk» kan kalles *kansellistilen*:

Den er velegnet for abstrakte, intellektuelle formål, som f.eks. juridiske betenkninger med mange forbehold, og vi står derfor overfor det tilsynelatende paradoks at romantikkens - følelsenes - litterære prosastil er presis, velordnet hypotakse. Impulsiv kan en slik uttrykksmåte vanskelig bli. Men paradokset er også bare tilsynelatende. Med den begynnende realisme kommer også den mer muntlige stil, uttrykket for den umiddelbare opplevelse, mens romantikken nettopp var et tankerike, med virkeligheten på tre skritts avstand. (Dahl 1995, s. 74-75)

Ekspressiviteten i Solstads hypotaktiske konstruksjoner kan tjene som eksempel på at den klassisk-retoriske stiltonen selvsagt *også* egner seg til å uttrykke følelser. Samtidig bruker Solstad denne stilen til presist å dissekere hovedpersonens følelser. Når Fjord forelsker seg i Cecilie arbeider Fjords bevissthet under høytrykk, og det er hans fintmalende registreringer og tanker i forbindelse med stevnemøtene med den unge studinen vi hele tiden får gjengitt. Willy Dahls karakteristikk av romantikken som «et tankerike, med virkeligheten på tre skritts avstand», synes også dekkende for Solstads omstendelige syntaktiske framstilling av den middelaldrende lektorens forelskelse:

Jeg satt jo med mine nerver utstrukket for å ta imot den minste tilbøyelighet fra hennes side til imøtekommenhet, men til tross for at hun var både vennlig og lett å omgås, viste hun meg aldri noe jeg kunne tolke, sjøl ikke med min beste vilje, som imøtekommenhet. Men jeg syntes det var like før! Jeg syntes hele tida at jeg kunne ane en imøtekommenhet, som ikke var der, ikke som det minste lille øyekast, ikke ved den minste innbydende handbevegelse, ikke ved noenting, men som jeg så klart så likevel var der, som en lokkende mulighet. (s. 363-364)

⁸⁶ Vi har tidligere kommentert jeg-fortelleren i *GP*, som også i rollen som lærer og intellektuell plasserer seg som en representant for denne europeiske dannelsesstradisjonen. Se kap. 4.5.2

Trekkene fra den lærde, retoriske stil aktualiserer på nytt spenningen mellom det skriftorienterte og det talte i Solstads *stemme*. Solstads språk rommer *både* de abstrakte tankestrukturene og det pustende nærværet fra en levende, artikulerende stemme. Fjords (Solstads) skriftorienterte, retoriske stil stenger ikke det følelsesmessige innholdet ute, men artikulerer det på sin egen alvorlige og litt opphøyde måte. Det paradoksale ved Solstads stil er at denne særegne og alvorlige stiltonen, med sine stilmessige reminisenser fra en forgangen tid, rommer en så nærværende stemme.

5.7.1 Romantikkens subjektivitet

Andreas Lombnæs gjør en annen kobling mellom Solstads litterære stil og den stilhistoriske epoken romantikken, med dens estetikk og menneskesyn. Med utgangspunkt i en scene fra *Irr! Grønt!*, der hovedpersonen Geir Brevik spaserer omkring langs stiene i en park i Oslo, kommenterer Lombnæs bildet av subjektet som uttrykkes gjennom denne skildringen. Geir Brevik "var (...) blitt fanget inn av det å gå på disse stiene mellom blomsterbed og plener, under trærne", og han er fascinert over tanken på at stiene kan skjule et bestemt mønster: "et mønster som hvis han fant det, kunne bety at han ville gå og gå til sine dagers ende, i en bestemt rytme, (...) som en maskin⁸⁷" (*Irr! Grønt!*, s. 161-162). Breviks fantasier om et skjult mønster utvikler seg til forestillingen om «et spill som var hans eget, som han ble en del av, og ikke kom ut av, slik at han ble spillet med alle dets regler, ble det idet det ble utført, slik kunne han lage sitt eget univers her inne i parken.» (op. cit. s. 162). Lombnæs tolker denne beskrivelsen som en metaforisk framstilling av romantikkens subjektivitet, og han mener at den samme typen jeg-struktur også er inngravert i de mest karakteristiske figurene i Solstads retoriske stil:

Prosjektet bærer preg av romantikkens/symbolismens/ekspresjonismens kosmisk oppblåste subjektivitet. Det altomfattende spekulative system får karakter av paranoid forsvar. Fosvarsholdningen forklarer også inventarlistene, de magiske ramser og besvergende gjentakelser, den kunstferdige fletning av retoriske spørsmål og forsikringer som utgjør Solstads foretrukne stilgrep. (Lombnæs 1987, s. 47)

⁸⁷ Her dukker igjen "evighetsmaskinen", den evig repetitive bevegelsen opp, som vi tidligere har presentert som et viktig motiv i Solstads forfatterskap. Se kap. 4.4.6: "Bysamfunnet som perpetuum mobile".

Geir Breviks fantasi om å etablere sitt eget univers, som er tilpasset hans rytme og spesielle forutsetninger, slik at han selv går i ett med dette universets lover, kan ha berøringspunkter med romantikkens geniestetikk, og det inspirerte subjektets speiling av kosmos. Men Geir Brevik har innsikt i det umulige ved sitt prosjekt, og når han innser de fulle konsekvensene av sin hybris, rygger han tilbake: «Men så skremte tanken ham.» (Solstad 1969, s. 162).

«Forsvarsholdningen» som Lombnæs tolker inn i Solstads litterære stil er uttrykk for et *truet* jeg, som, slik jeg forstår Lombnæs, skjuler sin *utsatthet* bak romantikkens «oppblåste subjektivitet». Den truede subjekt-posisjonen, uttrykt i Solstads foretrukne retoriske figurer, kan imidlertid også knyttes til andre stilhistoriske epoker. Vi vil nedenfor argumentere for at subjektet i Solstads litterære univers er mer i slekt med barokkens religiøst splittede jeg enn det Andreas Lombnæs kaller romantikkens «oppblåste subjektivitet». Det universelle romantiske jeg er basert på en identitet mellom jeg'et og dets naturlige og kosmiske omgivelser som er både barokkens og det solstadske individet fremmed, og Geir Brevik trekker seg skremt tilbake overfor muligheten for å gå opp i sine omgivelser. Vi vil derfor hevde at Solstads retoriske språk i *Roman 1987* er mer i pakt med barokkens figurlige og manieristiske framstilling av en splittet verden enn med den romantiske estetikken som forsvarsholdning.

Fjords politiske prosjekt og hans 7 «lykkelige» år som fabrikkarbeider på Mesna Kartongfabrikk blir i romanen innrammet av på den ene siden hans tolkning av renessansehumanisten Peder Absalon Beyers *Om Norigs rige* fra 1563, og på den andre forelesningene han holder som desillusjonert hjelpelærer på Distriktshøgskolen i Lillehammer om maktas selvrepresentasjon på 1700-tallet. Geir Mork har kommentert hvordan jeg-fortellerens tolkning av disse historiske periodene fungerer innenfor romanens oppbygning:

Desse to tolkingane er interessante i seg sjølve, men kva tyding får dei i romanen? Begge tolkingane viser til teiknsystem som makta å naturalisere seg. Begge handlar om avbildingas triumf, om vellykka forsøk på å stille teikna i ro ved å la dei vise til eit Sentrum. Og dei lykkelege åra på fabrikk? Handlar dei ikkje om avbildingas fallitt? Er det ikkje til å vise dette at Fjord treng dei to store teikntolkingane som innringar dei «lykkelege» og meiningsfulle åra prega av ein idiotisk monotoni, legitimert av ein stor idé? (Mork 1987, s. 72)

Fjords tolkninger av renessansens og opplysningstidas sentrerte meningsuniverser, fungerer ifølge Mork som kontraster til den skjærende diskrepansen mellom tegn og det betegnede som den nyomvendte AKP'eren Fjord opplever under sine 7 år som selvproletarisert arbeider på Mesna Kartongfabrikk, midt i det sosialdemokratiske Norge. Men Fjords nedslag på renessansens og opplysningstidas velbalanserte semiotiske universer, kontrasteres også av den mellomliggende stilepoken, som Fjords retoriske stil og livsfølelse på en særlig måte kan knyttes til, nemlig barokken.

5.7.2 Barokkens drift mot transcendens

Det som kan betegnes som et hovedtrekk ved den barokke stilen er «en sterkt forøget spænding mellem det rationelle og det irrationelle, mellem logos og pathos.» (Fafner 1995a, s. 230). Den samme typen spenningsstruktur ligger nedfelt i Solstads forfatterskap, f.eks. i åpningssetningen i *Roman 1987*, når hovedpersonens selvbiografiske erkjennelsesprosjekt blir presentert i en så sterkt emosjonell og utbrodert syntaktisk stil. Solstads eksistensielle *orgelpunkt*⁸⁸, som består av den kontinuerlige og rastløse søkingen etter et rasjonelt (og vitenskapsteoretisk) grunnlag for å forstå den norske livsverden, kommer ofte til uttrykk i et patosfylt og manieristisk preget språk. Det er en spenning i Solstads forfatterskap mellom fornuftens bestrebelser på å få satt virkeligheten inn i et sammenhengende og overskuelig system, og den religiøst fargede lengselen etter det utopiske, men både den systembyggende fornuft og den religiøse lengsel kan spores tilbake til barokkens sterke drift mot *transcendens*:

Efter renæssancens appetit på de jordiske glæder søger tanken igen mod det himmelske. Tiden præges af en drift mod det metafysiske, hvad der allerede får sit videnskabelige udtryk i de store filosofiske systemdannelser med cartesianismen i spidsen. Religiøst viser den sig ved en styrkelse av dogmerne både hos katolikkene og de evangeliske. Allerede omkring ved midten af det 16. århundrede satte den katolske reorganisering af kirken ind (Tridentinerkonciliet 1545-63, jesuiterordenens opprettelse 1540), og i det 17. århundrede strammer ortodoksien og den religiøse ensretning sit greb om protestanterne. (Fafner 1995a, s. 222)

Den ekstradiegetiske fortelleren Fjord innser at hans hovedfagsoppgave om Absalon Pederssøn Beyer er bundet til sin egen tids forståelsehorisont, og det umulige i å kunne postulere en eviggyldig sannhet om sitt emne, fyller ham med dyp fortvilelse. Fjords

⁸⁸ Se kap. 5.3.3.2

transcendentale lengsel kommer til uttrykk i at han drømmer om et «Arkimedes' punkt», hvorfra han kan bringe system og orden inn i verdens evige flyt av betydning. Det er den smertelige erkjennelsen over at et slikt punkt ikke finnes som utløser Fjords heftige kroppslige respons. Stilt overfor det ugjenkallelige tapet av et evig og transcendentalt sannhetsbegrep, kan kroppens brekninger og epileptiske krampeanfoll tolkes som kroppens forsøk på å befri seg selv fra sitt jordiske og materielle hylster:

Det er ingen tvil om at jeg ikke utholdt tanken på at det jeg arbeidet med ikke hadde sannheten om mitt emne som formål, men sannheten om min egen tid. Jeg søkte en historisk sannhet som sto utafor historia sjøl, og tanken på at en slik sannhet ikke fantes annet enn som en hovmodig idé var for meg uutholdelig, den gjorde meg kvalm, den ga meg et klarsyn som var så sterkt at det gjorde meg svimmel og fikk meg til å kjenne trang til å kaste opp, i et eneste frigjørende epileptisk anfall. (s. 174)

Tapet av Gud som en religiøs metafysisk instans etterlater også et eksistensielt meningsavsnitt i Fjords liv. På romanens åpningssider forteller Fjord utførlig om hvordan han som ung gutt i barndomsbyen Sandefjord hadde tatt sitt endelige oppgjør med religionen. På grunn av sin manglende evne til å tro hadde han ikke hatt «noen betenkeligheter med å vikle meg ut av Kristendommens nett» (s. 11), og han beskriver sitt «oppbrudd fra religionen» som «lett og udramatisk» (s. 8). På tross av den tilsynelatende lettheten som ledsaget hans farvel med barnetroen, er jeg-fortelleren Fjord klar over at dette bruddet også innebar at han nå måtte greie seg uten «den viktigste dimensjonen i et menneskes liv: At livet har en sjølsagt mening i og med at det finnes en Gud, og verden er skapt av Gud.» (s. 9). Romanen kan tolkes som en beskrivelse av hovedpersonens stadig verkende lengsel etter å fylle dette tomrommet etter Gud som tilværelsens meningssentrerende og meningsskapende instans, og hvordan han forsøker å stille denne lengselen ved gjennom stadig nye oppbrudd å prøve å komme «i kontakt med de sammenhengene som utgjør tilværelsens alvor» (s. 118).

Lengselen etter tankemessig og religiøs transcendens i Solstads forfatterskap kommer bl.a. til uttrykk i Solstad-heltens skiftende metamorfoseprosjekter, den stadig tilbakevendende kroppsmetaforikken⁸⁹, og forfatterskapets gestisk-retoriske språk. I *Roman 1987* finner vi

⁸⁹ I denne avhandlingen blir kroppsmetaforikken knyttet til religiøs transcendens grundigst behandlet i analysen av *Arild Asnes 1970* (kap. 3).

mange paralleller mellom barokkens forening av tankemessig strenghet og ekspressiv følsomhet på den ene siden, og beskrivelsen av Fjords *reflekterende emosjonalitet*, som kjennetegner hans tilnærming til sine utopiske prosjekter på den andre. Den norske maoismens røtter i den nordeuropeiske, lutherske religiøsitet er åpenbare, og er framstilt med størst overbevisning av Solstad selv i hans politiske trilogi *Arild Asnes, 1970, GP og Roman 1987*, der den religiøse metaforikken slår tydeligst igjennom i de to første. Kirkens tilstramning av de religiøse dogmene i barokken skaper dypere splittelse mellom mennesket og det himmelske paradiset, en splittelse som på sin side utløser et større religiøst alvor med bl.a. dragning mot askesen. Dette er åndelige egenskaper som befestes og føres videre innenfor den norske pietismen, som med sin blanding av puritanisme og emosjonelt alvor har holdt en fast hånd om store deler av det folkelige, religiøse liv i Norge fram til våre dager. Den særegne spenningen mellom kjølig rettroenhet og inderlig følelsesmessig engasjement som ligger til grunn for Solstad-heltens betingelsesløse overgivelse til den norske, revolusjonære bevegelsen, har sitt utspring i denne folkelige, religiøse tradisjonen.

5.7.3 Barokkens periodestil og den manieristiske slangefiguren

Vi finner også interessante overensstemmelser mellom barokkens litterære språk og den syntaktiske strukturen som ligger til grunn for Solstads *stemme*. Retorikken skiller ikke mellom poesi og prosa i sin lære om de rytmiske og språklige stilfigurerene, noe som gjør det mulig å sammenligne også barokkdiktningens *versekunst* med den formale oppbygningen av prosa. I artikkelen «Finnes det en barokk retorikk?» drøfter Roy T. Eriksen de spesielle kjennetegnene ved barokkens syntaktiske og retoriske stil (Eriksen 1998, s. 122-155). Han refererer bl.a. til Morris W. Crolls klassiske studie «The Baroque Style in Prose», der Croll snakker om to *grunnformer* innenfor barokkens periodestil: den såkalte *curt style* («kort periodestil») og *loose style* («den løse stil»). (Croll 1971, s. 26-52). Det kan synes som om de rytmiske hovedstrukturene i Solstads prosa; hans *grupperingsrytme* og *prolongeringsrytme*, står i en indre sammenheng med de to tilsvarende dominerende periodiske grunnformene i barokken. Den korte periodestilen er kjennetegnet av at den «mangler de naturlige forbindelsene mellom setningsleddene, dvs. konjunksjoner, partisipper, relativpronomen etc., slik at setningsleddene blir atskilt av kolon og semikolon, snarere enn komma og bindeord.» (Eriksen 1998, s. 129). Solstads grupperende rytme, med sine sammenstillinger av setningsfragmenter, apposisjonelle gjentakelser og ekvivalenser, synes med sin serielle og ekspressive form å ha likhetstrekk med «curt style».

I «loose style» består perioden av mange, og ofte lange setningsledd, som vanligvis er forbundet med konjunksjoner:

Ofte initieres en balansert periodisk konstruksjon, som siden brytes tvert for å avsluttes med en ny setningstype; gjerne en kort aforistisk partisippkonstruksjon. Snarere enn å være sirkulær, er en løs periode additiv og ekspansiv ved hjelp av sluttkoplinger, eller «end linking». Ofte blandes typene og de finnes karakteristisk nok aldri helt rendyrket i noe verk. (op. cit. s. 129)

Både barokkens og Solstads prosastil kommer til uttrykk som en kombinasjon av sine to syntaktiske grunnformer. Den løse stilens additive og ekspansive form kan identifiseres som et *manieristisk*⁹⁰ element i barokkens prosastil, som står i et spenningsforhold til renessansens symmetriske og enhetlige perioder (den ciceronianske perioden). Den oratoriske «circular» eller «round composition» er basert på en balansering av periodens enkeltledd rundt et sentralt eller «klimaktisk» ledd: «they are all so placed with reference to a central or climactic member that they point forward or back to it and give it its appropriate emphasis.» (Croll 1971, s. 43). Den ciceronianske periodens sirkulære stil hviler på en sterk indre, syntaktiske organisering, men dens klassiske «arkitektur» blir ofte i tillegg markert gjennom verbale, sekvensielle gjentakelser i setningens sentrale posisjoner. Med bakgrunn i Aristoteles' poetikk la man vekt på verbal ornamentering av setningens begynnelse, midt- og sluttposisjon, i analogi med disse posisjonenes avgjørende betydning for fabelens indre enhet. Et karakteristisk trekk ved barokkens prosa er at denne klassiske, retoriske mønstringen blir overført til denne stilepokens «løse» og komplekse periodestil:

På et visst tidspunkt - under den litterære manierismen - synes «elocutio» gradvis å frigjøre seg fra «inventio»: dermed frigjør repetisjonene seg fra den syntaktiske og tematiske strukturen i en setning, slik at det skjer en glidning fra innhold mot form.» (Eriksen 1998, s. 128)

⁹⁰ Roy T. Eriksen mener at synet på manierismen og barokken som to adskilte stilepoker hviler på et sviktende grunnlag, fordi den formale definisjonen av manierisme er for uklar. Barokkens egenart må i følge Eriksen søkes i en klarere avgrensning av hva manierisme er, og i selve grenseoppgangen mot barokken: "Det er her selve kimen til barokk-begrepet synes å ligge, og jeg vil foreslå at vi må operere med et utvidet barokkbegrep som også omfatter trekk som vi vanligvis kaller manieristiske eller antikklassiske. Det negative alternativ ville være å redusere barokken til en ren tidsbestemmelse og konkludere med at det ikke finnes noen formelt definerbar barokk retorikk" (Eriksen 1998, s. 145).

Vi har sett eksempler på at også Solstads «løse stil» er retorisk mønstret etter klassiske prinsipper, med bl.a. en tydelig markering av setningens sentrum (plasseringen av neksus midt i innledningssetningen i *Roman 1987*) og sekvensielle ordgjentakelser i periodens begynnelse, midt- og sluttposisjon (innledningssetningen «Det plutselige øyeblikk»). Repetisjonenes frigjøring fra den klassiske og balanserte periodestilen gir barokkens ekspanderende og «løse stil» en indre dynamikk. Dette ser vi uttrykt på makronivået i *Roman 1987* når romanen gjennom sin genererende repetitive form dekonstruerer sin egen balanse og symmetri rundt vendepunktet, og forvandles til *étt, sammenhengende, dynamisk forløp*. Morris W. Croll finner selve barokkstilens karakteregenskaper uttrykt i den løse periodestilen: «See, for instance, how symmetry is first made and then broken, as it is in so many baroque designs in painting and architecture; how there is constant swift adaption of form to the emergencies that arise in an energetic and unmediated forward movement» (Croll 1971, s. 40). Denne «manieristiske» vendingen mot det formale uttrykker i følge Roy T. Eriksen selve hovedtanken bak barokkens prosastil. Stilen er ekspresjonistisk i sin grunnholdning, og manifesterer seg gjennom *den manieristiske slangefiguren*:

hovedtanken er å utrykke en idé slik at dens verbale uttrykk og skriftlige form best mulig gjensker tankeprosessen som fødte idéen. (...). Samlet gir denne ekspresjonismen seg utslag i progressivt og ekspanderende driv eller målrettethet. I bilde, skulptur og arkitektur gir dette seg uttrykk i en dynamisk og samlet, enhetlig bevegelse. Dette er en bevegelse (...) som vokser ut av manierismens forkjærlighet for 'la figura serpentinata' (slangefiguren), men som likevel er forskjellig fra den i sin globale orientering.» (op. cit. s. 130-131)

Manierismens slangefigur er mest kjent fra periodens arkitektur og bildekunst, og er vanskeligere å framstille i litteraturen. Vi kan likevel ane den som et retorisk mønster bak jefortellerens «sære» monolog i *Roman 1987*. Som tidligere nevnt bryter romanens andre halvdel med den klassiske forventningen om symmetri og likevekt mellom narrasjonens innledning, peripeti og slutt. Istedenfor at romanen fullender sitt forløp i klassisk harmoni, bukter Fjords «sære monolog» seg mellom prolonginell forventning om mening og fragmentert meningsoppløsning, i takt med heltens utprøving av stadig nye eksistensielle meningssammenhenger. Den antitetiske sammenkoblingen av heltens eksistensielle prosjekter skaper en målrettet og samlet bevegelse, der prologen og epilogen utgjør ytterpunktene i

romanens antitetiske, sammenkoblede struktur. På et allegorisk nivå blir prologen og epilogen den manieristiske slangefigurens *hode* og *hale*, der «la figura serpentina»'s buktende og dynamiske bevegelse materialiserer seg som et slående symbol på romanens rytmiske og narrative form.

Det historiske perspektivet på Solstads prosa har framhevet den manieristiske *bevegelsen* på bekostning av barokkstilens *struktur* og harmoni. Dette har også kommet mer og mer til uttrykk i det grafiske oppsettet av teksten i Solstads forfatterskap. Den første romanen *Irr! Grønt!* er inndelt i kapitler, slik som *Arild Asnes, 1970, 25. septemberplassen* og krigstrilogien. Etter den politiske utopiens fall, har imidlertid også behovet for den grafiske inndelingen og struktureringen av romanteksten falt bort. Fra og med *GP* mangler Solstads romaner kapitteinndeling, og vi resiperer dermed teksten som *en kontinuerlig og sammenhengende bevegelse* som slynger seg side opp og side ned i takt med lesningen av boka. I *Roman 1987* blir prologen og epilogen markert med en asterisk, og vi har tolket dette sjeldne eksemplet på grafisk inndeling i Solstads post-revolusjonære romanforfatterskap som et bilde på den buktende slangefigurens hode og hale. Ormens evne til å skifte ham, gjør at den kan symbolisere metamorfosen, og videre den stilmessige utviklingen fra en epoke til den neste. Som et bilde på overgangen mellom renessansens og manierismens periodestil kunne vi hevde at den manieristiske slangefiguren bukter seg ut av den ciceronianske perioden, og etterlater dens klassiske harmoni, som et tomt skall. Det forlatte hylsteret representerer likevel det organiske og kroppslige utgangspunktet for ormens bevegelser, slik som barokkens vridninger på en spenningsfylt måte utspiller seg innenfor rammene av den klassiske balanse og harmoni.

5.7.4 Fra Kingo til Solstad

Vi har vist at den historiske opprinnelsen til Solstads *stemme* kan føres tilbake til den indre spenningen mellom manieristiske og klassiske elementer i barokkens periodestil, der manierismens typiske stilfigurer⁹¹, som «la figura serpentina», synes å være de dominerende i Solstads syntaktiske stil. Slangens buktende bevegelse («vekk herfra- det er mitt mål!»),

⁹¹ Manieristiske stilelementer hos Solstad, som kan føres tilbake til den folkelige karnevalskulturen hos Rabelais, som f.eks. groteske kroppslige motiver, metamorfoser, den muntre opp-ned-snuingen av høyt og lavt blir omtalt i kapittelet om *GP* (kap. 4).

materialiserer forfatterskapets grunnleggende rytme og narrative form, og symboliserer samtidig subjektets utsatte posisjon. Den solstadske heltens vrir og vender seg innenfor sin historiske, norske livsverden, som på lignende måte som barokkens åndelige univers ligger utstrakt mellom utopisk lengsel på den ene siden, og den dennesidige verdens forgjengelighet og tomhet på den andre. Denne splittede verden kommer overbevisende til uttrykk i den kjente lyriske barokkteksten «Sorrige og Glæde de vandre tilhaabe», fra Thomas Kingos *Aandelige Sjunge-Kors anden Part* (1681). Kingos salmetekst illustrerer også det nære slektskapet mellom barokkens stilideal og det vi har beskrevet som Solstads doble retoriske gestus. Slik som Solstads prosastil er bygd på den spenningsfylte konstellasjonen mellom prolonginelle og grupperende rytmer, tar også Kingos verslinjer opp i seg frelse og undergang, meningstap og utkast til nye meningssammenhenger innenfor *den samme syntaktiske bevegelsen*. Pendlingene mellom den djupt forbundne humor og sorg i Solstads dikteriske univers, og de regelmessige svingningene i Solstad-heltens sinn mellom lykkelig forventning og svart håpløshet, finner vi igjen som selve opptakten til Kingos mektige og stramt oppbygde lyriske tekst:

Sorrige og Glæde de vandre tilhaabe
Lykke/Ulykke de ganger paa Rad
Medgang og Modgang hin anden anraabe
Soelskin og Skyer de følgis og ad!
Jorderiigs Guld
Er prægtig Muld
Himlen er Ene af Salighed fuld.

Det grafiske oppsettet av strofen er et slående bilde på barokkens «arkitektoniske» krav til plan og symmetri. Kingos strofeform fungerer dermed som en kontrast til de barokke elementene hos Solstad, som altså i større grad ønsker å uttømme den slyngende, manieristiske bevegelsen innenfor den enkelte setningen, med det resultat at den Solstadske perioden kan ekspandere uhemmet i lengde⁹². Svingningene mellom «Sorrige og Glæde» kommer også til uttrykk både i den handlingsmessige oppbygningen og det grafiske oppsettet i Solstads romaner, og forfatterskapets karakteristiske humor springer ut av hovedpersonens sorg over sin kroppslige og sjlelige avspaltning fra den konkrete og historiske virkeligheten

⁹² Solstads uttalelse til Jan H. Landro sier noe om forfatterens bevisste holdning til det kontinuerlige og sammenhengende elementet i sin språklige og syntaktiske stil: "Stilen er min stemme. Jeg har alltid vært glad i å kunne uttømme veldig mye i løpet av en lang setning. Alle bisetningene er veldig viktige. Jeg forsøker å være presis. Ikke lyrisk." (Landro 2001, s. 153).

han er lenket til. Solstads stemme artikulere det umulige i å eksistere innenfor en livsverden der meningen har brutt sammen. Slik som jordelivet er frarøvet alle mening og gyldighet i barokken, framstår det sosialdemokratiske Norge som en fragmentert og uforståelig virkelighet i Solstads forfatterskap. Denne kaotiske verden har hos Kingo som hos Solstad bare forankring i *håpet* om et framtidig utopisk alternativ, et annet (ikke-) sted, som derfor bestemmer hvordan man forholder seg til den konkrete verden *her* og *nå*. Men der Gud sitter urokkelig på sin trone i barokkens åndelige univers, er han for den Solstadske helten fraværende som en udiskutabel meningsinstans. Fraværet av Gud gjør at håpet utfolder seg innenfor en mer hektisk og repetitiv rytme i Solstads fiksjoner enn hva som er tilfelle innenfor troen på det himmelske paradiset som fastholdes i Kingos balanserte strofeform. Vi vil til slutt oppsummere noen hovedpunkter om hvordan den aldri hvilende paradisiske lengsel hos Solstad er nedfelt i forfatterskapets rytme og syntaktiske stil.

5.7.5 Håpets perpetuum mobile - oppsummering om forfatterskapets stil og stemme

I den meningstomme og fragmenterte livsverden som skildres i Solstads forfatterskap må håpet stadig fornyes, i takt med at hovedpersonens forventning om ny mening gjennom sine skiftende eksistensielle prosjekter ikke blir innfridd. Vi har sett eksempler på at denne grunnleggende konstellasjonen i forfatterskapet mellom opplevelsen av flyt og sammenheng på den ene siden og meningsoppløsning og fragmentering på den andre, har avgjørende innvirkning på både den formale og innholdsmessige oppbyggingen av Solstads fiksjoner helt fra debuten. Vi har videre gjort rede for at håpet og forventningen om ny mening springer ut fra det tilfeldige og plutselige øyeblikket, som dermed er det avgjørende omdreiningspunktet i Solstads doble retoriske gestus. De forskjellige svingningene i den norske etterkrigsheltens sjelstilstander er antitetisk, eller kiastisk sammenkoblet, som hos Kingo: «Sorrige og Glæde de vandre tilhaabe// Lykke/Ulykke de ganger paa Rad», og danner dermed en samlet og dynamisk bevegelse, som symboliserer et ønske om transcendens, eller å komme seg vekk. Slangefigurens buktninger, eller den spenningsfylte vekslingen mellom motsatte sjelstilstander og eksistensielle prosjekter, sier noe om de eksistensielle vilkårene i fiksjonens norske, historiske kontekst. Fjords kronglete leting etter holdbare meningssammenhenger gir ingen endelige svar, men en rekke av hans fascinasjoner gjennom livet for bl.a. sport,

historie(filosofi), den norske maoistiske bevegelsen og forelskelse blir endevendt og drøftet i den middelaldrende lektorens beretning.

Umuligheten av å etablere stabile meningssammenhenger i Solstads livsverden gjør at den forvandlende bevegelsen fra fragmentering til nye sammenhengende utkast til mening får en regelmessig og nødvendig karakter. Vi har sammenlignet forfatterskapets grunnleggende retoriske figur med et hjul som må svirre og gå, og der håpet er den nødvendige drivkraften for å unngå den umulige stillstanden, der tida og virkeligheten faller fra hverandre i isolerte og meningsløse brokker. Hjulets kontinuerlige, dreierende bevegelse forutsetter i den fysiske verden en underliggende mekanisk eller maskinell kraft, som er nødvendig for å holde hjulet i gang. Håpets struktur i Solstads forfatterskap uttrykker noe av denne mekaniske måten å fornye energien og bevegelsen på. Denne mekaniske og regelmessige gjentakelsesstrukturen fungerer som et fast omdreiningspunkt i tilværelsen, som ellers er tømt for mening. Fjord unngår å havne på nihilismens «nitriste slette i utkanten, hvor det alltid er skygge» ved å gjøre selve *erfaringen av det stor Intet* til omdreiningspunktet i en *håpets perpetuum mobile*, som kontinuerlig forvandler den tomme likegyldighet til berusende flyt og sammenheng. Solstads språklige figur kan tolkes som et forsøk på å virkeliggjøre Nietzsches dionysiske prinsipp om den evige fornyende skapelsen i kunsten, som den unge Friedrich Nietzsche introduserer i *Tragediens fødsel*, og som for ham forvandler den rystende erkjennelsen om at «Gud er død» til en livsbekreftende og vitalistisk livsholdning⁹³.

Vår stilistiske analyse av *Roman 1987* har spesielt hatt som formål å beskrive rytmen i Solstads syntaktiske stil. Vårt forsøk på å fange inn den spesielle rytmiske artikulasjonsmåten som kjennetegner Solstads stemme, har også satt oss på sporet av det som synes å være et grunnleggende mønster i forfatterskapets måte å konsipere tid og rom på. Denne særegne måten å sanse omgivelsene på er også bestemmende for det storstilte forsøket på å etablere

⁹³ I *Tragediens fødsel* utleder Nietzsche et kunstsyn som bryter med det klassisistiske apollinske skjønnhetsbegrep, hentet fra bildekunstens verden. Nietzsche bygger sin estetikk på Apollon og Dionysos som to uavhengige og grunnleggende forskjellige guddommer for kunst innenfor den greske mytologien: "For meg står Apollon som forklaringen på det individualiserende prinsipp. Bare gjennom ham kan vi fullt ut nå forløsning gjennom skinnen og det tilsynelatende. Under det mystiske jubelrop fra Dionysos blir denne oppdeling sprengt i stykker, og veien lagt åpen til tingenes moderskjød og innerste kjerne. Denne veldige motsetning åpner seg med et smell, mellom de plastiske kunster, som de apollinske, og musikken, som den dionysiske." (Nietzsche 1993, s. 101)

historisk mening, som framstår som et hovedtema i *Roman 1987*. Fjords stadige forsøk på å forstå seg selv historisk innkapsles hver gang i øyeblikket, på lignende måte som «bevissthetens piggete hjul» smadrer den sammenhengende sansningen av omgivelsene til «selv i bevegelse urørlige vesener» (Solstad 1965, s. 16). Den isolerte sansningens avgjørende betydning, løsrevet fra enhver helhet og sammenheng, gjør *naiviteten* og *begeistring* til en av den norske etterkrigsheltens mest karakteristiske egenskaper.

Solstads rytme har et grunnleggende, repetitivt preg, men framstillingen av hovedpersonenes plutselige og henrykte utkast til nye meningssammenhenger kan fungere som «input» til en medrivende rytmisk respons hos leseren, som er selve «motoren» i forfatterskapets dynamiske bevegelse. Solstads skapende og litterære «hjul» svirrer og går, mens de formale og narrative linjene slynger seg over hans eksistensielle orgelpunkt, og rytmiske ostinat. Det *svinger*, og leseren inviteres til å svinge med. Håpets perpetuum mobile kan dermed forvandle beskrivelsene av den avspaltede, historiske eksistens til intens nærværenhet innenfor det litterære kunstverkets forløp av *rytmisk* tid.

5.8 Landskaps- og naturbeskrivelse i *Roman 1987*

Vi har hittil skildret den norske livsverden i *Roman 1987* gjennom stilen og rytmen. Vi har tolket den særegne rytmiske artikuleringen i Solstads litterære *stemme* som en eksistensiell og erkjennelsesmessig respons på den konkrete verden. I denne avsluttende delen av analysen vil vi se nærmere på det vi med Walter Benjamins uttrykk har kalt Solstads *territorielle kilde*, dvs. det utsnittet av verden der den norske heltens meningssøkende prosess har sitt geografiske og stedlige utspring. Vi vil dermed igjen rette søkelyset mot Solstads beskrivelser av den norske, geografiske livsverden, som i tråd med det øvrige forfatterskapet hittil, også er det grunnleggende *sted* i *Roman 1987*.

5.8.1 Det typisk norske innlandslandskapet

Vi har referert til Solstads egne uttalelser om *Roman 1987*, der hans forsøk på å «oppspore det romanmessige ved ethvert tema som dukker opp», og fascineringen over å gjennomspille sine yndlingsmotiver nok en gang står sentralt. Dette innebærer også en ny litterær gjennomarbeiding av framstillingen av det særegent *norske* i forfatterskapet, og på bakgrunn av dette er det kanskje ikke rart at Solstad denne gangen lar sin hovedperson ankomme til en by i

innlands-Norge. I artikkelen «Natur og nasjonalitet» hevder Gudleiv Bø at de tidlige nasjonsbyggerne i Norge i stor grad kom til å ta utgangspunkt i naturforhold for å legge grunnlaget for en nasjonal identitet. Dette kan bl.a. forklares med den manglende arven av føydale minnesmerker og monumentalbygninger, som i andre europeiske land kunne tjene som samlende symboler etter opprettelsen av nasjonalstaten. Den rousseauske idealiseringen av naturen var blant de filosofiske strømningene på begynnelsen av 1800-tallet som ledet nasjonsbyggernes oppmerksomhet mot sammenhengen mellom natur og folk, og som samtidig kunne bygge videre på den tradisjonelle polariseringen mellom periferi og sentrum i det gamle Danmark-Norge. Nordmenns intime kontakt med vill og uberørt norsk natur kunne dermed fungere som et positivt motbilde til den urbane intelligentsia i København. Bøs hovedtese er at når en nasjon søker sine identitetsmessige røtter i landskap og naturforhold, må bildet av den egne naturen etableres som *annerledes* enn andre lands:

Så når Danmark er horisontalt, måtte Norge bli vertikalt. Derfor ble sannsynligvis «det typisk norske» landskapet fjell- og fjord-Norge snarere enn flatbygdene. Fattigdommen på elitekulturelle minnesmerker, romantikkens byfiendtlighet og profileringsbehovet vis-a-vis Danmark er altså viktige bakgrunnsfaktorer for forståelsen av naturens rolle i den norske nasjonsbyggingsprosessen. (Bø 1999, s. 42)

Når Fjord stiger av toget på Lillehammer, befinner han seg i en grensesone mellom «fjell-Norge», som ifølge Bø tilhører de landskapsformene som symboliserer det typisk norske, og de mer dansk-kontinentale «flatbygdene» på Østlandet. Gudbrandsdalen fører videre nordover mot Dovre, mens i sør åpnes landskapet mot de flate jordbruksbygdene langs østbredden av Mjøsa. I boka *Innlands-Norge sett fra luften* refererer geografen Tor Selstad til flere symboler på det norske som er knyttet til navn, figurer eller landskap i de indre strøk av landet. Selstad er kanskje noe bastant i sin ensidige kanonisering av innlands-Norge som vårt viktigste nasjonale emblem, men de konkrete eksemplene han trekker fram illustrerer tydelig nok at figurer og naturformer fra de indre strøk har spilt en betydelig rolle for formingen av vår nasjonale identitet:

det er (...) Innlands-Norge man griper til når man skal uttrykke det nasjonale. Eidsvollsforsamlingen brukte Dovrefjell da de sverget troskap til landet. Ibsen er blitt verdensberømt for sine tidløse dramaer fra småbyene, som sikkert lå ved kysten, men hans virkelige norske figur, Peer Gynt, kommer utvilsomt fra Gudbrandsdalen. (...). Og

hvem tror at eventyrets Soria Moria Slott (...) ligger ved kysten? Det fins et eller annet sted lengst innerst inne i dalførene, bakenom de syv blåner. (s. 10)

Fjords ankomst til innlands-Norge aktiverer flere av de landskapsmessige symboliseringene av det norske som er nevnt ovenfor. Når han «klyver ned stighbrettet (...) på *Dovreekspressen* (...) ved *Gudbrandsdalens port*», befinner han seg omgitt av noen av de mest symolladete norske landskapsformer, med daler, høyfjell og dype skoger, og i en strategisk posisjon for å utforske disse naturformene videre. Solstads hovedperson er utstyrt med sine vanlige rekvisitter; sin «ene blytunge koffert», men denne gangen er hans undrende åpenhet ved ankomsten til den nye byen også motivert av at det nå er *kystmennesket* Fjord som stiger ut i en for ham fremmed *innlandsatmosfære*, som merkes i selve luften han puster inn⁹⁴:

Den 1. august 1961 klyver jeg altså ned stighbrettet, sammen med min ene blytunge koffert, på Dovreekspressen, setter foten på perrongen på Lillehammer jernbanestasjon, og trekker inn den tindrende sommerluft her ved Gudbrandsdalens port. Jeg har aldri vært her før, og blir stående og se meg litt forundret omkring, mens toget starter opp igjen på sin ferd nordover, og de andre passasjerene forsvinner ut inngangen til høyre for den stor stasjonsbygningen. (s. 5)

Når handlingens *sted* i *Roman 1987*, som den første av Solstads romaner, hovedsakelig er lagt til en by i innlands-Norge⁹⁵, kan dette være motivert av et ønske om å utforske innlandsnaturens nasjonale og identitetsskapende emblematikk. Vi skal komme tilbake til dette i forbindelse med Solstads fenomenologiske og detaljerte beskrivelser av både det norske høyfjellet, dalene og skogene. Vi vil imidlertid først se nærmere på skildringen av selve byen Lillehammer, som altså er den sentrale bykronotopen i *Roman 1987*.

⁹⁴ Sitatet nedenfor er et eksempel på hvordan Solstad i sin beskrivelse av innlandsnaturen alluderer til nasjonalromantikkens skaping av det norske ikon. Fjords møte med Lillehammer og det norske innlandslandskapet alluderer til åpningslinjene i Andreas Munchs dikt "Brudéfærden" (*Nye Digte, 1851*), som ble skrevet til Tiedemann og Gudes maleri "Brudéfærd i Hardanger": "Der aander en tindrende Sommerluft // Varmt over Hardangerfjords Vande, // Hvor høit mod Himlen i blaalig Duft // De mægtige Fjelde stande (...). (sitert etter Howlid Wærp 1997, s. 149).

⁹⁵ Innlandsskildringer fins også i krigstrilogien, spesielt i *Krig 1940*, bl.a. i beskrivelsen av felttoget over Jevnaker og de norske troppenes unnvikende manøvrer i Østfold. Harald Bache-Wiig kommer bl.a. inn på framstillingen av naturforhold og landskap i denne romanen i sin artikkel "Den besatte virkelighet. Fra *Arild Asnes, 1970* til *Krig. 1940*" (Bache-Wiig 1979).

5.8.1 Lillehammer - en luftig konstruksjon

Slik som i tidligere romaner av Solstad blir det geografiske rommet orientert etter kommunikasjonslinjer og reiser gjennom landskapet. Det typiske åpningsmotivet hos Solstad, der hovedpersonen *ankommer med toget*, gir leseren en første og grunnleggende innføring i handlingens *tid-rom*, som vi har antydnet ovenfor. Et særtrekk ved *Roman 1987* sammenlignet med andre romaner av Solstad (når vi unntar krigstrilogien) er at den videre handlingen mangler en fast forankring til ankomststedet. *Roman 1987* er ikke en utforskning av ett enkeltstående, eksistensielt prosjekt, som med sin nødvendighet og ubønnhørlige konsekvens lenker hovedpersonen til stedet, slik situasjonen er for hovedfigurene i *Arild Asnes, 1970* og *GP* når de ved ankomsten til henholdsvis Oslo og Larvik oppslukes av den revolusjonære utopi. I *Roman 1987* gjennomspilles flere faser i den norske etterkrigsheltens utvikling, og handlingen kan dermed bevege seg friere både i tid og rom. Fjord fanges likevel inn av forfatterskapets grunnleggende retoriske figur når de forskjellige stasjonene på hans eksistensielle reise til slutt danner en sirkel: Lillehammer-Oslo-Askim-Åland-Lillehammer.

Sammen med den økte bevegeligheten i tid og rom, er det avgjørende nye med *Roman 1987* at Solstad gjennomspiller sine tidligere tema innenfor en ny lokalitet. På tross av de geografiske forflytningene er nesten tre fjerdedeler av romanen lagt til Lillehammer, og nesten en tredjedel av romanens 400 sider dweler ved Fjords ene år som journalistlærling i 1961/62. Når Fjord i tillegg har et intermesso som gymnaslektor i Askim, i indre Østfold, kan vi trygt betegne *Roman 1987* som Solstads første roman fra innlands-Norge. Når Solstad likevel sprenger den tradisjonelle stedbundetheten til ankomstbyen i *Roman 1987*, får dette også utslag i en større distanse og letthet i selve stedsbeskrivelsen. I *Arild Asnes, 1970* framstår byen som en labyrint, og slutter med hovedpersonens forsøk på å komme seg ut av denne labyrintiske tilværelsen, gjennom å *kaste seg ut* i revolusjonær politisk aktivitet. Ved romanens slutt står hovedpersonen, både i konkret og overført betydning, på terskelen til sitt nye revolusjonære liv, idet han akkurat skal til å begynne sin gjerning som selger av Klassekampen på Ammerud. *GP* skildrer først og fremst *metamorfosen*, der hovedpersonens mislykkede forsøk på å forvandle seg fra borgerlig intellektuell til arbeider, kommer til uttrykk som stivnede, geografiske konstellasjoner innenfor den dynamiske Larvik-kronotopen. I *Roman 1987* signaliserer den geografisk sluttede sirkelen, med Lillehammer som begynnelse og sluttpunkt, at det er selve *flyten* eller den berusende *bevegelsen*, som her er det dominerende elementet

ved Solstads doble retoriske gestus. Romanens kronotopiske univers er ikke som i *Arild Asnes, 1970* eller *GP* bestemt av det politiske prosjektet som henholdsvis et *utsprings-* eller *metamorfose-*fenomen. I *Roman 1987* fungerer den politiske omvendelsen i første rekke som et sentralt nedsunket nav, som romanens språklige og handlingsmessige *bevegelse* svirrer og dreier rundt.

5.8.2 Gudbrandsdalslågens utløp

Lillehammers viktigste geografiske referansepunkt i *Roman 1987* er dens landskapsmessige plassering «ved Gudbrandsdalslågens utløp, og ved Mjøsas nordlige bredd» (s. 16). Denne geografiske situeringen, som refererer til byens demografiske og næringsmessige grunnlag, blir gjentatt med små språklige variasjoner gjennom hele romanen, og Fjord gjør tidlig rede for at Lillehammer ble anlagt som by for å skulle fungere som

det store knutepunktet og handelssenteret for hele den folkerike Gudbrandsdalen, landets mest folkerike dal (...). Her ved Lågens munning skulle byen ligge (...). Lillehammer er skapt. Lillehammer er skapt for handel. På østsida av Lågen, oppe i åssida anla man langstrakte gater, helt parallelt med elvemunningen (eller Mjøsas linjer), og tvert på disse igjen blei det så anlagt et knippe med parallellgater som skar seg gjennom de førstnevnte, men ikke så lange som disse. (s. 20)

Beskrivelsen av det geometriske gatenettet, og dets tilsynelatende umotiverte fjernhet fra Gudbrandsdalslågens utløp, gjør at selve den landskapsmessige plasseringen av byen tilfører Lillehammer et «skapt» eller kunstig preg i *Roman 1987*. De gjentatte understrekningene av Lågen, som byens viktigste referansepunkt, uttrykker en dragning mot elveutløpet og Mjøsa. Noen av Fjords viktigste geografiske tilknytningspunkter i Lillehammer står også i forbindelse med den kjente elva eller til områder av byen som strekker seg ned mot bredden av Mjøsa. Under sitt første opphold på Lillehammer bor Fjord på hybel hos fru Melhustrø, i «en tomannsbolig i funkisstil, som lå på den andre sida av jernbanelinja» (s. 31). Den unge journalistlærlingens bosted befinner seg altså mellom to av byens viktigste kommunikasjonslinjer, jernbanen og elva (innsjøen), og vendt ut mot vannspeilet på Mjøsa: «Fra mitt vindu kunne jeg se utover Mjøsa, og utløpet av Glomma⁹⁶.» Når han vender tilbake til Lillehammer i 1971 krysser han sitt spor når han går ned bakkene til Mjøsas bredd, med

sine historikerkolleger på slep, for å begynne som arbeider på Mesna Kartong («da vi kommer til fru Melhustrøs hus peker jeg på det og sier:- Der har jeg bodd en gang, og de ser på det og spør: - Bodde du på hybel? og jeg bekrefter det, og vi går videre» (s. 273)).

Den økte friheten i forhold til stedet i *Roman 1987*, uttrykkes også i de lekende skiftningene i jeg-fortellerens perspektiv på byen og landskapet. Slik Solstad dyrker sine yndlingsmotiver i *Roman 1987* lar han også sin fascinasjon for *kartet*, og det å registrere landskapet ovenfra, fra et luftig og svevende «flyperspektiv», få fritt utløp i denne romanen. Før vi får en nærmere beskrivelse av Lillehammer er det som om jeg-fortelleren med sin klare kystidentitet («sjøl er jeg fra kysten, og har alltid hatt en drift i meg etter å kunne kjenne lukta av saltvann», (s. 17)) har behov for å orientere seg geografisk i det landskapet han har ankommet til, og plassere innlandsbyen Lillehammer på kartet. Dette skjer gjennom en gjennomgang av steder med bystatus i Norge, slik Fjord erindrer at de sto oppført som enten *kjøpsteder* eller *ladesteder* i norske skoleatlas på 1950- og 60-tallet. En rekke utdøende steder langs kysten, som Son og Åsgårdsstrand var fortsatt oppført som ladesteder, og var dermed byer, mens moderne industristeder som Askim, Rjukan og Odda bare var tettsteder. Fjord påpeker at «det var en merkelig geografi som blei presentert» (s. 18), og i dette underliggjørende perspektivet blir så innlandsbyene, som alle er kjøpsteder, peilet inn. Det er Kongsvinger, Hamar, Lillehammer, Gjøvik, Hønefoss, Kongsberg og Notodden, som alle er «oppsatt på å overleve i den nye tid (...), og ikke sygne hen som en tæringssyk ulykkelig forelsket pike, slik som Sørlandskystens lade- og kjøpsteder» (s. 20). Solstads drøyt tre sider lange utredning om kjøpsteder og ladesteder i Norge bygger på skoleatlasets objektiverte distanse til landskapet og stedenes beliggenhet, samtidig som den sterke understrekningen av det anakronistiske ved den norske skolegeografien i etterkrigstida tilfører Solstads norgeskart en særegen magi og fantastikk.

For å anskueliggjøre den historiske innføringen av elektrisk strøm i Lillehammer i 1894 «som den første by i det sørlige Norge, og mens folk langs kysten ennå tente sine parafinlamper, som oste» (s. 21) blir leseren igjen tatt med på et luftig overblikk over Lillehammer og det norske innlandslandskapet:

⁹⁶ *Glomma* må være trykkfeil for *Gudbrandsdalslågen*. Glomma går gjennom Østerdalen, og har ikke utløp i Mjøsa.

Slik lå Lillehammer langt inne i landet og lyste så forunderlig. I dette dunkle land fantes det et sted, djupt inne i det, et forunderlig lyshav (...) her i en by ved utløpet av ei elv som var dannet av isvann og slam oppe fra den taggete fjellheimen oppe på Norges tak, og den var av en slik framtidretta skjønn art, der den hvilte om natta i gjennomsiiktig og skjør belysning, helt aleine, som en utsending fra det 20. århundret, og som et stillferdig tegn på en ny og mer opplyst tilværelse. Og slik skulle det gå. Snart lyste det fra samtlige norske byer (...) og sannelig kunne man ikke, oppe fra flyvemaskiner i det 20. århundret, se veier som var opplyst av lyskjegler, mil etter mil, også innover bygde-Norge (s. 22-23)

Fra det svevende «flyperspektivet» blir Lillehammer et symbol på det lysende håpet som er knyttet til moderniteten og framskrittet. Byens geografiske referansepunkt, utløpet av Lågen, blir innskrevet som et genererende kraftsentrum innenfor en håpets fysiognomi, som gjennom sine kilder «oppe på Norges tak» omfatter hele Norge. Under beskrivelsen av det lysende Lillehammer aner vi en legemliggjøring av Norge, der Gudbrandsdalslågens utløp, «djupt inne i [landet]», kan tolkes som selve nasjonens pulserende hjertekammer som holder livsfunksjonene og produksjonen i gang, og framtidshåpet levende. Den underliggende kroppsmetaforikken symboliserer et framtidsperspektiv preget av organisk sammenheng og kraft. Det som gjør Lillehammer til et embleme på overgangen til den industrielle og moderne tidsalder i Norge er imidlertid det luftige utsynet over byens elektriske belysning. Fra sin distanserte posisjon blir stedet underliggjort, og under den nattlige glideflukten over Norge framstår innlandsbyen som «et forunderlig lyshav». I Fjords retrospektive beretning om sitt møte med byen som «lyste så forunderlig» kan vi også høre et ekko fra åpningslinjene i Hamsuns *Sult*. Både i *Roman 1987* og *Sult* blir det moderne utviklingssamfunnet skildret på bakgrunn av hovedpersonens begjær etter mening, og kampen for å opprettholde sin egen, individuelle eksistens. Gjennom den forsiktige personifiseringen blir bybeskrivelsen også et bilde på det moderne selvets spenningsfylte og utsatte posisjon, på terskelen til teknologiens århundre: «*framtidretta skjønn..gjennomsiiktig og skjør..helt aleine.* (mine uth.).

5.8.3 -lukta av os i meg-

I forbindelse med Fjords gjensyn med Lillehammer i 1971 blir denne skapte og «kunstige by» (s. 21) skildret på en måte som eksplisitt røper en dypere identifikasjon mellom hovedpersonen og byens topografi. Fjord har akkurat vendt tilbake som nyomvendt marxist-leninist, klar til å begynne sin radikale gjerning som høyskolelektor i historie da han stanser

opp i Storgata for å sanse og registrere sin egen kroppslige tilstedeværelse i byen og landskapet rundt:

Men før jeg kasta meg inn i det møysommelige revolusjonære arbeidet, stansa jeg opp midt i Storgata for atter en gang å nyte den egenartede atmosfæren i denne vakre og sindige byen midt i Norge, ved at jeg fra asfalten i denne travle hovedgata betraktet åsene på den andre sida av Lågen, slik som jeg ofte hadde gjort. De glitrende åsene, rett over på den andre sida, i august, hvor det grønne hadde fått noe grått i seg, det kunne jeg tydelig se, for sjøl om de var langt borte så kom de så nær når man sto i Storgata. Dette var Lillehammer, det var som jeg lukta skogens ro, og gressets grønne velde, her, midt i Storgata, på samme måten som jeg syntes jeg kjente lukta av elveutløpet, av os, i meg, sjøl om jeg ikke kunne se Lågen. For Lillehammer er en luftig konstruksjon av parallelle og kryssende gater feil plassert midt oppe i en ås, og langt fra det som er grunnlaget for byens plassering, der hvor Gudbrandsdalslågen renner ut ved Norges største innsjøs nordligste bredd.» (s. 244)

Fjords gjensyn med Lillehammer skjer med utgangspunkt i det allerede etablerte topografiske grunnrisset av byen, der Lågens utløp er innlandsbyens sentrale sted. Fjord tar et vidt overblikk over byen og omgivelsene rundt, og fra sitt utkikkspunkt i byens sentrum søker blikket først mot åsene på den andre sida av Lågen. På tross av avstanden opplever Fjord en paradoksal sansemessig nærhet til «de glitrende åsene» på den andre sida. Fra sin posisjon i Storgata føler han seg nærmest ett med frodigheten og roen fra skogene omkring Lillehammer, og selv om den 31 år gamle høyskolelektoren også observerer at skogen «hadde fått noe grått i seg», er det livskraften og «gressets grønne velde» som fyller ham når han nå står på terskelen til sin revolusjonære gjerning. Fjords nærhet til og identifikasjon med naturen skjer gjennom en slags innånding av naturinntrykkene («det var som jeg lukta skogens ro»), og denne sansende og intuitivt pregede sammensmeltningen med naturomgivelsene blir mest eksplisitt uttrykt i forhold til hans persepsjon av elveutløpet: *jeg kjente lukta av os i meg, sjøl om jeg ikke kunne se Lågen*. Elveutløpet er byens kommunikasjonsmessige og næringsmessige knutepunkt, og når hovedpersonen identifiserer seg med dette punktet, betyr det at hans politiske interesse fører ham nærmere dette samfunnets produktive og meningsgivende sammenhenger. Som nevnt gjenoppretter også den politisk aktive Fjord sin konkrete stedlige tilhørighet til elveutløpet, når han etter bare to år som høyskolelektor avbryter sin gryende karriere som forsker, og begynner som arbeider på Mesna Kartong. I den delen av romanen som omhandler hans 7 år som fabrikkarbeider blir fabrikkens plassering ved «Gudbrandsdalslågens rand og utløp» (s. 275) til stadighet flettet inn, og lyder som et omkved

gjennom hele framstillingen. Dette omkvedet fungerer som en fastslåing og inderliggjøring av fabrikkens landskapsmessige plassering, som gjennom sin direkte forbindelse til Gudbrandsdalslågens utløp er tilkoblet selve hovedåren for landets kraft- og identitetsmessige ressurser.

5.8.4 Det overskuelige innlandslandskapet

Når Fjord fra sin observasjonspost i Storgata opplever Lillehammer som en «luftig konstruksjon», er dette knyttet til den samme geografiske forskyvningen av byen i forhold til dens grunnlag, som i følge Fjord også tilfører den et skapt og kunstig preg. Fjords identifikasjon med byens landskap gjør den særegne forskyvningen av Lillehammer til et bilde på hans egen, indre topografi, og innlandslandskapet blir en symbolsk arena for hovedpersonens distanse og adskilthet fra sitt eget meningsgivende grunnlag. I beskrivelsen av Fjords gjensyn med Lillehammer gjenkjenner vi også spenningsforholdet mellom det nærværende og det fjerne, mellom opplevelsen av adskilthet og inderlig sammenheng som utgjør de grunnleggende spenningspolene i Solstads doble retoriske gestus. Men her, ved Gudbrandsdalslågens utløp, skapes et geografisk spillerom, som på sin side åpner for et mer bevegelig og «luftig» perspektiv på omgivelsene enn det som er mulig innenfor de mer fastlåste og eskatologisk pregete bykronotopene ved kysten. I *Arild Asnes, 1970* blir havna i Oslo skildret som et av bruddstedene i hovedpersonens labyrintiske tilværelse, og som kontaktzone mellom det fastlåste og utopiske, skapes det en særegen tiltrekningskraft og fantastisk rundt dette avgjørende grenseområdet. Ferjekaia i Larvik og det tilbakevendende synet av den imponerende båten *Peter Wessel* er på lignende måte *utopiske steder* i *GP*, som bidrar til at hovedpersonen stivner innenfor en spenningsfylt konfigurasjon av fordreide og befrikkede soner i byens landskap. I innlandsbyen Lillehammer, som er den sentrale bykronotopen *Roman 1987*, eksisterer det ingen kystlinje som magisk grensesone mot det utopiske. I sin innledende kartlegging av innlandslandskapet registerer kystmennesket Fjord at Mjøsa «ikke er mer enn ti mil lang, og ikke bredere enn at man, på gode dager, nesten på ethvert punkt, kan skue over til den andre sida.» (s. 19). I motsetning til kystbyens landskap, som åpner seg mot havet, blir altså naturen og de romlige omgivelsene rundt Lillehammer skildret som et mer nært og *overskuelig* landskap. Dette forhindrer ikke at erfaringen av det fastlåste og labyrintiske også er et viktig element i Solstads beskrivelse av innlandsnaturen. Når Fjord på et av sine journalistoppdrag tar toget fra Lillehammer til Ringebru blir han oppslukt av Gudbrandsdalens innelukke, og monotont buktende form:

Det som fascinerte meg med Gudbrandsdalen var at den, når man hadde passert Tretten stasjon, var så likearta. Utsikten til det landskap man befant seg i blei sperra av en bratt dalside i det fjerne, og når toget omsider nådde den, åpna det seg et nytt landskap nøyaktig likt det som hadde vært, og med en utsikt som blei sperra av en ny bratt dalside i det fjerne. (s. 44)

Vi skal komme tilbake til Solstads beskrivelser av de karakteristiske norske landskapsformene som omgir Lillehammer. Det nære og overskuelige landskapsrommet som åpner seg rundt byen ved Gudbrandsdalslågens utløp gjør imidlertid at Solstads hovedperson kan bevege seg på en mer munter og lekende måte i denne innlandskronotopen enn i de tilsvarende kystkronotopene vi har sammenlignet med. Den opprømte begeistringen som vi aner under Fjords beskrivelse av Mjøsa som «Norges største innsjø» blir i neste øyeblikk ironisk underminert av kystmenneskets nøyaktige utmåling av dens begrensede og overskuelige karakter. Når Fjord ankommer til de indre strøk «krymper» landskapet, fordi innlandsnaturen i Solstads forfatterskap ikke inneholder de samme eskatologiske spenningene og tersklene som hans bykronotoper ved kysten. Når vi tolker Solstads kartlegging av Norge ut fra labyrintmetaforen, ser vi at han i sine innlandsromaner sender sin norske etterkrigshelt lenger innover i labyrinten. I *Roman* 1987, og i de seinere innlandsromanene, blir hovedpersonen trukket tilbake fra den utopiske og spenningfylte kystlinjen, for isteden å dyrke villfarelsens kunst⁹⁷ langs irrgangene i de midtre delene av labyrinten. I innlandsromanene omplasseres hovedpersonens livsverden fra bykronotopen ved kysten til de mer nære og overskuelige landskapsformene i de indre strøk. Vi har sett at når Fjord betrakter «de glitrende åsene» på den andre sida av Mjøsa får han en illusjon om at det fjerne og utopiske er innen rekkevidde: «for sjøl om de var langt borte så kom de så nær når man sto i Storgata». I de indre strøk kan kystmennesket Fjord oppleve en nærmest berusende nærhet og identifikasjon med innlandslandskapet, som kan lindre og adsprede hans splittede indre, og åpne for et mer bevegelig og lekent perspektiv på hans konkrete og historiske livsverden. Fjord stiger opp og

⁹⁷ I *Barndom i Berlin* snakker Benjamin et sted om at "å fare vild i en by, som man farer vild i en skov, kræver træning" (Benjamin 1992, s. 24). Når Solstads romanpersoner søker innover i det "ugjennomtrengelige" innlandslandskapet handler det om å utøve en lignende "villfarelsens kunst". Å komme ut av labyrinten er for Benjamin knyttet til et utopisk perspektiv, som peker ut over vår individuelle og historiske eksistens. Det labyrintiske rom er hjemløshetens rom, men det har sine merker, terskler og bruddsteder. Dag T. Andersson mener at "villfarelsens kunst" hos Benjamin "må ligge i å kunne føre oss til de steder som orienterer dette rommet. Villfarelsens rom må vise seg å gi plass for betydning" (Andersson 1992, s. 40). Skildringer av topografi og landskap blir dermed en vesentlig inngang til erfaringen av det norske geografiske og historiske rommet i Solstads innlandsromaner.

betrakter innlands-Norge fra et luftig og distansert perspektiv, før han begir seg ut på friere og mer lekne ekspedisjoner gjennom de labyrintiske irrgangene i de indre strøk.

5.8.5 Framstillingen av de typisk norske landskapsformene i *Roman 1987*

I tillegg til stedfestingen av Lillehammer ved «Gudbrandsdalslågens utløp», blir byens geografiske beliggenhet også bestemt som «midt i Norge», eller «midt inne i Norge». Den siste og mer generelle stedsbestemmelsen; «midt inne i Norge», går igjen som et manende refreng i alle innlandsromanene til Solstad, og fungerer som en geografisk og eksistensiell innsirkling av innlandstopografien og handlingens sted, om romanen er lagt til Lillehammer (*Roman 1987*), Kongsberg (*Ellevte roman, bok atten*) eller Notodden (*T. Singer*). Den mest utførlige skildringen av innlandsnaturen i *Roman 1987* er plassert midtveis i framstillingen av Fjords tid som fabrikkarbeider på Mesna Kartong. Naturskildringen fungerer som en innledning til Mesna Kartongs bedriftshistorie, og markerer et spenningsfylt brudd med de foregående refleksjonene over den sjølproletariserte Fjords bryllup i regi av AKP. Jeg-fortellerens forsøk på å forstå hvorfor maskinfører Claesen gikk med på å kaste glans over det karnevalske AKP-bryllupet, ved å holde tale til «den Blinde Tørkeren» (s. 296), går direkte over i beskrivelsen av naturen rundt Lillehammer. Skildringen av den tette og ugjennomtrengelige innlandsnaturen blir stående som en uformidlet kommentar til den revolusjonære bevegelsens posisjon innenfor sin norske historiske kontekst, og risser samtidig opp de typiske norske landskapsformene slik de avtegner seg i terrenget rundt Mjøsbyen, med hovedvekt på *skogen og fjellet*:

Norge, midt i Norge. Her er vi alltid omgitt av tett natur. Tett natur omkring en stor innsjø - landets desidert største, og vi befinner oss ved dens nordligste punkt. Skog. Knauser og moer. Myrstrekninger. Åser, slakke, skogdekte (sjølsagt). Og lier. Rydninger og lysninger. Sletter. Skog, tett skog, som skrenser oppover, bratt, i åser. Øverst oppe: Fjellet, som er nakent. (s. 299)

Den videre beskrivelsen av innlandsnaturen er igjen preget av fortellerens distanserte og samtidig nøyaktig sansende blick på omgivelsene. Istedenfor at landskapsformene blir trygt plassert innenfor den nasjonsbyggende ikonografien, blir høyfjellet og skogen avkledd sin tradisjonelle nasjonale symbolverdi. Mot slutten av den tre sider lange skildringen av naturen i de indre strøk sier fortelleren at han «brenner [...] etter å fortsette med å skildre li og dal, fjell

og fjord, myrer og lysninger, dalsøkk og enger, og spesielt slik *det helt nøyaktig ser ut* i det midtre av Norge» (s. 301). Denne nøyaktigheten, kombinert med en uforutinntatt holdning og sansemessig åpenhet overfor objektet som skal beskrives, gjør at Solstads skildringer kan sammenlignes med fenomenologiske studier. Den på samme tid distanserte og grundige sansningen av omgivelsene representerer en litterær og filosofisk metode som gjør det mulig for Solstad å underminere våre gitte og konvensjonelle sannheter. Solstads fenomenologi er derfor ofte av en opprørsk og revolusjonær art, fordi den hele tiden har som mål å overskride våre vanemessige og etablerte meningssammenhenger i språket og i sansningen av den konkrete verden.

5.8.5.1 Høyfjellet

Solstads fenomenologiske metode ligger til grunn for beskrivelsen av det norske høyfjellet, som gjennom den overraskende sammenligningen med eksotiske ørkenlandskap, formidlet gjennom den objektive fortellerstemmens saklige og tørre ironi, bidrar til å frigjøre fjellet fra dets funksjon som nasjonalt ikon:

Fjelllets skjønnhet er uomtvistelig. Særlig om vinteren, når det er blå himmel, enten det er midt på dagen og lyst, eller midt på natta og mørkt og stjerneklart, har fjellet en høy og ensformig skjønnhet som man må til til ørkenen i Nord-Afrika eller Arabia for å finne maken til. Her i Norge majestetisk hvitt og uendelig (om natta mot en bakgrunn av blått mørke), i Nord-Afrika og Arabia gul og majestetisk, men like ensformig, like dragende på det enkelte mennesket, med dets lyst til å begi seg innover i slike landskap, for aldri å vende tilbake, bare gå og gå, der het, her kald. Og hvit. Det er Norge på høyden, høyest i Norge, der det er tomt og befridd. (s. 299)

Sammenligningen mellom høyfjellet og ørkenlandskapet får fjellet til å framstå som et fremmed og eksotisk fenomen, fjernt fra dets vanlige emblematiske og identitetsbyggende betydning i forhold til nasjonen Norge. Fjelllets skjønnhet blir framstilt som et «uomtvistelig» faktum, men det ensformige og majestetiske landskapet har samtidig en dragende kraft, som truer med å oppsluke enkeltindividet («lyst til å begi seg innover [...] for aldri å vende tilbake»). Fjellet blir skildret som et «befridd» område, og friheten er videre koblet til et tomhetsbegrep («tomt og befridd»). Denne tomheten kan lett utvides til å omfatte en mer grunnleggende eksistensiell tomhetsfølelse, som gjennom Fjords fremmedgjørende og merkeliggjørende skildring av det norske høyfjellet også kan sies å gjennomstrømme dette landskapet.

5.8.5.2 Den norske barskogen

Solstads demontering av det typisk norske i innlandsnaturen går enda lenger i beskrivelsen av skogen, som bl.a. gjennom Theodor Kittelsens tegninger og illustrasjoner til de norske folkeeventyrene har blitt et sentralt bildemessig element i vår nasjonale kulturarv⁹⁸.

Fortelleren i *Roman 1987* beskriver skogen som «trolsk», og slik som høyfjellet representerer den en trussel om fortapthet og villfarelse for den som beveger seg omkring i dette landskapet. I Solstads skildring av individets mangel på holdepunkter i den tette og ugjennomtrengelige norske barskogen fins imidlertid ikke folkeeventyrets implisitte løfte om å finne fram. Skogen fungerer som en labyrint, der du må stanse, selv om du aner at du står like ved målet:

De stikkende greinene fra de nordiske bartrærne som står tett i tett. Et ugjennomtrengelig trolsk landskap som det renner elver gjennom som man ikke får øye på, sjøl om man går etter lyden, for man hører bruset, men der hvor bruset er så sterkt at man aner at her, akkurat her, renner elva, der blir man møtt av kratt, som har vokst så tett sammen at det er umulig å forsere det. (s. 299)

Den videre beskrivelsen av bartrærne er et slående eksempel på hvordan Solstad ved å gå tett inn på den objektive virkeligheten kan få oss til å sanse og oppfatte et fenomen på en ny og annerledes måte. Ved å abstrahere fra våre konvensjonsbaserte perseptuelle skjema av grantreets form og egenart, bygger Solstad opp et alternativt bilde av skogen gjennom å ta utgangspunkt i en karakteristisk detalj, nemlig *barnålene*. Den fastholdte og gjennomførte nærstudien av barnålene skaper et dystert og urovekkende bilde av den norske granskogen, og den minutiøse beskrivelsen av deres ubevegelighet og stivhet utledes til et generelt bilde på norsk natur:

Løvet er faktisk helt ubevegelig, det er stivt, og det kalles da heller ikke løv, men nåler. Det er barnåler, ikke løv som muntret sinnet med sine skiftende farger, fra lysegrønt til

⁹⁸ Eventyrillustrasjonene og Kittelsens poetiske skogslandskap og vinterstemninger fra Sigdalsnaturen og områdene rundt, gjør ham til "en av de kunstnere i Norge som har vært med å utforme 'det norske ikon', dvs. de visuelle fremstillinger som angår nordmenn på en direkte og fundamental måte" (Kofoed/Økland 1999, s. 216). Som kunstnere er både Kittelsen og Solstad konsekvente i sin opptatthet av det særegent norske, og den følgende forklaringen på Kittelsens manglende utbredelse i utlandet kan kanskje til en viss grad også gjelde Solstad: "At Kittelsen så konsekvent refererte til den hjemlige natur og folks opplevelse av natur og måter å bruke naturen på, var en medvirkende årsak til hans berømmelse i Norge og til at hans verk ble tilsvarende lite kjent utenfor landets grenser" (ibid).

flammende rødt, i takt med årstidenes skiftninger, eller som blaffer og hever seg i takt med vinden, slik at man aner at det er et samspill i naturen, men noe dystert, som står slik, hele året, uansett årstid, uansett vær og vind, uansett om greinene beveger seg eller ikke, løvet, dvs. *nålene står der, ubevegelige, stive, upåvirkelige av alt omkring dem, evige blågrønne, evig stikkende, og utgjør norsk natur*. Om vinteren faller snøen på greinene til disse grantrærne, da luter de svakt, og ser ut som forfrosne skulpturer av sjelstilstander, og gjør kalde dager enda kaldere og uvirkeligere enn de strengt tatt burde ha vært (s. 300, min uth.)

De typisk norske landskapsformene i innlandsnaturen, som skogen og høyfjellet, blir i *Roman 1987* framstilt som noe fremmed og upåvirkelig. Det norske ikon i innlandsnaturen symboliserer det ugjennomtrengelige og uforståelige i Solstads norske livsverden. Men samtidig uttrykker romandiskursen en mer luftig og bevegelig opplevelse av innlandsnaturen. Splittelsen i måten å persipere den konkrete verden på, som kommer språklig og rytmisk til uttrykk gjennom forfatterskapets doble retoriske gestus, ligger også til grunn for opplevelsen av naturen i innlands-Norge. Jeg-fortelleren er klar over at det er *perspektivet* som er avgjørende for hvordan vi sansemessig opplever våre omgivelser, og at skogen tar seg annerledes ut fra et fly enn gjennom et fenomenologisk nærstudium: «Sett på avstand, f.eks. fra et fly (...) kan en slik granskog kanskje virke forlokkende, ja vakker, men kommer man på nært hold, er det umulig for en uhildet iakttager ikke å bli slått av gufset av ubeveglighet og stivhet og upåvirkelighet den sender fra seg.» (s. 300). Vi vil nå gjøre en mer eksplisitt kobling mellom landskapsbeskrivelse og syntaks, og analysere hvordan det doble perspektivet på Lillehammer-kronotopen, og den omkringliggende innlandsnaturen, er nedfelt i en av romanens lengste og handlingsmessig mest avgjørende perioder.

5.8.6 Sorgendalsvegen - landskapets syntaks

Når Fjord plutselig avbryter sin karriere som høgskolelektor i historie for å begynne som arbeider ved Mesna Kartongfabrikk, skildres hans skjebnesvangre oppbrudd i løpet av én lang, sammenhengende periode, som går over ca. to hele boksider. Konkret følger vi Fjords spasertur fra Distriktshøgskolens bygning ved Maihaugen, som ligger i utkanten av sentrum oppe i åssida, og ned til den flate, oppmudrete fabrikktomta ved Mesnas utløp. Perioden, som har en overveiende parataktisk struktur, risser dermed opp byens landskap, der den ligger midt i den karakteristiske bratte hellningen i terrenget ned mot Mjøsa. Fjords spasertur ned til

*Gudbrandsdalslågens rand og utløp*⁹⁹ blir skildret med religiøst-eksistensielle overtoner. Som tidligere nevnt karakteriserer jeg-fortelleren sitt oppbrudd med det Kierkegaardske uttrykket «et svimlende sprang i riktig retning» (s. 272), og når han setter sin skjebnesvangre handling ut i livet «da den time slo da vårsemesteret på Oppland Distriktshøyskole for året 1973 var slutt» (ibid), forstår vi at han står ved et avgjørende vegskille. Når han like etterpå reiser seg fra semesteravslutningen med sine historikerkolleger er det «for å begynne på et helt nytt liv» (s. 273), og på dette tidspunktet i handlingen har vi kommet omtrent midtveis i den lange setningen.

Fjord griper bagen med sine nye arbeidsklær, og resten av perioden er en beskrivelse av Fjord som blir fulgt av sine fire historikerkolleger ned til fabrikkens. Mork & Mugggerud må se at «jeg virkelig forsvinner inn dit for godt, de kan ikke tru det, de må se det med egne øyne» (s. 273). Måten de fem kollegene beveger seg gjennom gatene på får noe høytidelig og seremonielt over seg, og kan, ihvertfall for den som skriver dette, gi assosiasjoner til en doktorgradsprosesjon. Men denne prosesjonen markerer, tvert imot, Fjords frivillige *farvel* med sine framtidsutsikter som forsker, og det er denne beslutningens ubegripelige og uavvendelige karakter som låner prosesjonen dens høytidsstemte alvor, der Fjord, fortsatt «kledd i jakke, hvit skjorte og slips» (ibid) skrider nedover bakkene mot sin nye tilværelse som arbeider ved Mesna Kartongfabrikk. Jo mer de nærmer seg fabrikkens, jo mer skråner bakkene nedover mot Mjøsa og elveutløpet. De går nedover «den stupbratte Sorgendalsvegen», og i det de passerer langs den «smale» veggen, og kommer ut av den «trange» dalen, er det som det er ingen veg tilbake. Lågens utløp, som tidligere har blitt framstilt som det pulserende sentrum innenfor en norsk organisk og strømmende geografi, blir nå skildret som et kaldt og truende sted, som den høytidelige prosesjonen, med Fjord i spissen, nærmer seg med ubønhørlige skritt:

⁹⁹ I *Roman 1987* blir både fabrikkens og byen vanligvis lokalisert til *Gudbrandsdalslågens* utløp, selv om det lange og brede elvedeltaet til Lågen har mer karakter av innsjø enn elveutløp utenfor Lillehammer, og vil derfor i mindre grad fungere som en presis geografisk referanse. Mesna Kartongfabrikk ligger vitterlig ved *Mesnas* utløp, og er anlagt der på grunn av kraftforsyningen fra elva. Utløpet av den mer beskjedne elva Mesna er derfor et bedre utgangspunkt for en geografisk stedfesting av både byen og fabrikkens enn den lange og brede munningen av Lågen, noe som også gjenspeiler seg i offisielle topografiske beskrivelser av Lillehammer: «Tettstedet Lillehammer ligger der Mesna faller ut i Mjøsa» (*Store Norske Leksikon*, 1997, Bd. 9, s. 552). Når Solstad gjennom sine insisterende gjentakelser av byens og fabrikkens plassering framhever betydningen av *Gudbrandsdalslågens* utløp på bekostning av *Mesnas*, er det for å knytte romanens sentrale bykronotop til de typiske norske naturformene, dalen og høyfjellet, der Lågens utløp blir det pulserende sentrum i et organisk og sammenhengende bilde av Norge.

vi går der alle fem, når fortauet er bredt nok, side om side, hvis ikke på rekke og rad, og da går jeg først, for det er jo min store (eller forferdelige) dag, i en slitt bag har jeg et nytt og for meg ukjent antrekk, det veit de som går bak meg, og de ryster på hodet, der vi går side om side bortover Anders Sandvigs gate, og i gåsegang etter hverandre nedover Bankgata, og under Jernbanebrua, der vi igjen går side om side (...) og vi går videre, bratt nedover Sorgendalsveien hvor det står et gufs fra den til og med om sommeren kalde Lågen, og da kommer det en svær lastebil bak oss, i den bratte og smale bakken, og den er fullasta med tømmer, og vi må atter gå i gåsegang, stupbratt nedover Sorgendalsveien, for der kommer det enda en tømmerbil, som svusjer forbi oss, og der enda en, inntil vi kommer ut av den trange dalen, og ut på en vid slette, som hovedsakelig består av oppmudret slam fra elvas utløp, og midt ute på den stanser vi opp foran porten til Mesna Kartongfabrikk, og det er på tide å si farvel. (s. 273-274)

Den bratte og skjebnesvangre ferden ned til elveutløpet spiller på kjente mytologiske forestillinger om døden. Elva, eller dødens elv, representerer fra den greske antikken den avgjørende grensen mellom liv og død, og markerer selve porten til dødsriket. Den som skal *dø stiger nedover* til dødsriket, der ferjemannen venter for å skysse ham over til den andre siden. Den høytidelige og skjelsettende prosesjonen som skrider nedover til elvebredden, med Fjord som leder an i sin hvite skjorte, kan også gi bildemessige assosiasjoner til erkeenglenes og Jesu nedstigning til helvete på dommens dag (*Höllenfahrt*). Vi har tidligere drøftet gymnaslærer Pedersens politiske omvendelse i lys av den kristne ikonografien¹⁰⁰. Det viktigste i denne sammenhengen er imidlertid å påpeke en dreining i framstillingen av elva (eller elveutløpet) i *Roman 1987*. Fra det distanserte, luftige og kartmessige oversynet over landskapet framstår Lågens utløp i Mjøsa som et kraftfullt og livgivende midtpunkt i det organisk-kroppslige bildet av Norge, og elveutløpet i den store innsjøen inntar dermed plassen som Norges dynamiske og bankende hjerte. Fjord begynner som arbeider på Mesna Kartong for å prøve å bli en del av denne organiske og helhetlige sammenhengen. Dette kommer fram både gjennom fabrikkens plassering ved elvebredden, og gjennom kartongfabrikkens foredling av den omkringliggende norske naturen: *skogen* (som råstoff i produksjonen), og *ffjellet / elva* (i tilførselen av elektrisk kraft). Høgskolelektorens «svimlende sprang» er altså basert på jakten etter nye og holdbare meningssammenhenger. Når Fjord stiger ned til kartongfabrikken ved elveutløpet, blir han imidlertid avspaltet fra den meningssammenhengen han prøver å bli en del av. Han lenkes til det mekaniske fabrikkarbeidets evige gjentakelser,

¹⁰⁰ Se kap. 4.5

og tegnene på egen individualitet går tapt i det som i Fjords beretning framstår som arbeidernes anonymiserte og masseproduserende helvete¹⁰¹. Fjords tilværelse som proletar er en tilværelse uten håp, en grenseerfaring mellom liv og død, topomorfisk markert ved at fabrikken ligger ute på en oppmudret slette ved elveutløpet. Selve gatenavnet¹⁰², Sorgendalsvegen, gir også et forvarsel om at Fjord med sin drastiske beslutning synker ned i en «bølgedal», og at hans 7 år som fabrikkarbeider kan bli å sammenligne med «en vandring i dødsskyggens dal».

Som arbeider på fabrikken ved Lågens bredd er hovedpersonen både nær og grunnleggende adskilt fra den organiske meningssammenhengen han søker mot. Hans «svimlende sprang» mot ny mening, blir innhentet av fabrikkarbeidets tomhet og repetitive karakter, og dette er i samsvar med den grunnleggende språklige og erkjennelsesmessige bevegelsen i Solstads doble retoriske gestus, mellom forventningen om flyt og sammenheng på den ene siden, og opplevelsen av fragmentering og brudd på den andre. Den geografiske stedfestingen av fabrikken («ved Lågens bredd og munning», s. 313) lyder etter hvert som et besvergende og repetitivt refreng, som på tross av det håpløse i Fjords tilværelse som fabrikkarbeider, forsøker å pøse inn nytt håp både i det norske landskapet og i beskrivelsen av Fjords livsprosjekt.

5.9 Avslutning

I dette kapittelet har vi gitt en analyse av Solstads språklige stil og rytme, slik den kommer til uttrykk i *Roman 1987*. Et grunnleggende trekk ved Solstads syntaktiske rytme er det brå omslaget fra prolonginell spenningsoppbygging til en plutselig grupperende og sentrerende rytmisk modus. I vår gjennomgang av den tidligere analysen av stil og rytme i Solstadsforskningen berørte vi kansellistilen som et viktig element i forfatterskapets syntaktiske og retoriske form. Kansellistilen slår sterkest igjennom i de to siste romanene i

¹⁰¹ Tapet av egen individualitet blir bl.a. illustrert gjennom at Fjords overordnede ikke bruker hans eget navn når de snakker til ham: "De kalte ham enten, i samtale med formannen Fenahell (...) for 'han der borte', med en talende bevegelse, eller (...) i direkte tale, foretatt ved munn, på kloss hold, for 'du', og på noen meters avstand for 'du der borte'" (s. 280). Den surrealistiske navnebruken på de ansatte ved fabrikken, som utarter mer og mer i løpet av skildringen av Mesna Kartong (bl.a. Fenarud, Fenastubben, Fenahakkebakken, Fenaskuggen, s. 276), kan tolkes som uttrykk for det samme.

¹⁰² Gatens navn og dens beliggenhet i Lillehammer er historisk og topografisk korrekt gjengitt. Solstads litterære bruk av "Sorgendalsvegen" er dermed i tråd med forfatterskapets vanlige realistiske norm for beskrivelser av landskaper og steder i Norge. Slik som de autentiske avisreportasjone fra *Dagningen* tilsynelatende ubesværet

den politiske trilogien, som er lagt i munnen på de "lærde" og reflekterte jeg-fortellerne gymnaslærer Pedersen og Fjord. Fortellerstilen i disse to romanene kombinerer imidlertid den retoriske kunststilens lange, resonnerende hypotakser med tydelige stilelementer fra det muntlige talespråket. Kansellistil og talespråk kan betegnes som to syntaktiske ytterpunkter, der den skriftlige kansellistilens lange, velavveide og kontrollerte setningskonstruksjoner står i kontrast til talespråkets mer flyktige, emosjonelle og kroppslige rytmiske artikulasjon. Solstads interjeksjoner, oppramsinger og syntaktiske ekvivalenser, som bryter inn som subjektivt nødvendige, "pustende" og grupperende elementer innenfor den lange, prolonginelle hypotaksen som innleder *Roman 1987*, etablerer romanens særegne rytmiske puls. Solstads rytme interpunkterer vår vestlige, dynamiske trang til meningsdannelse med et plutselig, kroppslig nærvær. Disse regelmessige interpunksjonene innenfor Solstads dynamiske og sammenhengende diskurs, skaper en motsetning mellom noe mekanisk og levende, som er utspringet for forfatterskapets særegne humor. I vår analyse av Solstads prosarytme har vi videre identifisert etableringen av en enhetlig og sammenhengende formal struktur på den ene siden, og *bruddet* med denne samme strukturen på den andre, som selve artikulasjonsstedet for Solstads *litterære stemme*.

Vår analyse av natur- og landskapsbeskrivelsene i *Roman 1987* har vist at Solstads stil også er nedfelt i selve måten å persipere landskapet på. Landskapets syntaks er i samsvar med den språklige figurens veksling mellom en prolonginell og grupperende sansning av naturen og de konkrete omgivelsene. Persepsjonen av innlandsnaturen pendler mellom luftige og bevegelige oversyn over landskapet, og et plutselig og meningsoppløsende perspektiv, som fordreier og merkeliggjør de typisk norske landskapsformene i de indre strøk. Forfatterskapets doble retoriske gestus har vi også tolket som en håpets perpetuum mobile, der Solstads stilfigurer gjentar og varierer barokktidens manieristiske og repetitive stil. Den regelmessige, repetitive rytmefiguren kan i barokkmusikkens figurlære uttrykke smerte eller opphisselse, slik vi hører denne figurens vedvarende og hardnakkede repetisjoner i akkompagnementet under Johann Sebastian Bachs orgelkoral *Erbarm dich mein, O Herre Gott!*. Solstads håpets perpetuum mobile kan mot slutten av det 20. århundret oppfattes som en spenningsfylt og tilsynelatende uendelig variasjonsrekke over Bachs fortolkning av det luthersk-protestantiske sinnelag, og i forfatterskapets rytme og syntaktiske stil gjennomspilles både smerten og den rastløse

blir en del av Solstads litterære stemme (se kap. 4.3.3.3), er Solstads beskrivelse av Sorgendalsvegen et eksempel

bevegelsen i figurene fra Bachs musikk. Solstads prosafiksjoner klinger som gudløse koraler, både bundet til og løsrevet fra barokktidens åndelige univers. I en annen av Bachs orgelkoraler; *Wo soll ich fliehen hin!*¹⁰³ løper den manieristiske slangefiguren gjennom hele orgelsatsen, mens håpets stemme løftes fram i koralmelodiens innsatser (*cantus firmus*), som omslynges av den polyfone veven av stemmer.

på hvordan han har en egen evne til å skrive inn de autentiske norske lokalitetene og landskapene i sine romaner.
¹⁰³ Marcel Dupré (1941), s. 5

Kapittel 6: Snøværet i Vilnius. Om det «nærværende» og det «fjerne» i *Ellevte roman, bok atten*

6.1 Innledning

I *Ellevte roman, bok atten* møter vi en rekke av Dag Solstads velkjente motiver. Dette er igjen ei fortelling («beretning») om voksenlivet til en mannlig hovedperson, som vi følger gjennom hans forsøk på å etablere en meningsfull tilværelse i det norske samfunnet. På åpnings siden i romanen står den 50-årige Bjørn Hansen på jernbanestasjonen på Kongsberg. Han skal ingen steder, men «venter på noen» (s. 5). Speilvingingen av Solstads faste ankomstmotiv er et uttrykk for at hovedpersonen Bjørn Hansen er middelaldrende, og har gått inn i en livsfase som er preget av tilsynelatende borgerlig ro og trygghet. Solstads hovedperson har denne gangen de mest avgjørende reisene bak seg, de viktigste valgene er tatt, og dette greier han ikke å godta og forsone seg med.

Mens Bjørn Hansen står og venter på jernbanestasjonen i Kongsberg, får vi et tilbakeblikk på livet hans, og hva som har ført ham hit. Han reiste til Kongsberg for å gripe «eventyret» sammen med Turid Lammers, som han hadde hatt et hemmelig forhold til i Oslo. Han reiser fra sin kone og sønn i Oslo, og gir også avkall på en lovende departementskarriere når han velger å begynne som kemner på Kongsberg. Når tilbakeblikket er slutt midtveis i romanen, og vi er tilbake på romanens nåtidsplan, er samboerforholdet med Turid Lammers slutt, og leseren vet at det er sønnen Bjørn Hansen venter på. Han skal begynne å studere på Kongsberg Ingeniørhøgskole, og bo på hybel hos faren.

Bjørn Hansen har i utgangspunktet store forventninger til sønnens inntreden i sitt liv. Etter at samboerforholdet med Turid Lammers tok slutt opplever han livets meningsløshet som stadig mer påtrengende. Han deler søndagsturene og interessen for litteratur med vennen Herman Busk, ellers fordyper han seg i skjønnlitteratur som framstiller de mørke og dystre sidene ved livet. Han føler smerter i magen, og går til stadige undersøkelser hos dr. Schiøtz. Når legen indirekte avslører sin narkomani, og ikke finner noe galt med Bjørn Hansens kropp, gir Bjørn

Hansen plutselig åpent uttrykk for livets meningsstomhet som plager ham. Bjørn Hansen lager en plan som skal være en protest mot at han må leve livet «uten at jeg er i nærheten av den sti hvor mine dypeste behov kan bli sett og hørt» (s.56). Men planen, som seinere fører til at Bjørn Hansen frivillig setter seg som «lam» i rullestol, blir utsatt fordi sønnen kommer.

6.1.1 Solstads sentrale figur

Solstad grunnleggende språklige figur, som kan identifiseres på ulike nivå i Solstads tekstunivers, kan få fram en motsetning mellom det som er nært, og i sentrum for den sansende bevisstheten, og det fjerne, som ligger lenger unna, men som setter det nære i perspektiv. Et eksempel på denne figuren har vi når Bjørn Hansen og sønnen står ute på balkongen en augustkveld, og ser utover Kongsberg. Her beskrives det en kontrast mellom lyset og lydene som kommer fra byen, nært dem, og lyden og lyset fra riksveiene som går «i en sirkel» utenfor byen:

Men de to riksveiene (...) var sterkt opplyst, mye sterkere enn byens lys, som fikk sin matthet, sin spredthet, understreket av de sterke lyskasterne som lyste over veibanen som bilene kjørte langs med sine små, bevegelige lys og med sitt jamne sus. Fra byen rett overfor dem, og under dem, og som de egentlig befant seg midt i, kom det knapt en lyd. (s.83)

Det er nærliggende å tolke denne beskrivelsen metaforisk. Det er noe forlokkende med de sterkt opplyste riksveiene og det jamne suset fra bilene, i forhold til de matte og enslige lyskildene i Kongsberg sentrum. Byen får et ødslig og forlatt preg, nesten utdøende, i kontrast til de opplyste riksveiene, som representerer bevegelse og forandring. Som metafor kan denne beskrivelsen dermed la seg fortolke innenfor den vestlige kulturs forestillingsmønster om en fjern og uoppnåelig idealverden, og menneskets nære, konkrete virkelighet som en ufullkommen avglans av denne idealverdenen.

Skildringen av Kongsberg er preget av melankoli. Transcendens framstår som umulig. Vi får vite at «riksveiene gikk i en sirkel utenfor Kongsberg" (s. 83). Samtidig som veiene fører bort, danner de en slags fysisk «grense» rundt byen, som gir en forestilling om at byen og det utenfor er adskilte sfærer. Motivet med «kommunikasjonslinjene» som avgrenser og deler inn byens landskap går også igjen andre steder i romanen, i skildringa av elva, «som renner i en

vakker bue gjennom byen, og deler det Gamle Kongsberg fra det Nye Kongsberg.» (s.18), og jernbanen:

Kongsberg lå på en måte sperret inne av jernbanespolet, som togene kjørte på, de hurtige passasjertogene på vei til Kristiansand, Stavanger i den ene retningen, og til Oslo i den andre. (s.47)

Skildringen skaper altså et bilde av en lengsel bort fra den nære, «matte» og fragmentariske virkeligheten og mot en «sterkt opplyst» idealtilstand som er umulig å nå. Disse eksistensielle grunnvilkårene skaper en melankoli som kan avleses i teksten, bl.a. i uttrykk som «spredte og matte lys», «enorme livløse flate av asfalt», «enslig vindu», «enslig taxi» (s. 82-83). Men den detaljerte sansningen av den konkrete, nære virkeligheten «okkuperer» bevisstheten, og trekker oppmerksomheten bort fra det fjerne idealet. Det fjerne framstår som et idealbilde, som eksisterer i en slags «tidløshet». Bilenes bevegelse blir karakterisert med et hørselsinntrykk, det «jamne sus», og dette gir assosiasjoner til en evighetssfære, der tida flyter kontinuerlig, løsrevet fra historien. Enkelthendelsene i den nære virkelighetssfæren trår ekstra klart fram mot denne bakgrunnen, fordi bevegelsene og lydene konkretiserer tida: "En plutselig latter, som ble avbrutt. En bil som kjører langsomt bortover gata (...). Så skritt fra asfalten, rett under dem" (s. 83). Walter Benjamin beskriver en slik tidsopplevelse i en kommentar til den første syklusen ("Spleen et ideal") i Baudelaires *Les Fleurs du mal*. Her får vi en skildring av tida i "spleen", som kan tolkes som en betegnelse på melankolien i Baudelaires poesi:

I «spleen» er tiden blitt håndgripelig; minuttene tildekker menneskene som snøfnugg. Denne tiden er historieløs (...). Men i «spleen» er tidsfornemmelse overnaturlig skjerpert; hvert sekund finner bevisstheten i beredskap for å fange opp det sjokk det fører med seg. (Benjamin 1993, s. 324)

Tida har gått i oppløsning, de nære omgivelsene oppleves som bruddstykker, og det er umulig å overskue sammenheng eller mening. Sammenbruddet i evnen til å gjøre erfaringer er et viktig motiv hos Solstad, som kommer til uttrykk som en stadig relativisering og forskyvning av mening. I tekststedet ovenfor var synsvinkelen lagt til Kongsberg sentrum. Forholdet mellom «det nære» og «det fjerne» danner både et geografisk univers og et meningsunivers, og

den sansende bevisstheten er sentrum i begge. Men meningsuniverset «undergraves» ved at de nære sansningene relativiseres og gjøres «ubetydelige» i forhold til inntrykkene fra det utilgjengelige fjerne; «Fra byen rett overfor dem, og under dem, og som de egentlig befant seg midt i, kom det knapt en lyd.» (s. 83).

Spenningsforholdet mellom det «nære» og det «fjerne» skaper en «underliggjøring» av bevisstheten, fordi bevissthetens sentrum forskyves (eller «oppløses») fra det fjernes perspektiv («som de *egentlig* befant seg midt i»), og fra det sansende sentrum av bevisstheten er det «fjerne» utenfor rekkevidde. Figuren blir et bilde på en bevissthet der forsøkene på å bygge opp meningssammenhenger kontinuerlig «veltes». Dette skjer fordi det sansende og meningskonstituerende sentrum i bevisstheten stadig forskyves. De istykkerslåtte bitene av mening registreres av bevisstheten som løsrevne og fragmenterte sanseintrykk.

Meningsforskyvningen fører til en stadig veksling mellom det «nærværende» og det «fjerne». De fragmenterte bitene av mening i det «nære» sanseområdet generer lengsel etter mening. Men så snart bevisstheten fornemmer en ny meningssammenheng er demonteringen av det nye meningsuniverset allerede i gang. Bevisstheten struktureres altså av en dynamisk veksling mellom forsøk på meningskonstitusjon på den ene siden og destruksjon og merkeligjøring av mening på den andre siden, og det er denne "regelmessige" vekslingen mellom lengsel etter mening, og plutselig fragmentering og oppløsning av mening vi også tidligere har kalt Solstads doble retoriske gestus. En fast etablering av mening er derfor umulig innenfor den livsverden som Solstads romaner fører oss inn i. Solstads fiksjoner beskriver en livsverden der en stabil mening har gått tapt, og meningstapet konkretiseres gjennom Solstads sentrale figur, som beskriver forholdet mellom det nærværende og det fjerne. I det følgende vil vi prøve å bestemme og tolke figuren nærmere ved å slå ned på flere tekststeder, og gå inn på ulike nivåer i teksten.

6.2 Reisa til Kongsberg

Tidlig i romanen får vi høre om Bjørn Hansens brå oppbrudd fra sin første kone og sin sønn i Oslo, og at han setter seg i bilen og kjører mot Kongsberg, uten å vite om Turid Lammers vil ta imot ham. Ved Hokksund, der vegen tar av mot Kongsberg, ringer han til Turid og forteller

at han har brutt opp fra sin kone og nå er på veg til henne, og til sin store lettelse er Turid villig til å åpne sin dør for ham.

Omgivelser og landskap er skildret på forskjellig måte før og etter Bjørn Hansens telefonsamtale med Turid. Fram til vegskillet følger vi reisa som en jevn, flytende bevegelse. Betoningen av de lange linjene (vegen og elva), avbrutt av angivelsene av stedsnavn langs vegen, skaper en følelse av sugende framdrift. Veggen «følges» også lenger enn bilturens mål, Kongsberg. Det er som om reisas «bevegelse» eller «flyt» fortsetter et stykke videre innover i landet, og stedsnavnene er med å plassere Kongsberg innenfor et større geografisk område:

Han kjørte til Drammen, under de orange lysene fra lyktene som hang over Europavei 18, og gjennom den, langs Drammenselvas østre bredd, og siden oppover mot Hokksund, stadig langs Drammenselvas østre bredd. Ved Hokksund delte veien seg, en vei førte over Drammenselva og mot Kongsberg, Notodden, Numedal, Øvre Telemark, den skulle han ta. (s. 10)

Her kjenner vi igjen flere elementer fra den «fjerne» sfære i Solstads figur.

Kommunikasjonslinjene (vegen, elva) og den jevne, flytende bevegelsen inngikk i forestillingen om det fjerne og uoppnåelige i forbindelse med utsikten fra Bjørn Hansens balkong i Kongsberg sentrum. Veiene rundt Kongsberg var «sterkt opplyst», og belysningen over veien blir også framhevet i beskrivelsen av den første delen av Bjørn Hansens biltur.

Motiver som synes å være knyttet til det «fjerne», eller lengselen etter mening går altså igjen når Bjørn Hansen har brutt opp fra sitt trygge ståsted i Oslo, og satset alt for å kunne leve sammen med kvinnen han er forelsket i. Oppbruddet, og turen ut i det uvisse er preget av sammenheng og flyt, og dette til tross for at Bjørn Hansen visste at han og Turid ville ha lite å bygge et forhold på når forelskelsen en gang tok slutt. Det er forelskelsen og «eventyret» som får hovedpersonen til å dra ut i verden, for "Innerst inne visste Bjørn Hansen at den kortvarige lykke var den mest ettertraktelsesverdige på denne jord." (s. 8)

Reisas vendepunkt er Bjørn Hansens telefonsamtale med Turid fra vegskillet ved Hokksund. Hvis han skal slå inn på vegen mot Kongsberg må han også krysse Drammenselva.

Bildebruken er her med å understreke det eksistensielle alvor i situasjonen. «Vegskillet» er et symbol på viktige valgsituasjoner i menneskelivet, og det å krysse ei elv er en metafor på det irreversible og ugjenkallelige ved menneskets avgjørende valg. Når Bjørn Hansen har krysset elva, skifter landskapsskildringen karakter. Nå er det ikke lenger reisa som bevegelse og flyt som står i fokus. Reisas «lange linjer» trår i bakgrunnen, oversiktsperspektivet innsnevres mot bilførerens perspektiv, og omgivelsene langs vegen flimrer forbi Bjørn Hansens bilvindu som fragmenterte sanseintrykk:

Spredte bondegårder. Granskog. Ei enslig lampe i natta, plassert på veggen i et tilfeldig plassert moderne enetasjes bolighus, og som snøen virvlet hvitt omkring. Tilfrosne vann. Stivnede elver. Sjaskete grantrær. (s. 11)

Her kjenner vi igjen flere nøkkelord fra sansningen av de nære omgivelsene fra Bjørn Hansens balkong. Det nærværende er løsrevet fra en meningsfull sammenheng, og framstår i form av «enslig», «tilfeldig» og «spredte» gjenstander. Naturen er også splittet og livløs, og består av «tilfrosne» og «stivnede» former. Det er som om landskapet lukker seg rundt Bjørn Hansen, og omgivelsene endres radikalt. Bevegelsen og det prolonginelle tidsforløpet har stanset. Nå er det den grupperende tida, eller øyeblikksopplevelsen, som strukturerer opplevelsen av omverdenen. Selve overgangen til denne opplevelsessfæren skjer da også som et plutselig omslag («Med ett var han midt inne i Norge»). De punktuelle sansningene av omgivelsene nedfeller seg også i den syntaktiske rytmen. Det mest framtrekkende stiltrekket i sitatet ovenfor er de korte setningsemnene, som bare består av nomen (substantiv og adjektiv).

Setningsemnene adskilles med punktum, og disse repetitive rekkene med setningsfragmenter skaper en grupperende rytme, som gir et godt bilde på strømmen av sanseintrykk som bevisstheten utsettes for.

Hele siste delen av bilturen til Kongsberg er preget av den grupperende, syntaktiske rytmen med øyeblikkets opplevelse av omgivelsene. Den lineære tida har stanset («Stivnede elver»), mens den konkrete tidsopplevelsen i øyeblikkets tidssfære blir symbolisert av bl.a. snøværet («snøen lavet ned.»). Skildringen består av paradokser og merkeligjøring av omgivelsene:

Reisen tok mye lengre tid enn beregnet fordi han måtte holde lav hastighet i dette vinterlige landskapet, som han langs den smale, svingete og glatte veien, boret seg djupere og djupere inn i, inntil han plutselig, i en bratt nedoverbakke, skjønnte at han befant seg i utkanten av en by, og snart etter tok han av på hovedveien, og kjørte inn i den opplyste by Kongsberg. (s. 11)

Reisen er en møysommelig og uforutsigbar prosess, som varer lenger enn planlagt. Selve landskapet er en hindring som må forseres, og som Bjørn Hansen «boret seg djupere og djupere inn i». Når han er ved målet, og beveger seg ut av det «ugjestmilde» landskapet i utkanten av Kongsberg, skjer overgangen like «plutselig» som da han krysset Drammenselva og ble oppslukt av disse naturomgivelsene. Den lange perioden ovenfor består av hovedsetninger og underordnede delsetninger. Den adjektiviske delsetningen; "som han langs den smale, svingete og glatte veien, boret seg djupere og djupere inn i", fordreier og merkeligjør framstillingen av landskapet.

På den andre delen av reisa, når hovedpersonen har passert vegskillet og krysset elva, skjer det altså en paradoksal forandring av omgivelser og landskap. Motsatt av det vi kunne forvente er det en meningstom og splittet verden hovedpersonen beveger seg igjennom på siste etappen til sin elskede. Skildringen kan nok leses som en reint realistisk gjengivelse av landskapet som farer forbi bilførerens vindu. Men det er ikke en nøytral gjengivelse. Nøkkelord som «enslig», «tilfeldig» og «stivnede» viser at sansningene er preget av samme type fremmedfølelse og melankoli som i beskrivelsen av utsikten over Kongsberg sentrum.

Den figurlige tolkninga av Kongsbergreisa viser igjen vekslinga mellom det «fjerne» og det nærværende, der det «fjerne» representerer lengselen etter mening (her: «eventyret» med Turid) og det nærværende står for fremmedgjøring og oppløsning av mening. Vekslinga mellom forsøk på meningskonstitusjon og meningsdestruksjon ser ut til å være et strukturelt prinsipp i romanteksten, som også er nedfelt i Solstads stil og syntaktiske rytme. En stabil mening, «flyt» eller «bevegelse» er umulig. Derfor settes også hovedpersonens prosjekt om å reise til Kongsberg for å finne lykken i et ironisk lys. Når Bjørn Hansen har fått Turids ja befinner han seg plutselig i en øde skog, der det forvridde og meningsløse rykker ham inn på livet.

6.2.1 «Midt inne i Norge»

Slik som skildringene av skog og innlandsnatur i *Roman 1987*, blir beskrivelsen av skogslandskapet som Bjørn Hansen kjører igjennom på den andre etappen av bilturen til Kongsberg også spesifikt knyttet til «Norge»:

Med ett var han midt inne i Norge, det ugjestmilde, skogkledde, fjerne og (bortsett fra dem som bor der) avsidesliggende Norge, enda han bare befant seg sju mil fra landets hovedstad. Det var midt på vinteren og snøen lavet ned. Veien var smal, enda det var en riksvei, og glatt og svingete. (s.11)

«Midt inne i Norge» skjer det en fordreining av Bjørn Hansens livsverden. Å være i sentrum av noe skaper en forventning om nærvær og kontakt med omgivelsene. Her blir imidlertid det å befinne seg i midten av beskrevet med ord som betegner fravær og distanse («det ugjestmilde, skogkledde, fjerne»). Betydningen av å være «midt inne i Norge» forskyves ytterligere ved å poengtere den korte avstanden fra «landets hovedstad» og inn til dette «avsidesliggende» geografiske sentrum. Det er nærliggende å tolke denne paradoksale beskrivelsen av «Norge» som en figurlig framstilling av et «indre» landskap. Figuren har den samme grunnstrukturen som Solstads sentrale figur. Det «nære» er å være «midt inne i Norge», mens det «fjerne» er «Norge» som en utilgjengelig og fjern struktur som merkeligjør og forskyver følelsen av å befinne seg i sentrum. «Norge» blir dermed et uttrykk for Solstads figur, og den norske topologien i romanen kan tolkes som et bilde på hovedpersonens eksistensielle vilkår. Kongsbergreisa beskriver en økende fremmedgjøring når hovedpersonen beveger seg innover i «Norge». Når handlingen stort sett foregår på Kongsberg, som ligger «midt inne i Norge» (s. 18), blir derfor de fordreie og oppløsende kreftene et grunnleggende trekk i hovedpersonens geografiske og historiske livsverden.

Det er flere eksempler i *Ellevte roman, bok atten* på at Solstads figur blir uttrykt innenfor konkrete geografiske landskap. Vi så det samme i skildringen av utsikten fra Bjørn Hansens leilighet, der Kongsberg sentrum representerte det «nære» og vegene i utkanten av sentrum det «fjerne». Men det er «Norge» som er den overordnende og viktigste referansen i romanen, både når det gjelder geografiske og samfunnsmessige forhold.

Mot slutten av romanen foretar Bjørn Hansen en reise til Vilnius, og dette er en av de få gangene at en romanhandling hos Solstad foregår utenfor Norges grenser. Før *Ellevte roman, bok atten* har Solstads hovedpersoner bare hatt noen få reiser til nabolandene i Norden. I *Arild Asnes, 1970* har hovedpersonen et par korte utflukter til Sverige, og tar også en gang ferja Gøteborg-Fredrikshavn tur/retur før han returnerer til Oslo. I *Roman 1987* drar hovedpersonen til Åland for å delta på nordisk metodekongress i historie. Ellers har ikke den solstadske helten tidligere vært utenfor Norge. Reisa til Vilnius har en avgjørende funksjon innenfor romanens handling og komposisjon. Vi vil hevde at de «nordiske» reisene som er nevnt ovenfor ikke har samme skjellsettende betydning, selv om hovedpersonen i *Roman 1987* i løpet av metodekongressen på Åland bryter opp fra det rådende positivistiske historiesynet, og bestemmer seg for å satse på marxismen som faglig og politisk rettesnor. Vi skal komme tilbake til hvordan reisa til Vilnius kan tolkes i forhold til skildringen av den norske livsverden i *Ellevte roman, bok atten*.

6.2.2 «utilnærmelig og nær på samme tid»

Motsetningen mellom periferi og sentrum blir også brukt til å beskrive Turid Lammers' sentrale posisjon blant medlemmene i Kongsberg Teaterforening:

At Turid var midtpunkt betydde ikke at hun satt i midten, tvert imot, til Turid Lammers' ynde hørte også hennes beskjedenhet. Ikke bare overlot hun hovedrollene til andre, hun overlot også det geometriske midtpunktet til andre, selv likte hun seg ved småbordene i periferien, der hun først satt omgitt av tre, alternativt to menn, og til slutt alene med en mann (s. 27)

Turid Lammers' forflytning fra kretsens «geometriske» midtpunkt uttrykker strategien i hennes erotiske spill, som også Bjørn Hansen har vært fanget inn av. Bevegelsen bort fra sentrum er et uttrykk for hennes kvinnelige «beskjedenhet» og «ynde». Men til tross for at hun plasserer seg i periferien er hun likevel kretsens «blendende midtpunkt». Det tilbaketrunkne ved Turid Lammers gir henne en utstråling som gjør henne til sentrum for alles oppmerksomhet. Hennes mannlige tilbedere opplever henne som «utilnærmelig og nær på samme tid» (s. 27). Men for Bjørn Hansen mister Turid sin utstråling. Han gjennomskuer Turids spill med mennene i Teaterforeningen, og spiller bare at han er sjalu når de igjen er på tomannshånd i Lammersvillaen. De sterke følelsene han hadde for Turid, og som var

utgangspunktet for deres samboerskap, er borte. For å opprettholde forholdet gjennomfører han et bevisst rollespill, og later som om han fortsatt er like engasjert.

Når Turid blir eldre, og «falmer», føler Bjørn Hansen at selve årsaken til hans fascinasjon for henne blir borte for godt. Hun mister også evnen til å forføre de andre mennene i Teaterforeningen, samtidig som hun prøver å opptre som «blendende midtpunkt» som før. At Turid har blitt eldre blir derfor demonstrert for alle, og det oppleves smertefullt for Bjørn Hansen, fordi det betyr at forutsetningen for hans oppbrudd fra Oslo, og etableringen av hans nye liv på Kongsberg er blitt borte:

Han hadde forlatt alt fordi han fryktet at han ville angre hele livet hvis han ikke valgte å forfølge den forlokkelsen som kom fra hennes ansikt og kropp. Nå viste dette ansikt og denne kropp ikke noe annet enn minner om noe som var gått tapt for alltid, og det var noe uutholdelig over det hele. Det hadde lenge ant ham. (s. 40)

Bjørn Hansen har satsset på «kvinnen», representert ved Turid Lammers, som det viktigste og mest avgjørende innholdet livet. Men hans fascinasjon har basert seg utelukkende på et vakkert utseende, som er forgjengelig. Når hennes evne til å forføre er borte, mister hovedpersonen sin interesse for henne. Fascinasjonen er over, og Turid er altså bare «minner om noe som var gått tapt for alltid».

Beskrivelsen av Turid som midtpunkt i kretsen av amatørskuespillere på Kongsberg viser igjen spenningen mellom det nærværende og fjerne i Solstads figur. Vi har tidligere sett at denne spenningen kan beskrives som en stadig forskyvning mellom opplevelsen av en fragmentert virkelighet (det «nærværende») og lengselen mot en meningsfull helhet (det «fjerne»). Forskyvningen foregår ofte på det indre plan, som i skildringen av utsikten fra Bjørn Hansens leilighet i Kongsberg sentrum. Men bevegelsen i Solstads figur kan også foregå på det ytre plan, som en konkret reise. Reisene i Solstads romaner er altså figuren overført på handlingsplanet. Ingmar Lemhagen har beskrevet Solstads reisemotiv som en dialektikk mellom oppbrudd og ankomst; en stadig gjentatt bevegelse mellom to stasjoner som han kaller «Exilens figur» og «Hemvändandets figur»:

Det är denna rörelselag som är såväl drivkraft som kompositionsprincip hos Solstad; rörelsen framåt er den dubbla rörelsen in och/eller ut, bort och hem, om igen. Hemvändandets figur krever inte föreställningen om ett hem-tvertom är det en del av Solstads radikalism att föreställningen om en sådan ursprunglig ort, till vilken man kunde återvända, förkastas. Man återvänder alltid till något nytt, men för denna hemkomstgest krävs bara att man kommer utifrån. Outsiders rörelse in i insiders värld kan göra ting synliga. (...) Men den som blir kvar ser snart ingenting utan måste ut igen. (Lemhagen 1988, s. 362)

Hjemvendelsens figur og eksilets figur tilsvarer det «nærværende» og det «fjerne» i det jeg har valgt å kalle Solstads sentrale figur. Og denne figuren er virksom som komposisjonsprinsipp både på det indre plan (sansninger, refleksjoner), og på det ytre plan (handling, geografisk landskap) og i Solstads retorikk og syntaktiske rytme. Lemhagen understreker det positive ved hjemvendelsens figur, at man som den sist ankomne alltid ser det «nærværende» med nye øyne. For den 50-årige hovedpersonen i *Ellevte roman, bok atten* ser vi imidlertid at mulighetene for oppbrudd innskrenkes. Hjemvendelsen etter hans siste «eksil» gir ham riktignok et nytt perspektiv på tilværelsen, men prisen er et liv i «rullestol», med selvpålagt lammelse og indre isolasjon.

Før vi går videre skal vi se på hvordan Solstads doble retoriske gestus har blitt konkretisert på tekstoverflaten. Eksilets figur har blitt skildret innenfor lineære, prolonginelle tidsforløp, og blitt knyttet til begreper som «reise», «bevegelse», «flyt» og kommunikasjonslinjer som følges gjennom landskapet, som «veger», «jernbane», «elv». «Sterkt lys» kan komme fra kommunikasjonsmidlene eller «kommunikasjonslinjene» (f.eks. bilene og vegene i utkanten av Kongsberg). Hjemkomstens figur kan være skildret som geografiske landskap eller geometriske figurer, der «sentrum», «midtpunktet» eller «midt inne i» står for det sansende sentrum i bevisstheten. Det «nærværende» er preget av tomhet og fravær, og omgivelsene sanses innenfor et grupperende forløp, som en kjede av fragmenterte øyeblikksopplevelser. Noen av nøkkelbegrepene er «plutselige», «tilfeldige», «spredte», «enslige», «livløse», «tilfrosne» og «stivnede». «Snøvær» kan være et element i skildringen av det «nærværende».

6.3 Den glemte fortida

Når tilbakeblikket på Bjørns og Turids samboerforhold går mot slutten, nærmer vi oss igjen romanens åpningsscene, og fortellingas nå, der Bjørn Hansen står på Kongsberg

jernbanestasjon og venter på sønnen. Han prøver å huske hva det var som hadde gjort ham så fascinert av Turid at han hadde flyttet etter henne til Kongsberg. Men han er ikke i stand til å huske dette. Han føler «en forbauselse som grenset til sorg» (s. 5) fordi han ikke kan gjenoppleve sin betatthet av henne. Han er også «foruroliget» fordi det glemte skjuler årsaken bak et avgjørende livsvalg:

Det var Turid Lammers skyld at han hadde havnet på Kongsberg. Uten henne, eller den glemte betattheten i henne, ville han aldri ha havnet her. Aldri. Alt i hans liv ville ha vært annerledes. Han ville aldri ha tenkt på å søke stillingen som kemner på Kongsberg, ja han ville ikke ha drømt om å søke noen kemnerstilling i det hele tatt. (s. 6)

Det er sønnens ankomst til Kongsberg som er bakgrunnen for tilbakeblikket på hovedpersonens liv. Når han skal møte sønnen etter mange års fysisk adskillelse, blir han samtidig konfrontert med sin egen fortid. Det er derfor ikke overraskende at tilbakeblikket «rammes inn» av refleksjoner over hva som var årsaken til at han brøt opp fra kona og sønnen, og flyttet til Kongsberg. Men boringa i fortida gir ingen svar. Som vi har sett blir hovedpersonens reaksjoner på dette betegnet som «forbauselse som grenset til sorg».

I Walter Benjamins studie "Om noen motiver hos Baudelaire" trekker han inn Prousts *På sporet av den tapte tid* for å utdype et sentralt motiv hos både Baudelaire og Proust, nemlig erfaringens vilkår innenfor det moderne (Benjamin 1993). Proust mener at den dypeste opplevelsen av fortida ligger gjemt i «memoire involontaire», eller det ufrivillige minnet. Det ufrivillige minnet kan ikke styres eller kontrolleres av intellektet. Minnene framkalles på en tilfeldig måte, ved at konkrete gjenstander, eller følelsen som gjenstanden forårsaker, vekker minnet til live. Smaken av en madeleinekake bringer hovedpersonen hos Proust tilbake til en «glemt» periode av hans barndom. Det ufrivillige minnet gir møtet med fortida autentisitet, ved at det alltid bringer med seg spor av situasjonen eller hendelsen slik den var.

Minner som kan framkalles ved hjelp av viljen kaller Proust «memoire volontaire»; det frivillige minnet. Disse minnene kan bare framkalle reminisenser av fortida, og får derfor ikke karakter av erfaring. Bjørn Hansen greier altså ikke å huske eller forstå fascinasjonen han

hadde følt for Turid, og som var grunnen til hans oppbrudd. Men han visste allerede på forhånd at oppbruddet ville bety slutten på hans fascinasjon, fordi spenningen og intensiteten han følte kom av at det var et hemmelig forhold, og denne forutsetningen ville være borte hvis de åpent skulle etablere seg som et par:

Han hadde ikke noe håp om å gjenoppvekke det som hadde vært, men han ønsket å bevare reminisensene av det, altså henne, puste i samme rom som henne. (s. 9)

I Bjørn Hansens erindring er det nå bare disse «reminisensene» igjen av hans opprinnelige betatthet av Turid. På samme måte opplever hovedpersonen at tida bryter ned Turids ungdommelige skjønnhet, og at det bare blir fragmenter tilbake. Han minnes hvordan hennes «mjukhet» og «ynde» forsvant, og ble avløst av et ansikt som ble «skarpt, skrapet, hårdt» (s. 40). For å bruke Prousts terminologi ligger Bjørn Hansens opplevelse av «eventyret» med Turid Lammers gjemt i det ufrivillige minnet. Følelsene han hadde for henne og atmosfæren rundt forholdet deres kan ikke manes fram ved hjelp av viljen, eller i det frivillige minnet. «Fortryllesen» har tatt slutt, og Bjørn Hansen står tilbake med reminisenser og fragmenter av ei fortid som er gått tapt.

6.3.1 Aura-som det «fjerne»

Så lenge Turid Lammers var i stand til å gjennomføre sitt erotiske spill i Teaterforeningen, med seg selv som «blendende midtpunkt», hadde hun en utstråling som kan betegnes som hennes aura. I sin artikkel om Baudelaire bestemmer Walter Benjamin aura som en egenskap ved fenomener i det ufrivillige minnet. Det ufrivillige minnet ligger utenfor bevissthetens kontroll, og styres derfor av impulser fra det ubevisstes og drømmens område:

Å erfare et fenomens aura betyr å forlene det med evnen til å se tilbake. De oppdagelser som *memoire involontaire* gjør er av en tilsvarende karakter. (Forøvrig er de enestående: de unndrar seg erindringen som vil annektere dem. De støtter dermed et aurabegrep som også omfatter «den unike åpenbaringen av det fjerne». Denne bestemmelsen har den fordel at den gjennomlyser fenomenets kultiske karakter. Det fullstendig fjerne er det utilnærmelige: utilnærmelighet er faktisk en sentral kvalitet ved kultbildet.) (Benjamin 1993, s. 327)

Benjamin karakteriserer «utilnærmelighet» som en kultisk egenskap ved aurafenomenet. Vi husker at Turids aura nettopp gjorde henne «utilnærmelig og nær på samme tid», og de samme egenskapene preger også kultbildet. Teaterforeningens beundring av Turid minner om dyrkingen av «det skjønne», som i følge Benjamin er det kultiske overført på kunstens område. Det var det «fjerne» ved Turid som skapte hennes aura. Det «blendende» ved henne strålte ut fra hennes «beskjedenhet», «ynde» og plassering i periferien. Hun var kretsens midtpunkt, selv om dette midtpunktet var «tømt» for hennes nærvær.

Det «sterke lyset», «kommunikasjonslinjene» og «flyten» er auratiske egenskaper ved forestillingene om det «fjerne» i Solstads figur. Vi ser dermed at aura er et generelt trekk ved det «fjerne», og auraerfaringen følger den dynamiske vekslingen mellom «hjemkomst» og «eksil» i Solstads figur. Dette betyr ikke at det auratiske opptrer like hyppig i alle Solstads tekster, eller fordeler seg jevnt over de ulike fasene i forfatterskapet. I debutboka *Spiraler* spiller det sterke lyset en viktig rolle i flere av novellene. I åpningsnovella «Emigrantene» blir de fattige emigrantene innvilget et gløtt inn i det landet de lengter mot, og det er «en verden av lys, av intenst strålende lys, som blender oss slik at vi ikke ser noenting bak det» (Solstad 1965, s.11). I en annen av novellene, «Herr P's lørdag», berøres også emigrantmotivet. Her blir hovedpersonen stående igjen på kaia, men oppgir aldri håpet om en gang å reise bort med det store skipet med sine «buldrende lanternelys» (s.97).

Det lysende skipet dukker opp igjen i forfatterskapet 17 år etterpå, da gymnaslærer Pedersen registrerer at den store passasjerferja Peter Wessel legger fra kai i Larvik den natten Nina Skåtøy har begått selvmord. I det mørke tomrommet etter Ninas død virker den sterke utstrålingen av lys fra skipet som en besvergelse av utopiens fall. Gymnaslærerens spasertur gjennom vinternatta foregår samtidig, som tidligere nevnt¹⁰⁴, i et «lett, fint snøvær» (s. 248). «Snøvær» har vi tidligere tolket som en figur som skildrer det «nærværende» som fragmentert og meningsstomt i Solstads forfatterskap. Snøværet er imidlertid en ganske «åpen» figur, og både utforming og betydning varierer gjennom forfatterskapet.

¹⁰⁴ se kap. 4.8.1

I den tidlige teksten «Noen»¹⁰⁵ fører det første snøfallet til en plutselig forandring også i sinnets landskap, fra en mørk , depressiv tilstand til en nærmest manisk oppstemthet:

Noen bærer allerede døden med seg og de ler aldri. Eller de ler overalt. Den morgenen den første snøen har falt er de glade og ønsker at de levde bestandig. Ellers er de bare glade noen ganger når de kommer ut fra et hus om kvelden, og det regner. (Solstad 1994c, s. 99)

Teksten gir altså et bilde av et psykisk landskap som brått skifter farge og stemning etter omgivelsene. I *Arild Asnes, 1970* har hovedpersonen, forfatteren Arild Asnes nettopp ankommet til Oslo fra et opphold i utlandet. Snøen som ligger i Oslos gater blir skildret som noe ubehagelig og kompakt, og den illustrerer hovedpersonens følelse av innestengthet og stagnasjon: «Snøen (...) lå i fonner. Kald, hvit, krampaktig som gips.» (s. 9). Det blåser, og snøværet får noe aggressivt og rastløst over seg:

Snøføyke. Han farves hvit og våt der han går, med frakkekraven oppslått, forfrossen, mens det sinnssyke hvite dirrer i lufta, fyker fram og tilbake, vilt og smått. (s. 29)

Figuren kan her tolkes som et bilde på en bevissthet som trues av meningsløshet, og som kjemper en desperat kamp mot indre oppsplitting og kaos. Som tidligere nevnt (kap. 3) er Arild Asnes' dilemma at han som forfatter er bærer av myten om friheten og demokratiet i det samfunnet han ønsker å bekjempe, og selv opplever som kvelende ufritt. Hovedpersonens løsning på denne krisa ble å gå inn for en omveltning av maktstrukturene i samfunnet, og boka ender med at han har sluttet seg til det revolusjonære partiet AKP (m-l), og er på veg for å selge partiavisa *Klassekampen*.

Nøyaktig 10 år etter at Arild Asnes' kjempet mot sine indre demoner i snøføyka i Oslos gater, i februar 1970, faller altså et nytt snøvær over Larvik, i februar 1980, der gymnaslærer Pedersen går gjennom gatene og konstaterer at den politiske utopien er død. Som vi var inne på i vår tolkning av dette tekstedet i kap. 4.8.1 bidrar dette snøværet til å dempe ned og dekke over det brå dødsfallet; «over den gamle, tettpakka snøen i brøytekantene la det seg et lett lag

¹⁰⁵ Første gang publisert i *Dagbladet* 2/3 1968, her sitert etter *Svingstol og andre tekster* (Solstad 1994c, s. 99)

med nysnø, opplyst av glansen fra gatelyktene, svakt» (s. 249). Men snøen har ingen ensidig idylliserende effekt. I utkanten av synsfeltet er det noe mørkt, der snøens tildekkende og forskjønnende effekt blir borte; «Trærne i Bøkeskogen sto like nord for oss, svarte og nakne, og trakk til seg all den hvite, våte snøen» (s. 248). Den våte snøen smelter mot de «svarte og nakne» trærne. Her har snøen altså ikke noen omskapende kraft, slik som i «Noen», og et «lett, fint snøvær» signaliserer heller ingen kamp, som i *Arild Asnes, 1970*. Her uttrykker snøfallet oppgivelse og desillusjon. (Dette er forøvrig i samsvar med snøen som bilde på det ugjenkallelig tapte; «det nytter ikke å tenke på snøen som falt i fjor»). De svarte trærne suger til seg den hvite snøen, slik at den ikke etterlater spor. Snøfiguren i *GP* står altså for en sinnstilstand som er preget av en slags mild og dempet resignasjon. Den opplyses enda av den svinnende auraen fra den tapte utopien, men det «svarte og nakne» fornemmes som en truende kraft, som trekker til seg det hvite, og utsletter forskjellene.

6.3.2 Historiens landskap

I «Ellevte roman, bok atten» er det en del felles kjennetegn ved topografi og landskap som preger skildringene av byene Kongsberg og Vilnius. Disse topografiske særtrekkene preger i alt fire skildringer, som fordeler seg med jevne mellomrom utover i romanen. Først kommer tre beskrivelser av Kongsberg, og til slutt en av Vilnius. Vi vil først redegjøre for likhetstrekkene mellom disse skildringene, og etterpå gjøre nedslag på de enkelte tekststedene.

Beskrivelsene fungerer som kommentarer til «ankomst» eller «oppbrudd» i hovedpersonens liv. Det første utsynet over Kongsberg er preget av Bjørn Hansens ankomst til byen, som Turid Lammers' samboer og hans nye rolle som kemneren på Kongsberg. Den andre skildringen markerer hovedpersonens brudd med Turid, der han betrakter utsikten fra sin nye leilighet i Kongsberg sentrum. Sønnens ankomst er rammen for det siste utsynet over Kongsberg, mens reisa til Vilnius innebærer et nytt oppbrudd, denne gangen fra sønnen, og dessuten fra hans normale yrkesmessige og sosiale tilknytning til samfunnet.

Både Kongsberg og Vilnius deles av ei elv, og elva markerer skillet mellom det moderne sentrum og det historiske sentrum. Hovedpersonen bor i den moderne delen av byen, men er fascinert over den vakre utsikten over landskapet og de historiske bygningene på den andre

sida av elva. De to bydelene i Kongsberg blir altså introdusert for første gang like etter at Bjørn Hansen har flyttet til byen:

Det moderne sentrum var nokså likt alle andre byer i Norge, og hadde sine hovedgater med forretninger (...). Det var her man fant travelheten. I det gamle sentrum lå det meste av byens administrasjon, omgitt av forfalne trebygninger fra den gamle tid (...). En meget ærverdig politistasjon i en gammel patrisiervilla. Et dystert fengsel, alt dette plassert omkring kirketorget. Ellers brannstasjon, og ikke å forglemme et rådhus, med dets ulike funksjoner. (s. 18-19)

Det moderne sentrum blir skildret på en generell måte, uten spesielle særtrekk eller kjennetegn. Det Nye Kongsberg er en del av «den moderne sivilisasjon», og travelhet og vareomsetning preger bildet. Når blikket flyttes mot det Gamle Kongsberg merkes imidlertid en stigende patos, og der utskilles også den eneste klare profilen i landskapet: «En praktfull kirke på en høyde». Kirka har altså en opphøyd posisjon. I tillegg er byens administrasjon («rådhus»), tjenesteyting («brannstasjon») og den utøvende makta («politistasjon»/«fengsel») samlet rundt kirketorget. Beskrivelsen vekker assosiasjoner til tidligere tider, med kirka som en sentral statsmakt. At politistasjonen ligger i en «patrisiervilla» gir også referanser til «den gamle tid», da overklassen hadde kontroll med den utøvende myndighet i samfunnet.

Patosen uttrykker en begeistring for det storslåtte og vakre ved den tida som det Gamle Kongsberg vekker til live. Det ligger ingen kritisk distanse til den kirkelige og verdslige overklassens privilegier og maktutøvelse. Kirka er «storslått», politistasjonen «ærverdig», og de som måtte sette seg ut over lovene i samfunnet blir plassert i et «dystert» fengsel! Bygningene blir beskrevet på nytt i den neste beskrivelsen av byen, men den historiske tidfestinga er nå mer nøyaktig; «det gamle Kongsberg, med sin 1600-talls kirke, på en høyde, og silhuetten av tre-fire staselige patrisiergårder fra slutten av 1700-tallet.» (s. 48).

I Solstads *Roman 1987* har hovedpersonen, historielectoren Fjord, en forelesningsrekke om Norge på 1700-tallet. Han mener at det er de privilegerte klassenes framstilling av seg selv, bl.a. gjennom diktning og bildekunst som gir det mest genuine bilde av denne historiske epoken. Og makta framstiller seg selv i et pastoralt lys; «det hviler en idyll over 1700-tallets landskap, det er ikke til å komme bort fra» (s. 332). De store parkanleggene utstråler harmoni

og orden, og tida er preget av opplysning og framskritt. Fjord hevder at denne framstillinga er det sanne uttrykk for tida, og han imøtegår den moderne kritikken mot 1700-tallsdikteren Tullin, om at hans hyrdedikt er begrenset til sin egen tid:

O, hvem er ikke begrenset til sin egen tid! Akk, lykkelig skal den være som er begrenset til sin egen tid og ikke er blitt en likegyldighet i tiden før en har nådd halvveis på sin livsbane! Og hvem har det lykkes i sitt tidsbegrensede fengsel å kunne uttrykke sin egen tids innerste vesen slik som Tullin gjør, nå når hele tilværelsen ånder av pastoral mildhet og letthet og eleganse og kunnskap om gresk mytologi? Slik forsvarte jeg Tullins pastorale diktning mot ettertidas dom, og jeg gjorde det uten det skjeve smil, som min egen tids radikale ånd er så lenket til, og som nå og da plager meg så voldsomt. (s. 334-335)

På grunn av sin naive begeistring for sin samtid er det ingen avstand mellom det «nærværende» og det «fjerne» hos Tullin. Virkelighet og ideal har smeltet sammen, og den kritiske distansen til omgivelsene og samfunnet er suspendert. En sentral innsikt i *Roman 1987* er hvordan enhver erkjennelse er begrenset av sin egen tids horisont. Når Fjord har forstått dette, blir han overmannet av svimmelhet fordi de innsiktene han prøver å bygge sitt liv på framstår som sviktende og relative i et historisk perspektiv. Som en motvekt mot svimmelheten oppstår lengselen etter å suges inn i sin egen samtid, og slik som Tullin begrense seg til å være en fortolker av de bærende strømningene i sin egen tid.

Bjørn Hansen prøver å unngå svimmelheten ved å fiksere historien som et bilde av et historisk landskap. I stedet for å suges opp av samtida (det «nærværende»), dyrker han fortida (det «fjerne») i form av et stilisert historisk landskap. Bildet av historia får kultiske egenskaper, og gir dermed den doble opplevelsen av nærhet og utilgjengelighet overfor bildets motiv. Bjørn Hansens fascinasjon av det gamle Kongsberg er derfor forbundet med en dyp lengsel etter det «fjerne»; harmonien og glansen som hviler over hans bilde av historia. Men samtidig står han med begge beina i det «nærværende»; «den moderne sivilisasjon», med sin kommersialitet og travelhet. Historien, slik den åpenbarer seg i utsikten mot det gamle Kongsberg, er altså omgitt av aura. Den historiske glansen over den gamle bydelen er like tydelig etter hovedpersonens oppbrudd fra Turid. Han går søndagsturer i marka over byen, og passerer alltid over jernbanebrua der utsynet over det gamle Kongsberg gjør seg spesielt godt. Fra brua

kan han også stirre ned på elva, og se på «det sorte vannet, og studere dets speilinger og krusninger» (s. 48).

Jernbanen og elva dominerer beskrivelsen av utsikten fra Bjørn Hansens nye leilighet i det moderne sentrum. Til venstre ser han rett ned på jernbanestasjonen, og høytalerstemmen som annonserer togenes ankomst og avgang høres godt inne i hans egen stue. Nærheten til togene og stasjonen skaper en forventning om nye reiser og oppbrudd. Lengselen bort kommer også fram gjennom beskrivelsene av jernbanesporet som forsvinner ut av synsvidden i begge retninger, og elvas bevegelser fra fjell til kyst, til den munner ut ved Larvik. Men lengselen mot det «fjerne» står i kontrast til Bjørn Hansens liv etter oppbruddet fra Turid. Han er blitt en middelaldrende mann som lever et rolig og tilbaketrukket liv på Kongsberg. Det umulige i å foreta nye oppbrudd kommer til uttrykk i at kommunikasjonslinjene nå får en dobbel funksjon; de fører bort, men danner samtidig en grense rundt byen; «Kongsberg lå på en måte sperret inne av jernbanesporet.» (s. 47)

Foran sønnens ankomst til Kongsberg har faren store forventninger: «Hele tilværelsen blir snudd opp ned! utbrøt han.» (s. 65). Men allerede om kvelden den dagen Bjørn Hansen tok imot sønnen på jernbanestasjonen er det klart at samværet mellom far og sønn vil bli vanskelig. Utsynet over byen er preget av en mørk og ødslig stemning. Det er ingen tog på jernbanestasjonen, og elva «var helt stille, bare et mørkt høl i utsikten fra balkongen.» (s. 83). Det «fjerne» åpenbarer seg gjennom lysmetaforen og kommunikasjonslinjene (de opplyste riksvegene). Vegene stenger byen inne («gikk i en sirkel utenfor Kongsberg»), slik som jernbanelinjene i den forrige skildringen av byen. Avstanden mellom far og sønn kommer fram i slutten av skildringen. Mens Bjørn Hansen synker ned i en melankolsk sinnsstemning mens han skuer mot lysene fra det utilgjengelig fjerne, er det noe helt annet som fanger sønnens oppmerksomhet:

Se, sa Peter og pekte. Han pekte på et neonskilt på den andre siden av jernbanestasjonen, det var skiltet som fortalte at her holdt supermarkedet CITY til. (...). Vi er i City, sa han henført, men stadig med restene av det belærende tonefallet i stemmen. (s. 83)

Peter er stolt av å kunne fortolke og være innenfor det moderne i sin egen samtid. Han lar seg oppsluke av det «nærværende», og hyller de bærende strømningene i tida. Han forholder seg uten distanse til tidsånden, slik som 1700-tallsdikteren Tullin. Bjørn Hansen føler seg derimot som en fremmed i det samfunnet han lever i. Han retter blikket mot fortida, og opplever en dypere samhørighet i sitt møte med historien.

Peters ankomst skaper ingen forsoning mellom far og sønn. De to befinner seg i adskilte verdener, og ingen av dem greier å trenge inn til den andre. Det tredje overblikket over Kongsberg er en illustrasjon på det allerede stivnede kommunikasjonsmønsteret som er etablert mellom faren og sønnen. Samtidig ser vi at hovedpersonen er avskåret fra nye reiser; kommunikasjonsmidlene er enten fraværende (ingen tog på jernbanestasjonen), ligger i mørke (elva) eller er utenfor rekkevidde (bilene på riksvegene).

6.4 Vilnius

Reisa til Vilnius og byens geografiske plassering i Europa blir svært detaljert beskrevet, men på en subjektiv og tilslørende måte: «Vilnius ligger et eller annet sted i Europa, det er umulig å angi det mer eksakt.» (s. 110). I «Norge» er den geografiske beskrivelsen bestemt ut fra et «midt inne i» eller et «midtpunkt». «Europa» mangler et slikt referansepunkt, og stedsangivelsene blir derfor mer flytende: «Midtveis mellom Berlin og Moskva, inne i Europa et sted.» (s. 111). Etter at han har ankommet Vilnius står han i vinduet på hotellrommet og beundrer utsikten over den gamle bydelen på den andre sida av elva Neris:

En borg kneiste på toppen av en høyde, sammen med Gediminas tårn, og under den lå byen med sine kirker, bygninger, tårn og murer. (...). Snart etter gikk han over en steinbru og til den andre sida av elva der denne gamle byen lå. En by med skjelett fra 1300-tallet. Århundregammelt oppholdssted for litauere, polakker, hviterussere og jøder. (s. 111)

Vi kjenner igjen landskapsprofilen fra det gamle Kongsberg, og patosen i beskrivelsen av den. Men nå krysser hovedpersonen elva mellom de to bydelene, og begir seg inn i den historiske byen. Historien blir ikke lenger en vakker landskapsprofil som beundres på avstand, men noe nærværende og konkret. Byen er bygd opp av «stein» og «murer», og har et «skjelett fra 1300-tallet». Vi får inntrykk av at Bjørn Hansen beveger seg på urgamle, ikke-nedbrytbare rester av

historia. Den første delen av skildringen avsluttes med en oppregning av historiske minnesmerker, som minner om spredte og tilfeldige opplysninger hentet fra en turistbrosjyre. Historien har mistet sin aura. Byen framstår som meningsløse bruddstykker av fortida, og selv kirketorget blir registrert med et ironisk skuldertrekk: «Gedimina-torget med selveste katedralen og det frittstående klokketårnet. Ding dong.» (s. 112). På den siste delen av Bjørn Hansens spasertur gjennom Vilnius begynner det å snø:

Det var en slik dunkel dag i Vilnius, og med ett begynte det å snø. Ja, i denne byen fikk Bjørn Hansen se at det snødde, på sentraleuropeisk fasong. Snøen lavet tung og våt nedover Vilnius som for lenge siden ble kalt Litauens Jerusalem, og som i mellomkrigstida var en polsk provinsby. Store hvite snøflak i lufta, som dalte til bakken og ble sugd opp av jorda og fordunstat. (s. 112)

De svarte og nakne bøketrærne i Larvik «trakk til seg» den våte snøen, men det la seg likevel snø på bakken. I Vilnius bli snøen «sugd opp» med en gang den treffer bakken. Den etterlater ikke noe varig spor, og har verken noen vernende eller omskapende virkning på omgivelsene. Nedslagene på snøfiguren gjennom forfatterskapet kan derfor tolkes i retning av en stadig mindre vektlegging på snøens konkrete evne til å forandre vår ytre (eller indre) virkelighet. Snøværet i Vilnius blir et uttrykk for Bjørn Hansens fullstendig illusjonsløse tilværelse. Her eksisterer bare det flyktige; snøfillene fyller øyeblikket, men er borte idet de treffer Vilnius' historiske grunn. Snøfnuggene som flyktige øyeblikk gjør at de også kan symbolisere den lekende bevegelsen mellom oppløsning av mening og nye utkast til mening i Solstads doble retoriske gestus. Dette kommer tydeligere fram litt lenger ut i skildringen, der en flokk skolebarn plutselig fyller gatene, mens de forgjeves prøver å fange nok snø i lufta til å lage en snøball:

Med ett var gatene fulle av skolebarn, som forsøkte å fange snøfillene i lufta. De kom plutselig ut på gata fra trange og smale åpninger i husrekkene, i skoleuniformer og med bøker i fatle, som de skyndte seg å kvitte seg med ved å legge dem på gesimser, nisjer i murene, på trapper, og så løp de midt ute i gata for å fange snøen med sine ivrige hender. De klappet i hendene idet de fanget snøen i lufta, i et raskt tempo, i det fåfengte håp om å fange nok snøfiller til å lage en snøball. Bjørn Hansen haste videre gjennom byen og så dette forunderlige, plutselige skuespill som så spontant utspilte seg foran hans øyne. (s. 112)

Denne snøværsskildringen i *Elleve roman, bok atten* tar altså opp i seg både den voksnes illusjonsløse fjernhet og barnets nærværende livsutfoldelse, slik Walter Benjamin i teksten "Drengbøger" kobler sammen det nærværende og det fjerne i snøfiguren som et bilde på det lesende barnets oppslukthet i sine bøker:

Men sommetider, om vinteren, når jeg stod i den varme stue ved vinduet, fortalte snevejret derude lydløst for mig. Hvad det fortalte, kunde jeg ganske vist aldrig helt fatte, for midt mellem det gammelkendte trængte noget nyt sig alt for tæt og insisterende på. Næppe havde jeg sluttet mig lidt mere inderligt til en sneflokkevrimmel, før jeg så, at den havde været nødt til at overlade mig til en anden, der plutselig var trængt ind i den. Men nu var det rette øjeblik kommet til at gå på jagt efter de historier i bogstavvrmlen, der var undsluppet mig fra vinduet. De fjerne lande, som mødte mig i dem, dansede fortroligt som snefnuggene omkring hinanden. Og fordi det fjerne, når det sner, ikke længere fører langt bort men ind i det indre, så lå Babylon og Bagdad, Akko og Alaska, Tromsø og Transvaal i mit indre. (Benjamin 1992, s. 29-30).

Solstads og Benjamins snøvær skildrer begge snøen som en plutselig hendelse, som gjennom et forundelig og merkeligjørende spill mellom det nærværende og det fjerne, skaper en egen forlokkende eller opphøyd atmosfære, og som den som kommer i berøring med snøværet trekkes inn i. Erik Skyum-Nielsen har gjort nedslag på en rekke snøværsskildringer i skandinavisk diktning på 1990-tallet, og hevder at de hyppige snøværene i vår hjemlige diktning kan skyldes en draging i tida mot det religiøse og metafysiske: "Hvad bestiller nu al den sne i 90ernes digtning? Den betegner et skifte i fokus fra handlinger eller begivenheder til hændelser og vederfarelser. Den falder der, hvor tyngden forskydes fra det psykologiske og politiske til det eksistensielt-religiøse" (Skyum-Nielsen 2000, s. 232). Skyum-Nielsens beskrivelse av den religiøse dreiningen i 1990-tallsdiktningen stemmer også godt overens med utviklingen i Solstads forfatterskap. *Elleve roman, bok atten* er Solstads første roman på 90-tallet, og den grundige skildringen av snøværet i Vilnius er dermed med og innvarsler den nye bevegelsen mot det indre og religiøse i Solstads 90-tallsdiktning.

6.5 Avslutning

Solstads figur, som beskriver forholdet mellom det «nærværende» og det «fjerne», strukturerer både de formale og tematiske spenningene i Solstads forfatterskap. I analysen av *Elleve roman, bok atten* har jeg forsøkt å vise hva som særpreger hovedpersonens lengsel og søking etter mening. Han gjør en rekke valg som medfører oppbrudd, reiser, ankomster og nye

oppbrudd. Bevegelsen eller forskyvningen mellom det «nærværende» og «fjerne» pågår kontinuerlig i spenningsfeltet mellom disse to adskilte sfærene. For Bjørn Hansen er lengselen etter mening forbundet med fascinasjonen for «det skjønne», i form av kvinnen, kunsten (litteaturen) eller et vakkert historisk landskap. Vi har sett at auraen rundt kvinnen og det historiske landskapet har forfalt, og Bjørn Hansen har beveget seg fra optimisme til desillusjon. Vi har også trukket fram noen eksempler på hvordan aura har åpenbart seg i noen tidligere tekster i forfatterskapet, særlig i *GP* (den politiske utopiens aura) og *Roman 1987* (historiens aura).

Vår skisse av snøfigurens historie i Solstads forfatterskap har vi tolket som en utvikling fra naiv tro på at omgivelsene lar seg forandre, til fullstendig resignasjon overfor det å skulle forandre virkeligheten. De tre snøværene jeg har gått grundigst inn på sier noe spesielt om forventningen og stemningen som preger inngangen til de tre siste tiårene i Solstads romaner: Snøværet i Vilnius foregår i januar 1990, og introduserer 90-åra, slik som 80-åra blir innledet med det natthlige snøværet over Larvik i *GP*, og 70-åra med Arild Asnes' snøføyke i Oslo. De oppsummerende kommentarene har pekt på en utvikling både i *Ellevte roman, bok atten* og i Solstads forfatterskap som helhet. Tro på forandring blir avløst av resignasjon og desillusjon. Men en viktig side ved Solstads komposisjoner er den kontinuerlige bevegelsen mellom det «nærværende» og det «fjerne». Av Bjørn Hansens fascinasjon for «det skjønne» ble det bare reminisenser og bruddstykker igjen. Slik gikk det også med historiens landskap når hovedpersonen krysset elva, og gikk inn i den historiske byen Vilnius. Men dynamikken i Solstads figur innebærer at bruddstykkene generer ny lengsel etter mening. Reminisensene av betydning settes i «bevegelse» og det kan skapes ny mening.

I *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* beskriver Walter Benjamin en slik meningsskapende aktivitet i forbindelse med sitt syn på allegorien. I allegorien framstår historien «som et stivnet urlandskap», som allegorikeren kan lese ny mening inn i. Det ligger mange «stivnede» meningsfragmenter i skildringen av Vilnius. Byen har vært kalt «Litauens Jerusalem», og dette åpner for en kristen tolkningssfære. Bjørn Hansen kan med sitt ærend i Vilnius oppfattes som en Kristusallusjon. Han har reist til Litauens Jerusalem for frivillig å pålegge seg selv en lidelse. Gjennom sin selvpålagte lidelse skaper han også nye livsbetingelser for et annet menneske, nemlig dr. Lustinvas, gjennom den høye summen han betaler legen for

«behandlingen»: «Denne bandasjerte og gipsede mannen fra Vesten var Guds gave til dr. Lustinvas.» (s. 121).

Det er ellers en rekke allusjoner til Jesu lidelseshistorie. Når Bjørn Hansen skal forlate Vilnius er det to kvinner (sykepleiersker) som gråter over ham. Han kommer tilbake til Kongsberg midt i påska, i den stille uke, da Jesu pasjonshistorie utspiller seg, og han blir også «forrådt» av dr. Schiøtz, som ikke vil vedkjenne seg sin tilknytning til Bjørn Hansen, og den planen som nå er satt ut i livet. Peter lar seg også plassere innenfor en religiøs fortolkning av boka, både med sitt navn, og gjennom at han "fornekter" sitt eget faderlige opphav ved å nekte å gå inn i rollen som sønn. Denne allegoriske tolkninga av reisa til Vilnius viser at det fins tydelige gjenklanger av kristne forestillingsmønster hos Solstad, selv om dette perspektivet ikke er tilstrekkelig innarbeidet i denne tolkningen av boka.

Kapittel 7: Notodden som havneby. Om håpets og fantasiens spillerom i *T. Singer*

8.1 Innledning

Dag Solstads roman *T. Singer* (1999), er den foreløpig siste i hans rekke av romaner som er lagt til byer i innlands-Norge, og som dermed i skrivende stund kan sies å danne en innlandstrilogi, sammen med *Roman 1987* (1987) og *Ellevte roman, bok atten* (1992). Hvis vi ser bort fra de relativt omfattende skildringene av innlandstopografi i *Krig 1940*, begynner kartleggingen av det indre av Norge på et relativt seint tidspunkt i forfatterskapet. Det er først når forfatteren selv, og hans hovedpersoner, står overfor den aldrende og modne manns forsøk på å overskue sitt liv at Solstad for alvor tar fatt på sin litterære reise til innlands-Norge.

Analysen av hovedpersonen som en eksistensiell og historisk skjebne er et grunnleggende tema gjennom hele forfatterskapet, men romanene på 1980- og 90-tallet uttrykker en stadig tydeligere resignasjon i forhold til mulighetene for en nødvendig omveltning av de samfunnsmessige og individuelle vilkår. Når den litterært rike og mangfoldige *Roman 1987* slutter med Fjords tilbaketrekning til sin lukkede rekkehusidyll, fungerer dette som et forvarsel om de etter hvert strandede og isolerte mannsfigurene i 50-årene som skildres i Solstads mer stramt komponerte og konsentrerte 90-tallsromaner, der de to resterende romanene i «innlandstrilogien»; *Ellevte roman, bok atten* og *T. Singer*, begge har blitt omtalt som høydepunkter i forfatterskapet.

Tittelfiguren og hovedpersonen i *T. Singer*, føyer seg inn i rekken av mannlige hovedpersoner hos Solstad som ankommer romanens sentrale locus med toget. Men slik som i *Ellevte roman, bok atten*, som åpner med at den 50-årige hovedpersonen står på Kongsberg jernbanestasjon og venter på at *sønnen* skal ankomme med toget, skjer det også en dreining av Solstads kjente åpningsmotiv i *T. Singer*. Når Singer tar toget til Notodden «og skulle begynne et nytt liv» (Solstad 1999, s. 38) er han allerede 34 år, og før han bryter opp fra Oslo og peiler seg inn mot de indre strøk av landet har vi på romanens første 30 sider fått en utførlig analyse av Singers særegne form for skamfølelse, og en beskrivelse av hans formålsløse liv som evighetsstudent

ved Universitetet i Oslo, ledsaget av hans vedvarende men stadig mislykkede forsøk på å bli forfatter. Både Singer og hans litterære slektning Bjørn Hansen har dermed lagt ungdomstida bak seg på det tidspunktet de figurerer innenfor Solstads klassiske ankomstmotiv. Men mens den 50-årige Bjørn Hansen er plassert i en ventende positur på stasjonen, er den 34-årige Singer stadig ombord på toget, og det på selveste Sørlandsekspressen («Et langt elegant tog i en eggende gul farge», s. 40), på veg mot en slags forsinket ankomst til sin nye yrkesaktive og etablerte tilværelse som bibliotekar på Notodden. På den siste delen av reisa kommer Singer i snakk med direktøren for Norsk Hydro på Notodden, Adam Eyde, som under den påfølgende middagen i direktørvillaen, gir en lang og engasjert framstilling av Norsk Hydros bedriftshistorie på Notodden, med utgangspunkt i en av de opprinnelige planene fra gründertida om å omskape innlandsbyen Notodden til en havneby.

Den videre handlingen går i korthet ut på at Singer noen måneder etter ankomsten til Notodden forelsker seg i keramikeren Merete Sæthre, og stifter familie sammen med henne og den lille datteren hennes, Isabella. Etter 5 år blir Merete Sæthre brått revet bort i en bilulykke, og Singer tar på seg det videre ansvaret for stedatteren Isabella. Etter at han har tatt med stedatteren og flyttet til Oslo, synker han i sin nye tilværelse som aleneforsørger og bibliotekar på Deichmanske bibliotek mer og mer inn i en tilbaketrukket og avsondret tilværelse. Mot slutten av romanen bryter han kontakten med barndomsvennen, og sin eneste venn, Ingemann, og erkjenner samtidig at hans fjerne og selvutslettende vesen har ført til en uopprettelig mangel på kontakt med den nå 18-årige stedatteren Isabella.

8.1.2 Gåten Singer

Singer skiller seg tydeligst ut fra tidligere romanhelter i Solstads forfatterskap ved at det introverte, reflekterende og tilbaketrukne ved hans personlighet preger hans livsvalg og forhold til andre mennesker på en så avgjørende måte. Singer blir aldri hjemsoekt av en uimotståelig revolusjonær eller erotisk lengsel (som Fjord eller Bjørn Hansen), som får ham til å bryte opp og gjøre nye erfaringer. Den for Singer uforståelige skamfølelsen som han fra tid til annen rammes av, og som bl.a. kan vekkes til live av en triviell episode fra barndommen, der onkelen ser forbauset på ham idet han ler en kunstig latter for å tekkes en venn, gjør at han fryktsomt trekker seg tilbake overfor andre mennesker, og isolerer seg innenfor en passiv og distanserende væremåte: «Han var en karakterløs grubler, en

identitetsløs livsfornekter, en rein negativ ånd, som betraktet det hele på en nesten selvutslettende måte.» (s. 22).

Sammenlignet med Solstads tidligere 90-tallsromaner skjer det i *T. Singer* en dreining i perspektivet på den mannlige gjennomgangsfiguren i forfatterskapet. Mens *Ellevte roman, bok atten, Genanse og verdighet* og *Professor Andersens natt* alle handler om den aldrende mannlige, intellektuelles krise og tilbaketrekning i forhold til den kulturelle og samfunnsmessige virkeligheten i Norge, søker *T. Singer* mer innover i hovedfigurens indre landskap. Fortellerens forsøk på å trenge inn i hovedpersonens fjerne og unnvikende personlighet har en parallell i skildringen av Sørlandsekspressens trasé gjennom de indre strøkene av Norge: «en mystisk og nokså formålsløs reise gjennom noe av det mest bortgjemte, stillferdige og dystre Norge.» (s. 40). Det som framstår som romanens viktigste anliggende er ikke «forsøket på å beskrive det ugjennomtrengelige» ved Singers historiske og samfunnsmessige kontekst, men forsøket på å finne et språk for det gåtefulle og ugjennomtrengelige ved hans personlighet.

Ved å la Singer ha et distansert og indifferent forhold til både politikk, og til seg selv som et samfunnsmessig og historisk individ, avstår Solstad fra å synliggjøre hovedpersonen på bakgrunn av hans politiske og samfunnsmessige engasjement: «Han var fullt klar over at mennesket er et historisk vesen, men han kunne likevel ikke se at det angikk ham selv, på noen grunnleggende måte.» (s. 96). Singer blir en slags negativ variant av den kritiske intellektuelle i Solstads forfatterskap, fra Geir Brevik til professor Andersen, som alle hver på sin måte gjør opprør mot og prøver å overskride de rådende politiske, kulturelle eller etisk-religiøse normene i samfunnet. Singer er den personen som blir stående igjen når vi skreller bort det subversive hos Solstads gjennomgangsfigur, og han framstår som *gåten* Singer, både for seg og andre. Mens den politisk nyomvendte Arild Asnes ledet forfatterskapet «inn i historien», er Singer den første i den påfølgende rekken av hovedpersoner gjennom 70-, 80- og 90-tallet som stiller seg utenfor den historiske sammenhengen. Hans manglende rettethet og opprør mot sine konkrete og historiske omgivelser gjør at han forsvinner inn i seg selv, og han blir etter hvert ute av stand til å komme i ordentlig kontakt og berøring med andre mennesker. Mot slutten av romanen, mens han registrerer at han stadig blir mer isolert, også i forhold til de to menneskene som står ham nærmest, Ingemann og Isabella, finner han en slags

trøst i at han gjennom sitt fjerne og ubestemmelige vesen i det minste kan greie å gjøre seg bemerket som en gåtefull person: «Gåten Singer. Singer som slett ikke har noe imot å framstå som gåtefull overfor de andre, for på den måten å bli sett av dem, slik han, ofte med fortvilelse, så på seg selv, men uten at de andre også så på ham med fortvilelse» (s. 212).

Det gåtefulle ved Singer er, ifølge en av fortellerens mange metakommentarer, også *romanens* sentrale tema. I forbindelse med at ekteskapet med Merete Sæthre begynner å skranke, og at Singer ikke er i stand til å etterkomme hennes oppfordring om å «se på henne», reiser fortelleren spørsmålet om en så unnvikende og diffus person som Singer overhodet kan fungere som hovedpersonen i en roman:

det (...) kan fortone seg som gåtefullt at Singer kan være hovedperson i noen som helst roman, uansett nivå, men det kan da opplyses at det er nettopp dette gåtefulle som er romanens emne, som skal forsøkes virkeliggjort. (s. 120)

Ved å velge en hovedperson som opplever at de historiske årsakssammenhengene ikke når ned til *ham* på noen avgjørende måte, kan vi si at Solstad med *T. Singer* nærmer seg en mer rendyrket eksistensialisme, som låner trekk fra de solipsistiske jeg-bevissthetene som preget Solstads første modernistiske fase på 1960-tallet. Nedtoningen av det spenningsfylte og «umulige» i hovedfigurens forhold til sin samfunnsmessige og historiske kontekst, fører til en dreining av perspektivet mot hovedpersonens og romanens enigmatiske karakter. Som den foreløpig siste i rekken av Solstads norske, litterære etterkrigshelter, skiller framstillingen av Singer seg ut også på et par andre punkter. For første gang er det en markert avstand mellom hovedfigurens og forfatterens alder. Mens spriket mellom hovedpersonens og forfatterens fødselsår tidligere ikke har overskredet mer enn et par år, er Singer 8 år yngre enn sin biografiske forfatter, idet han er 34 år gammel da han flytter til Notodden, i 1983 (s. 38). Hovedpersonens livshistorie føres imidlertid som vanlig fram til fortellerens /forfatterens biografiske samtid og nedskrivningstidspunktet for romanen, som i tilfelle *T. Singer* kan tidfestes til 1999, da Singer fyller 50 år (og Solstad 58).

Adskillelsen i alder mellom hovedperson og forfatter i *T. Singer*, ledsages av en viss dreining mot hovedpersonens barndom sammenlignet med tidligere Solstad-romaner. I takt med den

aldersmessige «frisettelsen» mellom litterær helt og forfatter, og nedtoningen av heltens forhold til den samfunnsmessige og historiske konteksten, dukker det opp tydeligere og skarpere bilder fra heltens barndom enn tidligere. Når det gåtefulle ikke lenger er synonymt med den norske, samfunnsskapte virkeligheten, men peker innover mot Singers egen personlighet, stiger enkeltepisoder og forhold ved barndommen klarere fram enn det som har vært vanlig i Solstads romaner om den norske, intellektuelle etterkrigshelten. Vi skal seinere drøfte hvordan denne antydende bevegelsen mot Singers barndom kan fortolkes.

8.2 Resepsjonen av *T. Singer*

Den skriftlige resepsjonen og kritikken av *T. Singer* er i skrivende stund begrenset, og omfatter i hovedsak dagskritikken i forbindelse med utgivelsen av boka. Avis- og tidsskriftresepsjonen er delt i sin vurdering av romanen. På den ene siden blir romanens litterære kvaliteter verdsatt høyt av flere kritikere, men samtidig er anmelderkorpsets holdninger til både romanen og dens hovedperson preget av en tydelig ambivalens. Denne ambivalensen er også nedfelt i de mest positive anmeldelsene, som Tom Egil Hvervens «Jublende tomhet» (*Dagsavisen* 19.11.99) og Øystein Rottens «Dystert høydepunkt» (*Dagbladet* 19.11.99). Begge er slått av hovedpersonens fortvilte og uopprettelige isolasjon, som logisk fører fram mot den tilsynelatende totalt negative og triste slutten. Hverven slår fast at «Dag Solstad har skrevet sin svarteste og mest pessimistiske bok på 1990-tallet», mens Rotten karakteriserer *T. Singer* som «en av Solstads dystreste og mest grusomme romaner». Det som likevel gjør *T. Singer* til noe annet enn en nedslående beskrivelse av livets umulighet, er at den gjennom sine formale og litterære kvaliteter har evnen til å formidle en betydelig og original innsikt. Hverven konkluderer med at «tomheten romanen avdekker, framstår som en sann tomhet». Rotten hevder at «Den gode litteraturen gjør oss klokere på livet, på oss selv og på andre mennesker. Den skrapet langs bunnen av våre sinn. En slik bunntål er Solstads siste bok.»

Sammenlignet med Hvervens og Rottens anmeldelser av *T. Singer*, plasserer Erik Bjerck Hagen seg i motsatt ende av vurderingsskalaen i sin anmeldelse av romanen i *Vinduet* (22.11.99). Beskrivelsen av hovedpersonens passivitet og romanens tilsynelatende dystre tematikk slår her over i en klart negativ vurdering av den som litterært verk. Bjerck Hagen hevder at en «så diffus og likegyldig» hovedperson som Singer bare kan fungere litterært som

en mulig antihelt. Men Bjerck Hagen finner Singers indifferens verken interessant eller engasjerende nok til at han kan fungere som hovedperson, og som den samlende figuren som fiksjonen skal dreie rundt. Romanens immanente svar på denne kritikken, som består av tematiseringen av det *gåtefulle* som romanens tema, blir også kontant avvist av Bjerck Hagen: «Ideen om det gåtefulle blir for vag til at den sporer til ettertanke. Den er for konvensjonell til å gjøre inntrykk». I motsetning til Solstads tidligere 90-tallsromaner, som Bjerck Hagen vurderer høyt, skiller *T. Singer* seg negativt ut i hans lesning. Solstad skriver i følge Bjerck Hagen på tomgang i *T. Singer*, og mangelen på en bærende ide fører til at Solstads retoriske stil i denne romanen framstår som «parodisk, kunstig og ineffektiv.»

Under overskriften «Litterært forsvinningsnummer» signaliserer også Eivind Tjønneland en markert kritisk og negativ posisjon i forhold til *T. Singer* (*Morgenbladet* 19.11.99). Kjernen i Tjønnelands kritikk er, som hos Bjerck Hagen, det diffuse ved *Singer* som hovedperson, og den derav følgende mangelen på en klar struktur og idemessig sammenheng i romanen. Tjønneland leser romanen på bakgrunn av Solstads essays mot slutten av 1990-tallet, der Solstad uttrykker en slags avmektig kritikk mot at kommersialismen har overtatt som vår tids dominerende kulturform. Solstad plasserer i denne sammenhengen sine egne romaner som en «motstandens epikk», som markerer en motvekt mot det moderne mediasamfunnets tabloidiserte og populariserte uttrykksformer. Tjønneland hevder at Solstad med *T. Singer* ikke følger opp sitt eget kritiske program, fordi hovedpersonens tilbaketrekning unndrar seg samfunnsmessig kritikk: «For å gjennomføre sitt program, måtte Solstad ha vist hvorledes *kommersialismen* tvinger *Singer* til å gå i hi på denne måten. Men det skjer ikke. *Singer* er offer for sin egen irrasjonalitet.»

Anmeldelsene av *T. Singer* som er gjennomgått så langt, grupperer seg i to motsatte leirer når det gjelder vurderingen av romanens litterære og innholdsmessige kvaliteter. Bjerck Hagen og Tjønneland er «døve» for dybdeboringen i Singers gåtefulle sjel, mens Solstads kretsing rundt det enigmatiske utløser jubel og begeistring hos Hverven og Rottm. Mot Bjerck Hagen og Tjønnelands anmeldelser kan det innvendes at de bruker vurderingskriterier som i større grad er knyttet til et mer tradisjonelt og helhetlig romanunivers, med røtter i den realistiske tendensromanen/ ideromanen, enn den typen roman Solstad arbeider innenfor i *T. Singer*.

Bjerck Hagen og Tjønnelands krav om en tydeligere hovedperson, og en mer samlet og enhetlig idemessig struktur synes for firkantede og grove til å kunne fange opp det vesentlige i en moderne, europeisk roman av Solstads merke. Solstad har selv markert at han med sitt kritiske romanprosjekt står fjernt fra den realistiske tendensdiktningen. «Motstandens epikk» handler ikke for Solstad om «å sette problemer under debatt», men som han har uttalt i forbindelse med utgivelsen av *T. Singer* å «finne et språk for det språkløse» (...). Slik som i all betydelig diktning ligger nøkkelen til forståelsen av Solstads verk i det språklige uttrykket, og i tolkningen av de mulige livsverdener og bilder av virkeligheten som språkets retoriske og rytmiske bevegelse kan åpne opp for oss.

Mot slutten av artikkelen «For eller mot tolking», gir Atle Kittang en svært positiv omtale av *T. Singer*, og karakteriserer romanen som «høgdepunktet i Solstads forfatterskap i 90-åra, og dermed eit høgdepunkt i moderne norsk romankunst i det heile» (Kittang 2001, s. 49). Kittang distanserer seg fra den dominerende oppfatningen av *T. Singer* som Solstads hittil dystreste bok, og han belyser videre det norske resepsjonsmiljøets vurdering av boka ut fra et tolkningsteoretisk perspektiv. Han mener at særlig de yngre kritikernes avvisning av hovedpersonen som kjedelig og uinteressant vitner om en manglende hermeneutisk distanse til romanen som litterært verk. Den moralske kritikken av hovedpersonen i *T. Singer* er ifølge Kittang mer basert på «lesarens verdisystem enn (...) dei strukturane som er nedfelte og 'bevarte' i verkstrukturane» (op. cit. s. 50). Kittang antyder to innganger til en tolkning av *T. Singer*, som kan bidra til å utvide romanens betydningunivers i forhold til de mer begrensede lese måtene som har preget store deler av dagskritikken. Å få tak i «skråblikket» i Solstads roman, eller romanens «underleggjerande kraft», vil ifølge Kittang være en fruktbar veg inn i verket, og det å få tak i dette underliggjørende perspektivet er det samme som å trenge inn i romanens særegne stil:

Til sjuande og sist gjeld det å identifisere det som er romanens spesielle «stil» (i ei betydning av ordet som ikkje primært går på syntaktiske og semantiske særtrekk). Skråblikket gir seg f.eks. til kjenne i tilnærma «nøytral» form gjennom dei usannsynleg detaljfikserte skildringane av stasjonar og geografi under Singers togreise i begynnelsen av romanen, og dei like detaljfikserte skildringane av stader og topografiar i Oslo under Singers byvandringar saman med Isabella (...). I sekvensen med Adam Eyde derimot, og særleg i forteljinga om den eventyrlege misforståinga

som Notodden utgjør i norsk industrihistorie, er skråblikket langt fra nøytralt. (op. cit. s. 52)

Kittang hevder videre at det underliggjørende blikket åpner «*eit rom for fridom*» i romanen, fordi det forutsetter en bevissthet som har distanse til vår trivielle og hverdagslige måte å se verden på. Når vi blir oppmerksom på «skråblikket» i romanen blir også Singer som person mer interessant, fordi han bl.a. gjennom forfatterfigurens/fortellerens metatekstuelle kommentarer knyttes nært sammen med fortellerens perspektiv, som formidler dette blikket. I forhold til det gåtefulle ved Singers (og romanens) eksistens, erklærer forfatterfiguren at det er sammenfall mellom hans eget og hovedpersonens perspektiv. Fortelleren står så å si skulder ved skulder med Singer, ved den samme erkjennelsesmessige grensen, men uten å bli Singer: «Mitt språk opphører der hvor Singers refleksjoner opphører. Vi er ikke dermed identiske» (s. 223).

Kittangs kommentar til *T. Singer* griper fatt i et stadig tilbakevendende perspektiv i denne avhandlingen; nemlig *underliggjøringen* av den norske livsverden i Solstads forfatterskap, og hva dette fordreide bildet av den norske virkeligheten er uttrykk for. Kittang finner den mest påtakelige merkeliggjøringen av virkeligheten i de geografiske og topografiske skildringene i *T. Singer*, slik vi i denne avhandlingen også har bygd opp romananalysene omkring Solstads beskrivelse av sitt norske stedlige og landskapsmessige univers. Vår videre analyse av *T. Singer* vil igjen ta utgangspunkt i stedsbeskrivelsen, og spesielt den delen av romanen som er knyttet til Notodden, og som inneholder scener som viderefører Solstads beskrivelse av det norske innlandslandskapet. De mest sentrale skildringene blir dermed Singers togreise til Notodden, og det påfølgende middagsselskapet hos Adam Eyde, der vi får gjengitt den eventyrlige fortellingen om Notodden som havneby. I den industrihistoriske framstillingen av gründertidas planer om å gjøre Notodden til havneby, er også skråblikket tydeligst til stede, i følge Kittang. Vi vil i det følgende drøfte hva disse underliggjørende skildringene utsier om det norske, stedlige universet som beskrives i *T. Singer*, og om en slik fortolkning av fortellerens (og Singers) fordreide blick kan bringe oss nærmere det gåtefulle, som romanen stiller oss overfor.

8.3 Reisa til Notodden

På den første delen av Singers reise, på strekningen Oslo-Kongsberg, følger Singer i sporene til sin litterære slektning Bjørn Hansen. De passerer forbi de samme kjennetegnene og merkesteinene i landskapet, og Sørlandsbanen følger stort sett den samme traseen mellom hovedstaden og Kongsberg, som Bjørn Hansen fulgte under sin vinterlige kjøretur mellom Oslo og Kongsberg med bil. Foranledningen til de to reisene er imidlertid annerledes, og de to litterære heltene, som begge er i første halvdel av 30-åra, befinner seg i helt forskjellige livsstadier. Mens Bjørn Hansen brøt opp fra en allerede etablert tilværelse som familiemann og sosialøkonom, for å kaste seg ut i et usikkert kjærlighetseventyr på Kongsberg, er den 34-årige og nyutdannede bibliotekaren Singer på veg til Notodden for å tiltre sin første faste stilling. De topografiske kjennetegnene som preger de to nesten sammenfallende reiserutene til det indre av Norge, er knyttet til bestemte steder og naturformer som passeres på vegen. Den første delen av reisa avrundes langs *Drammenselva*, og den grundige beskrivelsen av turen langs Drammenselva har en lyrisk undertone i begge beskrivelsene. *Hokksund* markerer inngangsporten til det indre av Norge, og etter å ha passert Hokksund befinner man seg med ett midt inne i det karakteristiske innlandslandskapet. Naturen i de indre strøk beskrives gjennom en oppregning av de mest typiske landskapsformene og topografiske særtrekkene i innlands-Norge. Slik som Bjørn Hansen, opplever også Singer ankomsten til Kongsberg by som en brå og plutselig overgang fra den tette innlandsnaturen:

Toget kjørte langs Drammenselva. Det var en strålende sommerdag. Midt på dagen. Elva var blå. Landskapet buktende, og sivilisatorisk bebygd. Man fikk inntrykk av at det egentlig lå en rekke småbyer langs Drammenselva, og at alle hadde hver sin stasjonbygning og fabrikk (...). Etter Hokksund skiftet landskapet brått karakter (...) toget beveget seg innover det norske landskap av skog og bergnabber, av myr og stille, av lysning i skogen, og gårdsbruk med hesjestenger og bratter. Men mest av skog, granskog. Han lot seg rive med av togets rytme og av det nokså ensformige, og innestengte, tunge, landskapet utafør togvinduet, og ble vogget inn i en stemning av *innlandshet* (min uth.). Derfor var det en underlig opplevelse plutselig, uten overgang, å komme til en by (...) som lå på begge sidene av en elv, med en buldrende foss, før toget stanset på Kongsberg jernbanestasjon. (s. 42-43)

I beskrivelsen av Singers reise med Sørlandsekspressen konstruerer Solstad det nye ordet *innlandshet*. Vi gjenkjenner monotonien og innestengtheten som et viktig element ved sansningen av innlandsnaturen i Solstads forfatterskap, samtidig som den flytende og

søvnndyssende reisen gjennom de indre strøk, er innrammet av plutselige og brå overganger mot et mer åpent kyst- eller bylandskap. Vi har tidligere vist hvordan den regelmessige vekslingen mellom brudd og flytende sammenheng, er konstituerende både for rytmen og den grunnleggende kronotopen i Solstads forfatterskap. Solstads *doble retoriske gestus* skaper et kronotopisk univers som står utenfor den kontinuerlige og sammenhengende tida, og som med sine stadige, brå avbrudd, med påfølgende utenomtidslige, flytende sekvenser, hele tida river seg løs fra den sammenhengen som søkes oppnådd. Det norske innlandslandskapet representerer en særskilt realisering av Solstads kronotopiske univers, der den plutselige bevegelsen innover i den tilsynelatende ugjennomtrengelige og altoppslukende innlandsnaturen synes å være den grunnleggende impulsen. Nettopp driften mot å oppslukes og bli borte for omgivelsene er en av de dypeste beveggrunnene i Singers liv, og ønsket om tilbaketrekning er også en avgjørende impuls bak reisen til Notodden: «Nå skulle han til Notodden, *for der å gå i skjul*, selv om han aldri hadde vært der før, gledet han seg til å leve et anonymt, rutinepreget liv på Notodden.» (s. 38, min uth.).

Singer søker enda lenger innover i de indre strøk av Norge enn Bjørn Hansen. Etter passeringen av Kongsberg fortsetter toget videre «inn i det samme innlandslandskap som før, med skog og lysning, spredte gårder, tung granitt, bratte åser, skrenter, tyttebærlyng, og glimt av tømmerstokker og kvaer.» (s. 43). Den første etappen av Singers reise er slutt når han går av Sørlandsekspressen på Hjuksebø stasjon, for der å skifte til «et gebrekkelig lite tog, en gammel og nedslitt motorvogn» (ibid), på den siste lokalstrekningen mellom Hjuksebø og Notodden. Vi skal komme tilbake til denne siste etappen på Singers reise, der han også innleder samtalen med Hydro-direktøren Adam Eyde. Vi skal imidlertid først se på den innskutte prologen til Singers reise til Notodden. Før Singer går ombord på den elegante Sørlandsekspressen, får vi en beskrivelse av hele togruta mellom Oslo og Kristiansand. Singers reise blir tolket i forhold til det som fortelleren oppfatter som Sørlandsbanens forbausende landskapsmessige plassering djupt inne i det særegent norske innlandslandskapet.

8.3.1 Det djupeste og norske av alt

Sørlandsekspressen blir tegnet inn i spenningsforholdet mellom kyst og innland, som spiller en avgjørende rolle i Solstads geografiske og eksistensielle kartlegging av Norge. Togrutens stedlige utspring (Oslo) og endestasjon (Kristiansand) ligger ved kysten. Når jernbanetraséen

som forbinder de to kystbyene går gjennom det norske innlandslandskapet, bidrar dette til å sette i spill motsetningene mellom det indre og det ytre i Solstads norske topografi, som forøvrig i *T. Singer* når sitt høydepunkt i den fascinerte framstillingen av Notodden som kystby. I ekskursen om Sørlandsbanens trasé får vi først en kortversjon av Singers reise mellom Oslo og Hjuksebø, som gir en presentasjon av reisens sentrale topografi og stedsnavn, samtidig som et annet grunnleggende Solstad-topos blir lagt inn i skildringen: *det forjettede land*, på den andre siden av havet:

Sørlandsbanen går til Kristiansand, som også ligger ved havet, ca. tretti mil i luftlinje fra Oslo, og vendt ut mot det åpne stykket Skagerak og med Danmark på det europeiske kontinentet som det forjettede land i sikte på den andre sida. Men Sørlandsbanens jernbanespor er ikke lagt langs kysten, de følger kysten bare til Drammen, 40 kilometer sør for Oslo, og går deretter rett inn i landet, idet de følger Drammenselva til Hokksund, før de svinger tvert inn imot berg- og skogstrøk mot Kongsberg, og videre inn i det tette, og for mange trolske, Telemark. Den første stasjonen i dette tette, eller trolske, Telemark er Hjuksebø, og der skulle Singer av. (s. 38)

Når romanens rom plasserer seg i spenningsfeltet mellom innlands- og kystlandskap, med blikket eller bevegelsen utover havet som angir retningen mot det forjettede, men uoppnåelige *utopia*, har de sentrale stedene på Solstads norgeskart falt på plass. Dette romlige universet setter grensene for den norske, geografiske livsverden, som Solstads hovedpersoner er henvist til å bevege seg innenfor. Reisen innover i landet innebærer, som nevnt, et møte med det særegent norske, og når Singer går av toget på Hjuksebø, for deretter å tilbakelegge den siste etappen med lokaltoget til Notodden, befinner han seg «i Telemarken, det djupeste og norskeste av alt, sagnomsust som arnested for folkeeventyr, folkesagn og folkeviser, for felemusikk og overtro.» (s. 39). Solstads foreløpig siste innlandsroman er altså lagt til et område av landet som på en spesiell måte er forbundet med framveksten av norsk identitetsdannelse og kultur. Sammenlignet med Lillehammer (*Roman 1987*) og Kongsberg (*Elleve roman, bok atten*) har industribyen Notodden, med sin geografiske beliggenhet innenfor Telemark fylke, en enda nærmere tilknytning til et av de viktigste nasjonale og identitetsmessige kjerneområdene i Norge.

Beskrivelsen av Sørlandsekspressens rute mellom Oslo-Kristiansand knytter videre forbindelsen til *Svingstol* og teksten «Sveve, sveve», der Solstad lar hovedpersonen skifte mellom en rekke forskjellige identiteter, i takt med at han beveger seg mellom, og dukker opp på en rekke autentiske steder på norgeskartet. En av hovedpersonens aliaser, flyfotograf Lindstrøm, «flyr daglig turer langs Sørlandskysten med Kristiansand som mål» (Solstad 1967, s. 78), og over byen elsker han å knipse bilder. Sørlandsbanens daglige avganger til Kristiansand gjentar flyfotografens repetitive bevegelsesmønster i forhold til den samme byen, selv om den fiktive flyveren Lindstrøm følger kysten, mens jernbaneskinnene er lagt inne i landet. Togreisen gjennom det lukkede og innestengte innlandslandskapet bidrar, som nevnt, til å suggere fram en flytende tid. Sørlandsekspressens «forbausende ensformige innlandsrute, hvor det ofte kjører gjennom granskoger så tett at grankvistene slår mot togets kupévinduer på begge sider, og det er mørkt som om man kjører gjennom en tunnel» (s. 39), konnoterer til folklorens bergtakingsmotiv¹⁰⁶, som forskyver togreisen til en overnaturlig og mytisk dimensjon. Når toget er framme i Kristiansand skjer det igjen et *plutselig* omslag. Passasjerene rykkes ut av sin innelukkede innlandsreise, og er med ett omgitt av kystbyens åpne og konkret sansbare virkelighet. Og slik som flyfotograf Lindstrøm svever og svever og knipser bilder av byen i fugleperspektiv, blir Kristiansand også sett ovenfra når Sørlandsekspressen ankommer byen:

før toget *plutselig* (min uth.) (...) ruller med lokomotivet glad som en oksekalv inn på stasjonen i den fjonge by Kristiansand med sine rette gater, domkirke, hoteller, industribedrifter, torg og havn vendt ut mot Skagerak. (s. 40)

I beskrivelsen av Sørlandsekspressens ferd gjennom det djupe, urnorske innlandslandskapet, er det innvevd flere sentrale tema og gjennomgangsmotiver i forfatterskapet. Den intertekstuelle forbindelsen mellom *Singer* og prosateksten «Sveve, sveve» er ikke begrenset til bruken av felles reisemål i de to tekstene. Flyfotograf Lindstrøms glideflukt over Kristiansand har et gjensvar i Sørlandsekspressens flytende ferd gjennom de indre strøk, og Lindstrøms fugleperspektiv gjentas i kartleggingen av byens landskap og topografi, i det toget er framme. Sveve-motivet dukker imidlertid opp flere steder i romanen, og i det følgende skal vi se på

¹⁰⁶ Singer skal som nevnt skifte tog på Hjuksebø, som stadig blir framhevet som et viktig knutepunkt på hans reise til Notodden. Navnet gir assosiasjoner til den norske folkevisa "Margit Hjukse", der hovedpersonen for en stund blir tatt inn i berget.

hvordan på hvordan det bl.a. spiller en betydelig rolle i forbindelse med Singers drøm om å bli forfatter.

8.4 Den svevende Singer

Sveve-motivet belyser det særegne ved Singers personlighet. Slik som fortelleren konkluderer med at det å ta Sørlandsbanen «må (...) ha forekommet som en *mystisk* og nokså *formålsløs* reise gjennom noe av det mest *bortgjemte*, *stillferdige* og *dystre* Norge» (mine uth.), er romanen en reise gjennom Singers *stillferdige*, *bortgjemte* (og til tider *dystre*) tilværelse, og et forsøk på å fange inn det *gåtefulle* og *formålsløse* ved hans liv og personlighet. Når det gjelder Singers skjønnlitterære skriving kommer han aldri lenger enn til å file på åpningssetningen: «En vakker dag sto han øye til øye med et minneverdig syn.»¹⁰⁷ Skrivingen stanser opp, dels fordi han ikke blir enig med seg selv om hva det minneverdige synet skal bestå av, og dels fordi han møter uoverstigelige språklige og fortellertekniske problemer når han skal uttrykke sine ideer litterært. Singer ser i en tidlig fase for seg et svevende menneske, men fordi dette synet er knyttet til ham selv, og hans egen frihetsfølelse, oppstår det vanskeligheter med å uttrykke dette synet innenfor rammene av den faste åpningssetningens perspektiv og synsvinkel:

F.eks var han en periode opptatt av det svevende mennesket, av å sveve fritt, for akkurat denne forestillingen ga ham en eiendommelig frihetsfølelse, slik at det kunne fortone seg selvsagt å knytte ideen om det svevende menneske, mennesket som flyr, til ideen om et minneverdig syn. Men minneverdig for hvem? (...) At Singer flyr, er ikke noe minneverdig syn for «ham», det er utelukkende en frihetsfølelse for Singer selv, samtidig som det avskjærer Singer fra en personlig og djup kontakt med denne «han» som han beskriver, og som ser dette minneverdige syn, til og med i sin mest primitive form, «øye til øye». (s. 29-30)

Etter at det har vist seg umulig å plassere inn bildet av «den fritt-svevende Singer» (s. 30) som «det minneverdige syn», er det andre typer flygende vesener som begynner å stige fram i Singers drømmer og skapende fantasi. Singer ser for seg en flyvende fisk og en ugle, der ugla plutselig «stiger rett opp, strunk og ubevegelig på sin ferd oppover, til den kommer på nivå med den flyvende torsk, eller kveite, der den stanser. Ugla og den flyvende fisk. Singer lukker

¹⁰⁷Singers ørkesløse forsøk på å få til den perfekte setning minner om en romanperson i Albert Camus' *Pesten*, som heller aldri kommer lenger enn til den første setningen i sitt forsøk på å bli forfatter.

øynene og smiler lykksalig, dette er en dagdrøm.» (s. 31). Det dukker også opp andre dyr for Singers indre blikk: «han ser en mann med et avhogd sauehode i den ene hånden, og i bakgrunnen en stiv sauekropp, uten hode, men med ull» (s. 32). Bildene av sauehodet ledsages også av andre dyrescener, med bl.a. «glefsende hunder» og en mann på flukt med «avskårne kattehoder, puttet i en sekk» (ibid). Mange av Singers forestillinger om dyr foregår på ei strand. Han undrer seg over denne stedlige forankringen til sine drømmebilder, og lurert på om det er fordi strandkanten gjør det mulig å kombinere bildene av fisk og dyr. Singer oppdager imidlertid at strandsonen, som drømmenes sentrale topos, viser til et annet og mer grunnleggende aspekt i hans egen litterære og menneskelige utvikling:

Men en dag fant han svaret på det, og en glede jóg gjennom hans kropp. Det var på grunn av himmelen. Ved stranden er himmelen vid og stor. Etter at forestillingen om den flygende Singer var blitt dementert og fordømt, så sto han igjen med en stor, tom og vid himmel. Som han ikke kunne se seg mett på. (s. 33-34)

I løpet av Singers tid som (evighets)student og forfatterspire har altså bildet av ham selv som svever gjennom lufta først blitt forvandlet til konstellasjoner av flygende dyr, videre til arkaiske offerscener på ei strand, før han til slutt til ender opp med synet av den åpne og vide himmelen som hvelver seg over denne stranda. Når Singer ligger på sin sofa i Homansbyen og dagdrømmer, hengir han seg til synet av den store og tomme himmelen som åpenbares for hans indre blikk: «dette himmelvide nyanseshavet i grått gjorde et betagende inntrykk på ham» (s. 34). Synet av himmelen representerer også slutten på studenttilværelsen og drømmen om å bli forfatter: «Og slik endte også Singers forfatterskap, med dette bildet av himmelen på netthinnen, i dette rom. I et værelse i Homansbyen. Han lå og dagdrømte i stedet for å gå på Universitetet for å studere. Han var en døgenikt på 31 år. Det kunne ikke fortsette slik.» (s. 35).

Singers forfatterdrømmer ender bokstavelig talt i strandkanten, og dermed er forfatterskapets vanlige topologiske spenningsmønster mellom kyst og innland satt i spill. Singer oppdager til sin glede at hans «strandede» forfatterdrømmer, som manifesterer seg i fantasibildene av flukt og lemlestedede dyr, har en vid og tom himmel over seg, som gir næring til nye dagdrømmer. Den «tomme» himmelen symboliserer ikke et smertefullt og uopprettelig tap av mening for den drømmende evighetsstudenten. Dementiet av den svevende Singer etterlater tvert imot et

produktivt fravær for hovedpersonens skapende fantasi. Singer er likevel ingen typisk, dionysisk skikkelse, som på ruinene av meningstapet og Guds død gjenoppretter en meningsfull tilværelse gjennom å utfolde sin grensesprengende fantasi og skaperkraft. Singers fantasier og tankebevegelser på den tomme himmelen er av en mer kontemplativ og «utsvevende» art, som speiler de rolige og flytende bevegelsene i hans innadvendte vesen. Når Singer ligger hjemme på divanen og stirrer på «den nyanserike, tomme himmel (...) med et lykksalig smil på leppene» (s. 37), viser det hvordan han med en indre glede og tilfredshet er i stand til å gli formålsløst gjennom tomheten, og på denne måten omskape erfaringen av fravær og tomhet til en slags frihetens modus. Det er i det hele tatt det *formålsløse* som preger Singers forfatterdrømmer og tilværelse som student, inntil «han omsider oppga sitt formålsløse liv som ung mann, og noe sent, søkte en målrettet utdanning som bibliotekar». (ibid).

Etter at hovedpersonen har forkastet forestillingen om den svevende Singer, vender han fortsatt blikket oppover, og fortsetter sin tankeflukt på den tomme himmelen. Singers himmelvendte positur konnoterer til den religiøse betydningssfæren i forfatterskapet, i likhet med bildet av den slaktede sauene på stranda. Det avhogde sauehodet vekker assosiasjoner til den rituelle slaktingen av offerlammet innenfor jødisk-kristen tradisjon. I kristendommen er offerlammet et av Jesu viktigste emblemer, og lammet symboliserer både Jesu korsfestelse og død, og den etterfølgende seier og himmelfart. Singers oppdagelse av den store og vide himmelen over de lemlestedede dyrefigurene på stranda, kan derfor forstås som en gjentakelse av håpets og himmelfartens bevegelse knyttet til offerlammets død. Singer stirrer riktignok opp i en «tom» himmel, men hans himmelvendthet er likevel ledsaget av en sterk gledesfølelse, og et «lykksalig» smil, som kan tolkes som en reminisens av den kristne frelse og himmelfart.

Singers formålsløse tankeflukt er et grunnleggende trekk ved hans personlighet, og i romanens dialog med den kristne forestillingssfæren kan bildet av den svevende Singer også knyttes til engelens figur. I et intervju med Henning Hagerup og Arve Kleiva omtaler de hovedpersonen i *T. Singer* som en "skammens engel" (Djupvik 2001). Solstads metafysiske og religiøse tematikk åpner for en forståelse av Singer der han er «mer en engel enn et menneske». I følge Hagerup og Kleivas metafysiske resepsjon av Solstads forfatterskap er det eneste som «binder

T. Singer til menneskenes verden, og som hindrer ham i å lette fra bakken (...) den lille frykten for skammens figurasjon.» I Solstadsforskningen har det vært en mangel på fruktbare perspektiver på den religiøse tematikken i forfatterskapet, og det er derfor grunn til å imøtese Hagerup og Kleivas bidrag med forventning (de arbeider med et bokprosjekt om forfatterskapet). I denne avhandlingen har vi tolket engelen som en utopisk og overskridende figur, som står i nær forbindelse med håpets og lengselens figur i det som vi har kalt Solstads politiske trilogi (*Arild Asnes, 1970, GP og Roman 1987*). Spenningen mellom den utopiske lengsel på den ene siden og det materielt og kroppslig gitte på den andre, skaper en spenningsfylt konfigurasjon i heltens bevissthet, der engelens figur symboliserer den umulige lengselen etter å kunne forsere kløften mellom drøm og virkelighet. I *T. Singer* er ikke heltens prosjekt bundet til politiske utopier, men Hagerup og Kleiva synes å overdrive hovedpersonens metafysiske gestaltning, når de hevder at Singer, som engelens figur, bare holdes på jorden av skammens figurasjon. Singers konkrete livsverden er like nedsunket i den norske, materielle virkeligheten som sine revolusjonære, litterære forgjengere, selv om han ikke er låst fast i dikotomien mellom jordbundethet og utopisk lengsel. Det er nettopp i møte med den norske topografiske og landskapsmessige virkeligheten han utvikler sine egenskaper som engel; ved å gå i skjul på Notodden, og leve sitt liv blant menneskene på en anonym og tilbaketrukket måte.

Bildet av den svevende Singer eksisterer i en flytende og utenomtidslig sfære, som er et viktig kjennetegn ved romanens kronotopiske univers, og som vi har sett gjenspeiles i det mytiske tid-rom som omgir Sørlandsbanens tilsynelatende formålsløse ferd gjennom de indre strøk. Slik som Sørlandsbanen forsvinner ut av tida når den stuper inn i innlandsnaturen ved Hokksund, slik søker også Singer tilflukt mot tidas nådeløse gang, gjennom å prøve å forsvinne inn i en monoton og ensformig rytme. Når Singer fyller 47 år har han sluttet å markere sin egen fødselsdag, og hans 15-årige stedatter Isabella har også glemt den:

Han ville at fødselsdagen hans skulle forsvinne, bli oppløst av vannet, og synke til bunns. En dag som alle de andre. Slik var det for ham, og akkurat *det å kunne manøvrere denne dagen inn i stillheten, og utenfor tiden, som levd tid, borte for alltid*, og til og med uten at han selv en gang, ikke en gang som et risp i huden, ble minnet om den da den var der, *denne tid, ga Singer en stor tilfredsstillelse*. Han syntes da igjen at han var i pakt med seg selv, og kunne puste ut, mens han uten å tenke på det en gang gjennomlevet atter en dag i sitt liv, uten å markere at det nå var gått 47 år

siden han ble født. *Slik er Singers liv, det flyter av sted, uten å måtte markeres, tenkte Singer, med sin egenartede rytme, men ikke helt uten selvbevissthet, tross alt. Å bli revet ut av livets automatikk for å feire sin fødselsdag, som et høyrøstet minne, det brøt så avgjort med det Singer oppfattet som sitt vesen.* (s. 204, mine uth.)

Den middelaldrende Singer finner en dyp tilfredsstillelse i å slette ut merkedagene i sitt eget liv, og oppslukes av den kontinuerlige tidas strøm. Denne flytende tida manifesterer seg som en stille tid, og som et fullstendig fravær av merkesteiner. Den anonyme strømmen av tid etterlater ingen spor, og Singer merker den ikke en gang «som et risp i huden». Han opplever denne tida som en *rytmisk tid*, som med sin særegne rytme representerer «livets automatikk», og som han selv kan bli borte i. Singer visker ut sporene og merkedagene i sitt eget liv, på lignende måte som han selv, med sitt anonyme og bortgjemte liv, står i fare for å bli visket ut for sine omgivelser. Singers tilflukt innenfor en automatisk og kontinuerlig flytende tid (som den stadig oppdukkende perpetuum mobile-metaforen), representerer det ene tidselementet som inngår i Solstads grunnleggende kronotopiske univers. Det andre hovedmomentet som Solstad-kronotopen er basert på, det plutselige øyeblikkets tid, er i *T. Singer* spesielt knyttet til den eventyrlige figuren og hydrodirektøren Adam Eyde, som Singer, som nevnt, møter på den siste strekningen på veg til Notodden.

8.4 Notodden som havneby

Beskrivelsen av Singers middagsbesøk hos Adam i Eyde, i den gedigne direktørvillaen til Norsk Hydro på Notodden, utgjør en spesiell og særpreget del av romanen. Adam Eyde dukker opp fra ingenting på Hjuksebø stasjon, som en tilfeldig medpassasjer og samtalepartner på lokaltoget til Notodden, og forsvinner som aktiv aktør i romanhandlingen etter at middagsselskapet på direktøreiendommen er over. Adam Eyde blir innført i romanen som en slags fantasiens urkraft, og gjennom navnet knyttes han dobbelt til noe livgivende og skapende. Adam (av hebr. ‘det første menneske skapt av Gud’) knytter ham til skapelsen av jorda og selve mennesket, mens den unge hydrodirektøren deler etternavn med den legendariske, norske ingeniøren *Sam Eyde*, som med sine oppfinnelser og gründereregenskaper bidro avgjørende til selve opprettelsen av Norsk Hydro, og til igangsettingen av pionerbedriftene på Notodden og Rjukan¹⁰⁸. Som Hydros direktør på Notodden troner han på

¹⁰⁸ Historikeren Ole Kristian Grimnes har nylig utgitt biografien: *Sam Eyde - den grenseløse gründer*. (Grimnes 2001). Solstad har levert en svært negativ anmeldelse av denne biografien (*Dag og Tid* nr. 50, 15.12.01), og kritiserer bl.a. Grimnes for å vise manglende innsikt i og forståelse for Eydes personlighet. Kombinert med en

den opphøyde villaeiendommen over byen, og med sin bydende og grensesprengende fantasi kan han beherske og forme omgivelsene etter sin egen vilje.

Hydrodirektøren og hans gjest spiser middag i herskapsboligens bibliotek, men både før og etter måltidet sitter de på terrassen på baksiden av huset, avbrutt av gjentatte utflukter over den velstelte plenen, til et utsiktspunkt ved enden av parken. Dette utsiktsstedet, som i Singers øyne «utgjorde en *bastion*, ut mot et stup» (s. 51, min uth.), er det sentrale stedet i beskrivelsen av Singers besøk hos Adam Eyde. Fra bastionen har de «en praktfull utsikt over Hydros fabrikkanlegg, og det gamle Heddalsvannet» (s. 52), og det er fra dette utsiktspunktet den unge hydrodirektøren maner fram de mest eventyrlige og grensesprengende visjonene, som lå til grunn for anleggelsen av industribyen Notodden ved begynnelsen av det 20. århundret. Ved den første utflukten til bastionen vender Adam Eyde gjestens oppmerksomhet mot en brygge som strekker seg ut i Heddalsvannet:

Det er Notodden, sa han, med ettertrykk. Kan du se Englandsbåten? Der ute? pekte Adam Eyde mot synsranden, så langt de kunne se Heddalsvannet. Ikke det? Da er den forsinket i dag. Men Amerikabåten ser du! Det er den smekre der, ved kaia. Amerikabåten som regelmessig trafikerer Notodden-New York, herfra med emigranter, for det meste, og med velbeslåtte turister tilbake igjen fra New York. For en praktfull tur, særlig den siste strekningen innover i landet. Amerikabåten ser du i hvert fall. Ikke det? Ser du ingenting? Ser du ikke at Notodden er en havneby? Ser du ikke at du befinner deg i en av Norges største havnebyer langt inne i Telemark? Det er det som er Notodden. Notodden er en havneby. (s. 52-53)

Synet av Englandsbåten og Amerikabåten på Heddalsvannet framstår umiddelbart som uvirkelige og drømmeaktige fantasier, men fantasien (både Adam Eydes og Solstads) næres av at planen om å gjøre Notodden til havneby er historisk dokumenterbar, og kan føres tilbake til anleggstida for Norsk Hydros fabrikk på Notodden og Rjukan. Kommunikasjonsnettet var dårlig utbygd, og man måtte anlegge nye frakt- og kommunikasjonsårer inn til de nye

ensidig og ukritisk "kildefetisjisme" resulterer Grimnes' metode, i følge Solstad, i en viss smålighet og mangel på generøsitet både i framstillingen av Eyde som menneske, og i vurderingen av hans livsverk. Solstads sterke utfall mot Grimnes' Eyde-portrett kan ses på bakgrunn av den sterke symbolske og utopiske investeringen som er gjort i i Eyde-figuren i *T. Singer*. Solstads Eyde-figur (Adam Eyde) er en kroppsliggjøring av det utopiske elementet som Solstad leser inn i historien om utbyggingen av fabrikkanleggene på Rjukan og Notodden. I sin anmeldelse definerer forøvrig Solstad biografien som "en litterær genre", og målt mot de beste skjønnlitterære og frittstående biografiforfatternes utgivelser gjennom de siste årene hevder Solstad at Grimnes Eyde-biografi representerer et "Nederlag for historiefaget".

industribyggene, som på grunn av behovet for fossekraft, ble reist så langt inne i det norske innlands- og fjellandskapet. Mens Singer står ved bastionen, og Eyde viser til sentrale steder i bylandskapet under dem, forklarer hydrodirektøren hvorfor Notodden kom til å bli det han kaller for «Norsk Hydros misforståelse» (s. 64). Avgjørende for Notoddens skjebne ble kappløpet om å bygge ut forbindelsen til kysten via et omfattende kanalsystem eller via jernbane, og i løpet av Adam Eydes lange og hemmelighetsfulle monologer om *havnebyen* Notodden (som i romanen strekker seg over ca. 10 sider), får vi etter hvert bakgrunnen for hvorfor Notoddens framtid var basert på den dristige kanalplanen.

Etter at Singer forgjeves har speidet etter Englandsbåten på Heddalsvannet, blir han bedt om å lene seg ut over bastionen, for å kunne få øye på Notodden jernbanestasjon. Adam Eyde gjør nå et stort nummer av at stasjonsbygningen er datert til året 1909, og ved neste besøk på utsiktspunktet røper Eyde at årstallet viser til den da nyanlagte jernbaneforbindelsen mellom Rjukan og Notodden, med Notodden som *endestasjon*. Med kanalforbindelse til kysten kunne Notodden dermed bli havneby for fabrikkbyggene på Rjukan, som med sine overlegne kraftressurser var Hydros opprinnelige og foretrukne lokaliseringssted for det nyopprettede konsernets industrisatsning. I steden ble jernbanen utbygd, og da det ble åpnet for godstogtrafikk mellom Rjukan og «nyinnkjøpt kaianlegg ved Porsgrunn» (s. 62), ble det klart at Notodden ble liggende i et industrihistorisk og geografisk ingenmannsland. For hydrodirektør Adam Eyde er altså industribyen Notodden en misforståelse: «Den bare lå der, til ingen nytte. Det vil si all den nytte vi kunne få av den, kunne vi nyttegjøre oss langt mer effektivt andre steder.» (s. 64)

Adam Eydes plutselige inntreden i handlingen, der han nesten som en tryllekunstner trekker fram sine fylte champagneglass fra dokumentmappa, og hans like plutselige forsvinning ut av den, bringer inn et element av eventyrkronotopens tilfeldige og plutselige tid. I episoden med den unge hydrodirektøren Adam Eyde finner vi også tydelige nedslag fra eventyrets kronotopiske univers, der de handlende figurene kan bevege seg fritt, uavhengig av tid og rom, og der lovene for vår fysiske og materielle verden blir satt til side. Eventyrtrekkene som er knyttet til figuren Adam Eyde og hans fortelling om Notodden som havneby, dukker opp flere steder i hydrodirektørens historiske beretning. De imaginære skipene på Heddalsvannet har tatt opp i seg de fantastiske egenskapene til «skipet som går like bra til lands som til

vanns» i et av de norske folkeeventyrene om Askeladden¹⁰⁹, og slik som i beskrivelsen av Singers togreise til Notodden blir handlingens sted lokalisert til «midt i det trolske Telemark» (s. 64). Etter at Adam Eyde har gravd fram hovedtrekkene ved den fiktive havnebyens arkeologi, presenterer han byen på følgende måte overfor sin gjest: «Det du herfra kan se ned på, er et eventyr. Det er det norske fjelleventyret¹¹⁰, herr bibliotekar.» (s. 54). Notodden framstår som et eventyr som gjør krav på å bli virkeliggjort, og den unge hydrodirektøren går inn i den «virkeliggjorte» drømmen med alle sanser åpne:

Hav og havn. Liv og røre. Kjenner du lukta av hav? Jeg synes sannelig jeg kjenner den salte lukta av hav, jeg, utbrøt Adam Eyde, dog uten å vente på Singers mulige bekreftelse idet denne snuste inn den tunge sommerlukta her langt inne i Telemark. (s. 61)

I Adam Eydes beretning er det også eventyrets logikk som ligger til grunn for kanalplanens genese: Planen kom ikke fra en av Hydros egne ingeniører, men ble unnfanget av en outsider, en sindig *byråkrat*; «Det var (...) Vasdragsdirektøren himself som fablet om Amerikabåten og Englandsbåten i full damp oppover Heddalsvannet» (s. 59). Vi har antydnet at Adam Eyde kan oppfattes som en rein eventyrfigur, en fiktiv skikkelse, og vi skal komme tilbake til hvordan han i romanen fungerer som en gjenspeiling av grunnleggende trekk ved hovedpersonen Singer, og hans forhold til virkeligheten. Solstad finner riktig nok anledning til å flette inn figuren Adam Eyde et par-tre ganger seinere i romanen, men da på en indirekte måte, ved å la Singer ta i bruk et tippesystem han fikk av Eyde før han forlot direktørboligen. Singers besøk på den fasjonable direktøreiendommen blir stående i et fantastisk og litt uvirkelig skjær innenfor romanens komposisjon, og vi skal se nærmere på noen av årsakene til dette.

8.4.1 Risset og den reddende betydning

Å grave ut en kanal eller bygge ut jernbaneforbindelser er uttrykk for en konkret menneskelig, byggende aktivitet, og både hos fenomenologen Martin Heidegger og romanforfatteren Dag Solstad er det den menneskelige sivilisatoriske og byggende virksomheten som danner selve

¹⁰⁹ Vi finner motivet om "skipet som går like godt til lands som til vanns" i "Askeladden og de gode hjelperne" (Asbjørnsen, P. Chr. og Moe, Jørgen 1983: *Samlede eventyr*, bind 2, s. 167-175, Oslo, Den Norske Bokklubben

¹¹⁰ ".det norske fjelleventyret" refererer til det nasjonalromatiske syngespillet *Fjeldeventyret* (1824), med tekst av Henrik Anker Bjerreaard. *Fjeldeventyret* har med sin store popularitet og tidlige oppføringer fått en spesiell plass innenfor norsk musikkdramatisk tradisjon.

grunnlaget for dannelsen av et avgrenset og samlende landskap. I *Topographies* drøfter den amerikanske litteraturforskeren J. Hillis Miller noen sentrale figurer innenfor Heideggers kunstfilosofiske tenkning, og de samme figurene danner også grunnlaget for landskapets betydning i Heideggers filosofi. Som i den tyske filosofens kunstfilosofi framstår landskapet i Solstads romaner som «a coherent configuration of places with lines of communication between them» (Hillis Miller 1995, s. 16), og kommunikasjonslinjene og landskapet i *T. Singer* samler seg i en spenningsfylt konstellasjon rundt Notodden, som det sentrale geografiske midtpunktet i romanens norske livsverden. Gjennom hele denne avhandlingen har vi sett at den grunnleggende fascinasjonen for landskapet i Solstads forfatterskap er knyttet til at det er «sivilisatorisk bebyggd», slik som områdene langs den buktende Drammenselva, i det Singer passerer med Sørlandsekspressen (s. 42). Industristedene Rjukan og Notodden blir inndeinert i landskapet gjennom deres plassering innenfor et nett av kommunikasjonslinjer, som forbinder disse lokalitetene i innlands-Norge med kysten og resten av jernbanenettet. Mens «kartleggingen» av jernbanenettet i romanen er basert på en mimetisk gjengivelse av den geografiske og historiske virkeligheten, fins kanalen mellom Skien og Notodden bare som ide, og dens fiktive karakter gir dens riss gjennom det norske innlandslandskapet en dobbelt magi.

Kanalen som landskapsfenomen har i følge Hillis Miller de samme grunnleggende figurlike egenskapene som Heidegger knytter til sine topos «Riss» og «Brücke», og de uttrykker begge «*opposites that are held together and kept apart by the line that joins them*» (op. cit. s. 15, min uth.). Kanalen er inngravert som et fundamentalt tegn i romanens norske innlandslandskap, og med sin doble lukkende og åpne funksjon, setter det i spill romanens sentrale spenninger og motsetninger mellom kyst- og innlandslandskap, utopi og virkelighet. Risset er den sentrale figuren i Martin Heideggers avhandling *Kunstværkets oprindelse*, og han spiller hele tiden på de forskjellige betydningene som er knyttet til ordet riss: som *kløft*, *spor*, *grense* og *tegn*. Heidegger forstår kunst som en «sandhetenes i - værk - sættelse» (Heidegger 1994, s. 86), og sannheten innretter seg i verket gjennom en strid mellom «lysning og skjulning i verdens og jordens mod-vendighed» (op. cit. s. 71):

Striden er ikke en ridse på samme måte som en kløft, der simpelthen rives op. Den er snarere inderligheden i de stridendes tilhørighed til hinanden. Denne ridse river de

mod-vendte sammen ind i deres enheds herkomst ud af den enige grund. Ridset er et grundrids. Den er et op-rids, der tegner grundtrækkene til, hvordan det værendes lysning opstår. Denne ridse, ridset, lader ikke de mod-vendte slides fra hinanden, men bringer det mod-vendte af grænse og ramme ind i det enige omrids. (op. cit. s. 72)

I *T. Singer* er den fiktive kanalen et symbol for det Heidegger kaller «det værendes lysning». Kanalen er et «grundrids» i Notoddens skjulte topografi, som bringer de stridende motsetningene mellom kyst og innland «ind i det enige omrids.» Heidegger ser videre på kunstverket som et utspringsfenomen. Gjennom sin i-verk-settelse av sannheten gir kunstverket grunnlaget for en ny begynnelse. Kunstverket er historisk, ikke først og fremst fordi det kan tolkes inn i rekken av andre mer og mindre betydningsfulle historiske begivenheter, men fordi det *innstifter* historie. For Heidegger representerer kunstverket en avgjørende historisk hendelse, som gjennom sin i-verk-settelse av sannheten åpner for en ny begynnelse: «Kunsten er (...) den skapende bevaring av sannheten i værket. Kunsten sker som diktning. Kunsten er historie i den væsentlige forstand, at den grunder historie.» (op. cit. s. 87). Gründerfiguren Adam Eyde, utstråler noe av den samme innstiftende skaperkraft som Heidegger åpenbarer i diktverkets ontologi, og «det værendes lysning» samler seg i romanen *T. Singer* rundt Adam Eydes visjon av kanalen mellom Skien og Notodden.

Grunnlaget for at Adam Eyde så levende kan mane fram bildet av de internasjonale rutedamperne, langt inne i Telemark, er at planen om Notodden som havneby faktisk ble tenkt, og på et bestemt historisk tidspunkt forsøkt virkeliggjort. Ved å beskrive Hydros bedriftshistorie på Notodden som en konstallasjon mellom nåtida og en av historiens store, uoppfylte utopier, bruker Solstad en historisk metode, som går som en rød tråd gjennom hele forfatterskapet. Solstad står i likhet med Walter Benjamin fjernt fra et historiesyn, der fortida lar seg oppsummere av det historiske subjekt som en kontinuerlig og sammenhengende rekke med hendelser, som naturlig leder fram til, og innløses i det historiske nå. Slik som i Solstads politiske romaner blir de avgjørende industrihistoriske hendelsene i *T. Singer* sprenget ut av historiens kontinuum, og blir derfor stående i et åpent og spenningsfylt forhold til nåtida. I konstallasjonene mellom de historiske scenene og nåtida ligger det også gjemt et framtidsperspektiv i Solstads politiske bøker. I et intervju med Jan E. Landro kommenterer Solstad sin historiske metode i krigstrilogien på følgende måte:

Mens en historiker beskriver fortiden ut fra sin posisjon i nåtiden, prøvde jeg i krigstrilogien, i hver eneste scene, å skrive ut fra hovedpersonenes viten på det aktuelle tidspunktet. De er ukjente med fremtiden, og det er hovedtrikset jeg bruker gjennom hele trilogien (...). Men det fins også et fremtidsperspektiv i disse bøkene, for det ligger under historien som en forutsetning at en gang i fremtiden får vi et sosialistisk Norge. (Landro 2001, s. 192)

I framstillingen av Hydros bedriftshistorie i *T. Singer* kjenner vi igjen metoden med å gå inn i en fortidig situasjon mest mulig ut fra dens egne premisser og forutsetninger. Adam Eydes historiefortelling bygger på en nesten ekstatiske fascinasjon for hvordan menneskene i gründertida virkelig hadde tenkt. Det er imidlertid vanskeligere å få øye på fremtidsperspektivet som ligger gjemt i Adam Eydes bedriftshistoriske framstilling. De utopiske skipene fra fortida symboliserer tvert imot *misforståelsen* Notodden, som gjør at hydrodirektørens oppgave nå er å avvikle restene av den gamle industrivirksomheten på stedet. Men nettopp Notoddens utenforposisjon har gitt byen en paradoksal overlevelsessevne. Adam Eyde understreker at «Notodden er en misforståelse, men en misforståelse som Norsk Hydro aldri har forlatt (...). Vi nedlegger alt her, men ikke uten å sette inn noe annet i stedet. Det er min oppgave.» (s. 64-65). *Misforståelsen* Notodden er en del av byens magiske aura, som i følge Adam Eyde også er grunnlaget for dens fortsatte eksistens. Som i Walter Benjamins historiefilosofi har håpet og det utopiske fremtidsperspektivet ofte utspring i det «glemte», «misforståtte» og «oversette» i vår tilværelse. Adam Eyde blir innplassert i romanen som en skytshelgen for det marginaliserte og glemte industristedet Notodden, og gjennom å kontemplere og levendegjøre den utopiske kanalplanen fra anleggstida, hentes den reddende betydning ut.

8.4.2 Fantasiens bastion

Den unge hydrodirektørens medrykkende monologer om havnebyen Notodden er en hyllest til den grensesprengende og skapende fantasi. Fortida trer fram i et eventyrlig og fantastisk skjær under Adam Eydes fascinerte og begeistrede blikk, og her ligger kanskje den dypeste impulsen bak Dag Solstads historiske tenkning. Ved å sprengte inn imaginære og utopiske elementer i vårt vanlige virkelighetsbilde, skapes et fantasiens spillerom, og en nødvendig motvekt mot erfaringen av en umulig og fastlåst verden. Den historiske refleksjonen i Solstads forfatterskap er derfor på en særskilt måte knyttet til spenningen mellom det virkelige og det fantastiske, mellom drøm og virkelighet. I Solstads politiske romaner er det den

kommunistiske utopien som sprenger inn elementer av fantastisk i vår hverdagslige virkelighet, som når f.eks. gymnaslærer Pedersen, som den naturligste ting av verden, plutselig bestemmer seg for å sykle på vannet.

Bastionen i Hydrodirektørens store parkanlegg, er et av de privilegerte stedene i Solstads forfatterskap, der den visjonære seeren er mest i pakt med, og kommer nærmest sin utopiske forestillingsverden. Slik sett har møtene mellom gymnaslærer Pedersen og Werner Ludal i Bøkeskogen, likhetstrekk med Singers besøk hos Adam Eyde, i det de begge foregår innenfor et fredfullt og avskjermet parkområde. Fra direktørhagen ser man dessuten byen i fugleperspektiv, som vi gang på gang har knyttet til erfaringen av det utopiske og utenomtidslige i Solstads forfatterskap. Når Solstad lar Singer betegne utsiktsstedet i hagen som en *bastion*, sier det noe spesielt om den visjonære seerens *posisjon* i forhold til det utopiske, og at subjektet i grensesonen mellom det imaginære og virkelige framstår med et behov for vern og beskyttelse. En bastion (fra fr. *bastir* 'bygge') er en «framspringende del av hovedvoll på eldre festning» (*Bokmålsordboka* 1986). I tillegg til at ordet gir utsiktsstedet tyngde og historisk patina, bygger det opp under forestillingen om direktøreiendommen som en festning. På bastionen har Adam Eyde både strategisk oversikt over, og beskyttende distanse til, omgivelsene han skuer ned på, og gjennom sin rastløse og energiske forestillingskraft, fordriver han bildet av det virkelige Notodden, mens den uinnfridde utopien fra gründertida stiger fram. Festningsmetaforen kan tolkes som et bilde på fantasiens og håpets stedlige utspring, som i Solstads geografiske univers er begrenset til Norge. Den grunnleggende lengselen etter å slippe vekk har altså forskanset seg bak en håpets og fantasiens bastion, som gjennom den skapende fantasien gir den solstadske helten spillerom og avstand til virkeligheten, og et vern om drømmen.

Mens Adam Eyde og Singer står ved utkikksstedet, og direktøren suverent maner fram bildet av den imaginære havnebyen, blir Singer svimmel når han blir bedt om å se ut over kanten: «Han lente seg utover og så rett ned på Hydros fabrikanlegg, som kom nokså voldsomt imot ham (...) han begynte å få vondt i nakken, litt svimmel kjente han seg også.» (s. 53). Svimmelhet er en av de kroppslige reaksjonene (i tillegg til kvalme og lammelse) som lenker den solstadske helten til drømmens bastion. Den dynamiske Adam Eyde er et motstykke til den tilbaketrukne og forsiktige Singer, men de er begge drømmere, som hver på sin måte

hører hjemme på fantasiens og håpets bastion. Den eventyrlige skikkelsen Adam Eyde med sin bydende skaperpositur, og den litt svimle Singer, med sitt hemmelige ønske om å gå i skjul på Notodden. I forhold til Adam Eydes skapende gester utvikler Singer ut over i romanen et sett av reduserte og minimaliserte gester. Men slik som Adam Eydes fantasier sirkler rundt det som *ikke er*, er det også tomheten og fraværet som uttrykkes i Singers reduserte gester. Hans tilbaketrunkede liv som eneforsørger i Oslo befinner seg etter hvert «i metaforisk forstand i kjelleren på Deichmanske bibliotek hvor han vokter bøkene.» (s. 211). Når Isabella spør hva jobben hans som bibliotekar går ut på, svarer han med et minimalisert gestisk uttrykk, som i den samme bevegelsen avviser virkeligheten, og åpner for drømmen:

Singer gikk bort til bokhylla og tok ut en av de eldste bøkene han hadde. Så tok han boka i ryggen og lot sidene forsiktig blafre ut i vifteform. Slik sto han lenge, høytidelig. Så lot han forsiktig fingrene beføle bokryggen, for å finne en helt bestemt stilling på den, som det så ut som han konsentrerte seg voldsomt om å finne. Da han hadde funnet det rette grepet, gjorde han en kunstpause, men så: Pang, lukket han boka med et smell.

- Slik gjør jeg det, sa han, det er fryktelig komplisert, for hver bok krever sin spesielle teknikk. Men når jeg får det til har boka fått en ordentlig luftetur, og er blitt rensset for lange tider. Du kan tro støvet renner, når jeg får det ordentlig til, sa Singer.
- Det tror jeg ikke på, sa Isabella.
- Hva er det du ikke tror på?
- At det er det du gjør på biblioteket.
- Ja, men det er sant, sa Singer, sannere enn virkeligheten. (s. 182-183)

Singer lyder som et ekko av Adam Eydes skapende fantasier, når han gjennom sin minimale gest, hevder å peke på noe som er «sannere enn virkeligheten». I den metaforiske kjeller på Deichman gjentar den beskjedne og selvutslettende Singer, i komprimert form, hydrodirektør Adam Eydes skapende gest på bastionen. Bibliotekarens reduserte gest, utløser på samme måte som Adam Eydes imaginære rutedampere på Heddalsvannet, forestillingen om noe luftig og flytende; boka får en «ordentlig luftetur» så «støvet renner». På tross av at den dynamiske Adam Eyde står oppe på bastionen, mens bibliotekaren vokter sine skjulte bokskatter i kjelleren, forsvarer de begge drømmen og håpet. Som tvillingsjeler spinner de drømmen ut av den samme svevende, luftige bevegelsen, og skaper i samme nå et fantasiens og frigjørings spillrom; «renset for lange tider».

Vi har antydnet at Adam Eyde kan oppfattes som en rein eventyrfigur, en fiktiv skikkelse, og i romanen fungerer han som en kontrast til hovedpersonen Singer, og hans forhold til virkeligheten. Den unge hydrodirektøren kan tolkes som hovedpersonens annet jeg, en tydeligere og mer handlingsorientert versjon av Singer, som forfatteren Dag Solstad kanskje hadde behov for å la komme til uttrykk i en roman med en så innesluttet og gåtefull hovedperson som Singer. Adam Eyde, som en bramfri Askeladden-utgave av Singer, kommer tydeligst til uttrykk i den eventyrlige fortellingen om Notodden som havneby.

8.5 Det ufattelige

Når Norsk Hydro, ved Singers ankomst til Notodden, står foran nedleggelsen av sin industrivirksomhet på stedet, har de i følge Adam Eyde planer om å reise et industrimuseum, som skal bli

et monument over Norsk Hydro, over kraft og dristige drømmer, ja over det ufattelige, hva synes du om det? Ja, dette er Notodden, en overvintret jernbanestasjon, en imaginær Englandsbåt der ute, og et nedlagt fabrikkannlegg, som tilsammen rommer Museet for det ufattelige. (s. 66, 67)

Det *ufattelige* ved innlandsbyen Notodden, slik den framstår innenfor «det norske fjelleventyret», ligger også til grunn for den siste delen av samtalen mellom Adam Eyde og Singer, der flaksens strukturer utgjør det viktigste tema og omdreiningspunkt. Eventyrets og flaksens kronotope er grunnleggende knyttet sammen gjennom det plutselige øyeblikkets tid. Flaksen kan forårsake brå og avgjørende skiftninger i vår tilværelse, og har som eventyret evnen til å oppreise de underprivileerte og glemte, og styrte ned de rike og mektige. Flaksen opphever ikke lovene for vår vanlige fysiske og materielle verden, men med sin tilfeldige og uventede inngripen i våre liv representerer den en reell mulighet for forandring. Adam Eyde plasserer begrepet «flaks» i et grunnleggende, språkfilosofisk perspektiv, og Ludwig Wittgensteins navn bringes på banen, som den filosofiske diskursens viktigste referansepunkt. Adam Eyde hevder at vår sivilisasjon hviler på de to begrepene «billig» og «flaks», og at sannheten om våre liv uttrykkes i formelen: «BILLIG (NOK) og (BARE) FLAKS» (s. 72). Det er imidlertid flaksen, grunnlagt på det plutselige øyeblikkets tid, som er avgjørende i forholdet mellom de to begrepene: «Begrepet billig (nok) kan gi deg en innsikt inntil et visst punkt, den

innsikten som er glassklar like før det avgjørende øyeblikk inntreffer, som lyn fra klar himmel. *I det avgjørende øyeblikk beror det bare på flaks.»* (s. 74, min uth.).

Adam Eydes djupe motivasjon for å prøve å trenge inn i flaksens struktur og virkemåte springer ut av hans overbevisning om at selv de mektigste industrikonserner er avhengige av flaks for å greie seg, og med sin grunnleggende innsikt i flaksens ontologi, lanserer han språkfilosofene som morgendagens bedriftsledere:

Det er her filosofen som leder av store bedrifter kommer inn. Ludwig Wittgensteins hjemkomst. Sammenslåing av de mektigste industrigigantene på et felt er selvfølgelig en måte å redusere flaksens uberegnelighet på, men det viser seg at selv om det er mye, så er det ikke nok. Flaksens hemmelige strukturer er mektigere enn som så. Men med filosofene i ledelsen så har man en ledelse som beskjefter seg med akkurat dette, og kan minske de redsler den sprer, og øke det milde regn den risler over de lykksalige. Jeg snakker da selvfølgelig ikke om moralfilosofier, men om grunnlagsfilosofier, ja språkfilosofier, de som undersøker grunnlaget for talens bruk, og derigjennom også *åpningen for det vi ikke finner ord for.* (s. 75, min uth.)

Sammenhengen mellom språkfilosofi og flaks kan belyses ut fra Wittgensteins teori om språkspill. Språkspillteorien bygger på at det er i vårt konkrete brukende forhold til språket at den språklige betydningen blir til, og Wittgenstein ser på selve språket som en dynamisk og praksisorientert utøvelse av forskjellige typer språkspill. For å kunne gå inn i et språkspill, må man kunne bruke språket i samsvar med de reglene som spillet forutsetter. Språkspill er altså en fastlagt og regelstyrt aktivitet, men som i ethvert annet spill, er også subjektets deltakelse innenfor ett eller flere av de i prinsippet uendelige antall forskjellige språkspill, underlagt et element av tilfeldighet og flaks. «Flaksens hemmelige strukturer» springer på sin side ut av lekens grenseløse og åpne struktur¹¹¹. I følge Wittgenstein er det altså vårt brukende forhold til språket, og vår evne til å mestre forskjellige typer språkspill som fastsetter vårt språks

¹¹¹ I boka *Lett som en lek?* har Kjetil Steinsholt en inngående drøfting av forholdet mellom lek- og spillmetaforer i Wittgensteins språkfilosofi, og hevder bl.a.: «Wittgenstein så faren med en for stivbeint strukturering av språket, nemlig at det kan bli en arena hvor det ikke lenger går an å leke. For Wittgenstein er det nettopp språkets fleksible, løse og åpne struktur som ikke bare gjør språket velegent til spill og lek, men det gjør også at det kan minne om leken som fenomen. Den språklige lek skaper en uttrykksfull kraft. Språket betraktet som lek er et åpent bruksreservoar for kontinuerlige endringer og overraskelser som mer bestemte språkspill kan utvikle seg fra.» (Steinsholt 1998, s. 170)

grenser, og en av språkfilosofens grunnleggende påstander er at grensene for vårt språk er identiske med grensene for vår forståelse av verden. Den eventyrets og flaksens kronotope som Adam Eyde skaper rundt seg, tematiserer nettopp det *ufattelige*, som ligger utenfor grensen for vår språklige tilgang til verden, men som nettopp med sitt utspring i den lekne fantasiens tilfeldige og åpne struktur kan peke mot «åpningen for det vi ikke finner ord for».

Adam Eydes tematisering av «grunnlaget for talens bruk» lyder som et ekko av den berømte avslutningssetningen i *Tractatus Logico-Philosophicus*: «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.» (Wittgenstein 1922, s. 188). I *T. Singer* blir vi gang på gang ført fram til «tause» steder i romanen, der Singer eller fortelleren forgjeves stanger mot språkets grense. I den videre analysen vil vi slå ned på flere tekststeder i romanen, som både åpent tematiserer og danner en konstellasjon rundt det ufattelige og gåtefulle. Dette skjer bl.a. i en av romanens sentrale scener, der Singer etter Merete Sæthres død bestemmer seg for, stikk i strid med rådene han får fra sin fiktive samtalepartner, å påta seg det videre foreldreansvaret for stedatteren Isabella. Det språkløse og uforståelige blir videre eksplisitt tematisert mot slutten av romanen, der Singer i sin leilighet i Oslo utgjør det gåtefulle sentrum i en konstellasjon med Ingemann, Isabella og hennes venninner.

8.6 Det språkløse vendepunktet

Natten etter Merete Sæthres begravelse, tar Singer den endelige avgjørelsen om at stedatteren Isabella skal bo videre sammen med han. Etter minnestunden erklærer han overfor Meretes familie at han ser det som en forpliktelse å ta seg av Isabella. Når Meretes foreldre tilbyr Singer at hun kan få vokse opp i familien til Meretes bror, gjentar Singer at han «så på det som en forpliktelse å ta seg av barnet, og at noe annet ikke kom på tale.» (s. 128). Bak Singers avgjørelse om å påta seg ansvaret for Isabella skjuler det seg imidlertid en hemmelighet, nemlig at Singer og Merete var i ferd med å skilles da Merete døde i den tragiske bilulykken. Meretes familie viser ingen tegn til at de er innviet i dette faktum, og Singer på sin side har ikke nevnt det for noen. Etter at han om kvelden etter begravelsen sitter alene tilbake i leiligheten, og Isabella har sovnet, får han et intenst behov for å snakke med noen. Ingemann har allerede returnert til Oslo, og han får seg ikke til å ringe til Nils Hartvigsen, som i egenskap av å være gift med Meretes beste venninne, kunne svart bekreftende eller benektende på om han visste at han og Merete skulle skilles. Singer bestemmer seg til slutt for

å snakke med mannen til en kollega, som han liker godt, men som ikke er en nær venn, og for å unngå å gjøre mannen brydd vil ikke Singer betro seg til ham direkte:

Derfor lot han være å ringe til ham, men i stedet innbød han ham som en *imaginær venn*, for det eneste som forhindret ham fra å ringe ham, var at han ikke var noen venn av ham i virkeligheten, så derfor kunne han godt be ham i egenskap av imaginær venn. Og det gjorde han. Den andre kom så, og satte seg i lenestolen på den andre siden av bordet, og Singer (...) gikk rett på sak, og sa: - Vet du at Merete og jeg skulle skilles? (s. 135, min uth.)

Mens Adam Eyde snakker om imaginære skip på Heddalsvannet, innkaller Singer i sin avgjørende valgsituasjon «den imaginære andre» (s. 141). Både Singer, og hans alter ego, Adam Eyde, åpner et fantasiens spillerom, som for forfatteren Dag Solstad også er romanens spillerom¹¹². Den virkelige verden er en umulig og fastlåst verden, som må overskrides gjennom fantasiens og drømmens muligheter. Men Singers «hemmelige» venn er ikke først og fremst en regressiv ønskedrøm, som Singer påkaller for å få imøtekommet sine umiddelbare behov for nærhet og trøst. Singer fører en lang diskusjon med «den imaginære andre», som gjennom å vise til det grunnleggende faktum at Singer og Merete skulle skilles, og at Isabellas egen familie ønsker å ta seg av barnet, systematisk plukker ifra hverandre grunnlaget for hans avgjørelse om at Isabella skal vokse opp hos ham. Når Singer blir presset til å gi en forklaring på hvorfor han ikke tok imot tilbudet fra Isabellas familie, graviterer romanteksten igjen mot sitt eget «sorte hull». Singer påstår at han «forstår» hvorfor han ikke overlot Isabella til sin egen familie, men i den etter hvert opphetede diskusjonen med «den andre» er han ikke i stand til å få en begrunnelse for dette standpunktet over sine lepper:

Og hvorfor gjorde jeg ikke det? Det vet jeg ikke. Det er det jeg prøver å forstå. Jo, jeg forstår det, men jeg kan ikke si det. - Kan du ikke si det? - Nei, jeg vet det, men jeg finner ikke ord for det. (s. 142-143)

¹¹² I et intervju med Jan E. Landro trekker Solstad fram Singers samtale med sin imaginære venn, som et eksempel på det han kaller "romanens uoppløselige episke element", og som for Solstad representerer selve romanformens grunnlag og berettigelse: "Det er en scene av genuint romanmessig art og med uoppløselige episke element. Først diskuterer de etikk: Handler T. Singer riktig da han bestemmer seg for å ta seg av en i og for seg fremmed jentunge? Men dette kan ikke oppløses til en scene om Singers overveielser. For det står en rest tilbake, nemlig hvordan scenen er framstilt." (Landro 2001, s. 182).

Singers språklige nullpunkt kan føres tilbake på hans særegne språklige logikk og måte å kommunisere på. Han inngår i et språkspill, først med Meretes foreldre, og deretter med den imaginære andre. Begge «diskusjonene» er underlagt en egen indre dynamikk, som gjør at de utvikler seg videre i et allerede fastsatt spor. Det er noe med Singers unnvikende og samtidig steile holdning, som gjør ham uinntakelig for den andres argumenter. Når Singer først har gitt uttrykk for, overfor Meretes foreldre, at han ser det som en forpliktelse å ta seg av Isabella, er det umulig for Singer å reversere retningen som dialogen har tatt, og modifisere sitt opprinnelige standpunkt. Dialogene i Solstads forfatterskap er underlagt en egen irreversibel og skjebnesvanger logikk, og leder ofte fram mot et «nødvendig», men skjebnesvangert vendepunkt for den solstadske helten. Denne logikken er også konstituerende for Singers *livsform*¹¹³ og hans samspill med andre mennesker. Bakgrunnen for det skrantende forholdet mellom Singer og hans kone, var at han i samlivet med henne sank ned i en fjern og rutinepreget væremåte, som han forgjeves prøvde å komme seg ut av: «Men Singer var fanget i sin labyrinth, som han ikke kunne komme ut av, og som han heller ikke ville ut av, kanskje fordi han ikke kunne komme ut av den.¹¹⁴» (s. 123).

De rasjonelle og overbevisende grunnene til at han bør gi fra seg Isabella, og som han ikke kan gjendrive med ord, blir likevel til sjuende og sist avvist av Singer, med henvisning til at «det blir som det er bestemt» (s. 145). Singers protest mot å handle i pakt med den etablerte fornuft og sedvane, og gjøre det som i følge den imaginære andre «er *anstendig* å gjøre» (ibid.), befinner seg altså hinsides det som er mulig for ham å uttrykke i språk. På tross av at årsakene til Singers handlemåte unndrar seg en språklig bestemmelse, sier Singer at han både «forstår» og «vet» hvorfor han gjør som han gjør (*jeg forstår det, men jeg kan ikke si det - jeg vet det, men jeg finner ikke ord for det*). Singers «forståelse» og «viten» om sin egen handlemåte, går derfor ut over en snever tolkning av Wittgensteins tese om at grensene for vårt språk er de samme som grensene for vår forståelse av verden.

Singers «forståelse» og «viten» påkaller en annen grunn, som er den grenseløse fantasiens og lekens grunn, og som de enkelte regelstyrte språkspillene spinnes ut fra. Den solstadske helten

¹¹³ Begrepet "livsform" har her en mer åpen og omfattende betydning enn i Wittgensteins bruk av det. "Livsform" lar vi her generelt omfatte de mønstrene og strukturene som fanger opp vår måte å leve på.

¹¹⁴ Se tidligere omtale av Walter Benjamins labyrinthmetafor, bl.a. i kap. 3.2.2

lar seg alltid dypest sett lede av det forjettede håpet om å bli fri, og det Singer «forstår» og «vet» er at det for ham er nødvendig å satse alt på det navnløse håpet, som ligger gjemt i flaksens og tilfeldighetenes frie spill. På drømmens og håpets bastion er Singer uinntakelig for kravene om å tilpasse seg den alminnelige fornuft og anstendighet. Singer må strekke våpen overfor den andres argumenter, slik som gymnaslærer Pedersens også går tapende ut av den avsluttende diskusjonen med Werner Ludal. Men selv om både Singer og gymnaslæreren til slutt ikke har mer å si, slår de begge ring om sin egen umulige posisjon, ved å uttrykke en redsel for å nærme seg det den andre står for. Gymnaslæreren erklærer at han «er livredd for å bli som han [Werner Ludal]» (Solstad 1982, s. 279), og Singer sier til sin imaginære venn at han er «Redd for å gjøre det du sier at jeg bør gjøre.» (s. 144). Singer ber til slutt den andre om å gå, og i kraft av sine stadig alvorligere anklager og bebreidelser overfor Singer vokser han til en stor og ruvende gestalt:

Gå, vær så snill å gå, du har ikke mer å si likevel. Jeg har min forpliktelse, og du har din (...). Den andre reiste seg. Han ble stående midt i den trange stua, oppblåst, eller veldig, det var noe avvisende over ham, som understreket det veldige, eller det oppblåste (...). Hadde du enda brydd deg om jentungen, brast det ut av ham, idet han forsvant ut i tomme lufta, som det imaginære mennesket han var. (s. 145)

Stilt overfor det skjebnesvangre Alvoret som ligger i Singers forpliktelse blir det imidlertid noe tvetydig ved den andres veldige skikkelse. Solstads konsekvente og strengt oppbygde språkspill er uttrykk for den solstadske heltens *livsform*, som åpner seg mot flaksens og tilfeldighetenes frie spill. Som en insisterende forsvarer av den konvensjonelle sannhet og fornuft blir den andre avslørt som en «oppblåst» gestalt, som Singer fra fantasiens bastion, kan jage på flukt.

Vendepunktet i *T. Singer* inntreffer altså da hovedpersonen i diskusjonen med den imaginære andre, stanger mot sitt språks grense, og i samme avgjørende øyeblikk utløses den frie lekens og håpets dynamiske muligheter. I vår analyse av *Roman 1987* fant vi også at det avgjørende vendepunktet falt sammen med hovedpersonens samtale med en venn, og også i dette tilfellet var selve omslaget knyttet til det flyktige øyeblikket og tilfeldighetenes spill. Fjords samtale med lykkejegeren Hugo V avdekker at den revolusjonære heltens politiske omvendelse har sitt djupeste utspring i hans redsel for å bli stående utenfor det moderne i sin egen tid. Som vi

stadig kommer tilbake til er det *øyeblikkets løsrevne sansning av omgivelsene*, eller det tilfeldige og omskiftelige historiske nå, som er selve navet i forfatterskapet, og som Solstads språkspill og doble retoriske gestus dreier rundt.

8.7 Singer i lenestolen

Romanens og hovedpersonens gåtefulle karakter blir igjen illustrert, og kommentert av fortelleren, i den siste scenen i romanen, der trekløveret Singer, Ingemann og Isabella figurerer sammen. Når Isabella om en stund flytter hjemmefra vil Singer være løst fra forpliktelsen han påtok seg for mange år siden, og i den følgende scenen er også det endelige bruddet med hans venn Ingemann nært forestående. Singer, som snart er 50 år på dette tidspunktet da romanen nærmer seg slutten, har grodd mer og mer fast til lenestolen sin på stua, der han liker å sitte og gruble for seg selv, og synke ned i sine egne drømmer og tankespinn. Ingemann prøver å muntre ham opp med sine gamle skuespillerkunster, og Isabella og noen av hennes venninner nærmer seg og samler seg i en krets omkring dem. Lenestolen har blitt Singers fremste emblem, og i bildet av den fjerne hovedpersonen som sitter som midtpunktet i en krets bestående av stedatteren, hans eneste venn og en flokk med stedatterens venninner, samler og oppsummerer romanen sin grunnleggende tematikk omkring det gåtefulle. Vi har tidligere sitert brokker fra tekststedet nedenfor, men vil i denne sammenhengen gjengi en større del av den sentrale fortellerkommentaren:

I en hver roman finnes det forøvrig et stort sort hull, som er universelt i sin sorthet, og nå har denne romanen nådd til dette punkt. Omgitt av friske ungpiker, med all sin sødme, befinner vi oss sammen med Singer i en roman som er som et stort, sort hull. Hvorfor er Singer hovedpersonen i denne romanen? Og ikke bare hovedpersonen, men til like den alt rører seg omkring? Heldigvis er de andre personene i denne romanen totalt uberørte av at de er personer eller ideer som bare eksisterer i kraft av at de rører seg omkring denne hovedperson. Jeg skulle ønske jeg kunne ha sagt noe som ikke Singer kunne ha vært i stand til å reflektere. Det er noe jeg ville ha sagt akkurat om dette, men språket strekker ikke til. Mitt språk opphører der hvor også Singers refleksjoner opphører. Vi er ikke dermed identiske. (s. 223)

Med fortellerens erklæring om at «Mitt språk opphører der hvor Singers refleksjoner opphører» refererer romanen for siste gang til Wittgensteins syn på forholdet mellom språk og erkjennelse. Det som nå er nytt er at denne innsikten legges i forfatterens/ fortellerens munn, og at forfatterfiguren setter likhetstegn mellom sin egen og hovedpersonens muligheter for

erkjennelse. Når forfatteren/ fortelleren skaper så stor grad av identitet mellom seg selv og hovedpersonen, settes det i gang et liknende spill mellom nærhet og distanse, som også ligger til grunn for bildet av Singer i lenestolen. For på tross av det tilbaketrukne og innadvendte ved Singers positur, troner han som det ubestridte midtpunkt for sine omgivelser. Den merkeligjørende konstellasjonen mellom periferi og sentrum, mellom det nærværende og det fjerne, er uttrykk for forfatterskapets grunnleggende figur, som også setter i spill den sentrale motsetningen i *T. Singer* mellom virkelighetens fastlåsthet på den ene siden og den svevende, grensesprengende fantasi på den andre. Singer og romanen graviterer mot det språkløse, sorte hull, men på sitt paradoksale og gåtefulle vis er Singer likevel midtpunkt, og det skapende grunnlag for de andres bevegelser.

Bildet av den fjerne og grublende Singer i lenestolen får igjen fram konturene av hans alter ego, den grenseløse gründeren, som med myndig hånd skaper liv og ny virksomhet rundt seg. Kretsen rundt Singers lenestol, danner med sine «sødmefylte ungpiker» (s. 224) en slags magisk og beskyttende sirkel rundt det gåtefulle. Som denne magiske konstellasjonens sentrum låner Singer trekk fra en fjern og personifisert Gudsskikkelse, som omgitt av sine trofaste og beskyttende engler, stirrer ned på sitt skaperverk med et resignert og fraværende blick. Bak bildet av den «strandede» Singer i lenestolen, skjuler det seg en konfigurasjon som plasserer skikkelsen i en autonom og allmektig posisjon.

8.8 Konklusjon

På bakgrunn av Solstads tidligere kartlegging av de indre strøk, er det forståelig at tanken om å bygge ut en kanalforbindelse fra kysten, og langt innover i det norske innlandslandskapet, på en særskilt måte har gitt næring til hans skapende fantasi. Kanalen åpner en konkret og direkte forbindelse mellom kyst og innland, som representerer de sterkeste motsetningspolene i Solstads geografiske livsverden. De utopiske skipene forsvinner ikke lenger i det fjerne, slik som da gymnaslærer Pedersen så *Peter Wessel* stevne ut Larviksfjorden. Utgravingen av kanalen medfører en forandring av selve landskapet, slik at skipene kan ta seg fram *innover* i landet, og selveste *Englandsbåten* og *Amerikabåten* kan ses på Heddalsvannet. I den figurlige kanalen sammenføyes og adskilles de spenningsfylte motsetningene mellom kyst og innland, utopi og virkelighet langs den samme linjen (kanalen) som forbinder dem. Samtidig er *risset* imaginært, og kan bare spores i reminisensene av den planlagte havnebyen Notodden. Hvis

kanalen var blitt virkeliggjort ville eventyrets og det ufatteliges trylleskjær som omgir Notodden, mistet noe av sitt grunnlag. Det er nettopp fra sin status som *uoppfylt* utopi, og som en *hemmelig* og *skjult*, «revolusjonær» mulighet at industribyen Notodden låner sin aura. Notodden hviler i glansen fra den rudimentære havnebyens arkeologi, som peker på at alt kunne vært annerledes.

Landskapsbeskrivelsene i romanen er knyttet til romanens grunnleggende tematikk omkring det uforståelige og gåtefulle. Slik som Adam Eydes Notodden framstår også romanen *T. Singer* som «et monument over det ufattelige». Gjennom den stadige innsirklingen av romanens sorte hull, undersøker den sitt eget språklige og meningsgivende grunnlag. Denne graviterende, selvrefleksive bevegelsen er romanens grunnleggende drivkraft, som i Adam Eydes visjon av havnebyen Notodden eller i Singers reduserte og hemmelige gester, krystalliseres til et bilde på det utopiske. Forsvaret for fantasien reiser seg i ruinene av det språkløse. Det utopiske bildet unnfanges, og vernes om på drømmens og håpets bastion, og det er fra denne posisjonen vi kan skimte «åpningen for det vi ikke finner ord for» i Solstads forfatterskap.

Epilog - uavhentede billetter

Romanen avsluttes med at Singer, som nå er fri fra omsorgen for stedatteren Isabella, begynner å spasere langs bygatene om kvelden. Singer trekker ned til sentrum, og liker å befinne seg i nærheten av steder der det er mange mennesker samlet, som i de store restaurantene og utenfor kinoene, og der det er «en snev av storbyens rytme i lufta» (s. 230). Som storbyflanøren oppsøker han det pulserende, moderne livet han er så fascinert av, men samtidig står utenfor. Når Singer trekkes mot den hektiske og rastløse rytmen i de store kinohusene, er det ikke primært på grunn av en bestemt film, men fordi han ønsker å forsvinne som en anonym deltaker i mengden:

Han kunne gå bort til kinoene, og stå og betrakte livet som utfoldet seg rett før forestillingene, først folk som kom ut fra en forestilling, og deretter de som gikk inn på en ny. Ofte gikk han selv inn i foajeen og sto der sammen med kinopublikummet som ventet på at dørene skulle bli åpnet. Nå og da, men ikke ofte, hendte det at han selv kjøpte en billett og gikk inn, sammen med de andre, i kinosalen og så filmen. (s. 230-231)

Når flanøren Singer treffer på kjente i kinofoajeen, må han tre ut av mengden, og forsvare sin individuelle og borgerlige eksistens. For Singer betyr dette at han må spille rollen som en vanlig kinogjenger, og kunne svare på hvilket kinostykke han har tenkt seg på. Hvis han har truffet en kollega, som tilfeldigvis skal se den samme filmen som han selv, må han også kunne si noe om filmen dagen etter. Singer må derfor se filmen selv, men hvis billettene til denne dagens siste forestilling er utsolgt, kan han komme i en lei knipe i lunsjpausen dagen etter, hvis kollegaen skulle spørre hva han syntes om den. Singers plan for å sno seg ut av denne (tenkte) situasjonen på, blir hans egen og romanens avskjedsgest, også til de lesere som måtte finne *T. Singer* som en utelukkende svart og pessimistisk roman. Singer vil forklare sin tilstedeværelse i kinofajeen med at han dagen før hadde ventet på *uavhentede billetter*: «det var en slik billett han, Singer, sto og ventet på å gå bort til billettluke og spørre etter, da hun, hans kollega, hadde dukket opp, sammen med sin samboer, eller sine ledsagersker, og spurt hvilken forestilling han skulle se» (s. 232). De uavhentede billettene gir Singer det spillerommet han trenger for å komme seg ut av en tilsynelatende fastlåst og umulig situasjon, og muligheten for frigjøring er dermed igjen knyttet til tilfeldighetenes og flaksens kronotope. I det avgjørende øyeblikket før forestillingen skal begynne («på det tidspunktet man slukker lyset, og stengte forsiktig dørene, *i siste sekund, så å si*», (s. 233, min uth.)) er det flaksen som avgjør om Singer slipper inn eller ikke, og Singer har dermed ryggen fri.

Singers frigjøringsmanøver med de uavhentede billettene inneholder den samme muntre og lekne bevegelsen som utløses av flaksens og tilfeldighetenes frie spill. Det er en siste gest fra hovedpersonen Singer, som i tillegg til å vise hvor bundet han er til sin skamfølelse og tilbaketrukkethet, også demonstrerer hans evne til å sno seg og sveve fritt innenfor lekens og tilfeldighetenes spillerom. De lesere som kun ser den dystre og tragiske Singer har ikke oppdaget dette håpets og fantasiens spillerom, som Singers livsform er basert på, og som ligger skjult i hans tilbakeholdne og nesten usynlige gestus.

Kapittel 8: Avslutning

9.1 Bevegelsen innover

I denne avhandlingen har vi analysert tekster som er hentet fra hele Dag Solstads foreløpige skjønnlitterære produksjon, og som i skrivende stund faller innenfor tidsrommet 1965 - 1999. Primærtetekstene dekker de skiftende fasene i forfatterskapet, fra 1960-tallsmodernismen i *Spiraler* og *Svingstol*, via 1970-tallets maoistiske vending i *Arild Asnes, 1970*, videre gjennom 1980-tallets desillusjon i jeg-romanene *GP* og *Roman 1987*, for til slutt å ende opp med 1990-tallets nye bevegelse mot det indre og enkeltindividets skjebne i *Ellevte roman, bok atten* og *T. Singer*. Den viktigste tematiske ledetråden for våre lesninger har vært de stadig tilbakevendende og detaljerte beskrivelsene av den solstadske heltens norske livsverden. De konkrete livsverden-beskrivelsene utgjør en fast geografisk og landskapsmessig kontekst for heltens skiftende historiske erfaringer gjennom andre halvdel av det 20. århundret, og skildringene av den mannlige gjennomgangsfigurens stedlige og kroppslige eksistens har vært utgangspunktet for våre refleksjoner over den historiske erfaring som kommer til uttrykk i Solstads romanforfatterskap. Hovedpersonens meningssøkende bevegelse gestaltes innenfor forfatterskapets rytme og syntaktiske stil. Vi har tolket denne stilens særegne interpunksjon og bruddsteder som uttrykk for et kroppslig og sanselig nærvær i den litterære diskursen, og som utspring for historisk erfaring.

Vi har valgt å tydeliggjøre noen indre tematiske forbindelseslinjer mellom avhandlingens primærverker, slik at de utvalgte romanene faller innenfor to trilogier. *Arild Asnes, 1970* (1971), *GP* (1982) og *Roman 1987* (1987) utgjør en politisk trilogi, som fra hvert sitt historiske ståsted gjennomspiller hovedpersonens forhold til den norske revolusjonære bevegelsen på 1970-tallet. Trilogien strekker seg over 16 år, og dette sier noe om forfatterens vedvarende fascinasjon for dette temaet. *Roman 1987* innleder samtidig en innlandstrilogi, som fortsetter på 90-tallet med *Ellevte roman, bok atten* (1992) og *T. Singer* (1999). I vår lesning av Solstads romanforfatterskap framstår dermed *Roman 1987* som et vendepunkt, der den politisk-revolusjonære tematikken gjennomspilles for siste gang, samtidig som den innleder en geografisk bevegelse fra kystbyer som Oslo og Larvik og mot de indre strøk. Innenfor et forfatterskap som framviser en så tydelig indre formal og tematisk sammenheng

som Dag Solstads, kan etableringen av de to trilogiene framstå som konstruerte og tilfeldige, kanskje særlig når det gjelder innlandstrilogien. Gjennom å analysere Solstads innlandsekspedisjoner i *Roman 1987*, *Elleve roman, bok atten* og *T. Singer* har vi imidlertid fått fram et annerledes bilde av forfatterskapets norske livsverden enn det som kommer til uttrykk i kystromanene *Arild Asnes, 1970* og *GP*. Bevegelsen innover i landet, og vekk fra kystlinjen, som det avgjørende bruddstedet i Solstads norske topologi, skaper et utvidet eksistensielt og geografisk spillerom for den mannlige gjennomgangsfiguren i Solstads litterære univers. Den lenge fastholdte revolusjonære drømmen om å sprengte seg *ut* av den norske virkeligheten er i *Roman 1987* endelig forlatt, og hovedpersonen beveger seg isteden *innover* i den norske geografiske og samfunnsmessige labyrinten, for en utforskning av irrgangene i dens indre. Bevegelsen mot det indre forandrer ikke hovedpersonens grunnleggende eksistensielle vilkår. Hans kroppslige rettethet mot sine konkrete omgivelser er fortsatt underlagt labyrintens fordreierende bilderom. Den solstadske hovedpersonens fascinerte oppdagelser av naturformer og topografi i innlands-Norge åpner imidlertid for en mer munter og svevende bevegelse i forhold til landskapet enn det som er vanlig i kystromanene. Særlig i *Roman 1987* og *T. Singer* ser vi at erfaringen av innlandslandskapets terskler og bruddsteder skaper et større spillerom for humor, fantasi og bevegelse enn det som var mulig innenfor kystbyens skjebnesvangre og stivnede grensesoner mellom frelse og fortapelse.

Bevegelsen innover innebærer også at vi gjennom våre lesninger har fulgt en utvikling av hovedfigurens indre, sjelelige landskap. Våre nedslag i Solstads romanforfatterskap begynner med Arild Asnes' forsøk på å virkeliggjøre sitt liv og sin egen eksistens gjennom en revolusjonær, utopisk bevegelse, og slutter med beskrivelsen av T. Singers formålsløse og tilbaketrunkede eksistens på Notodden. Jeg-fortellerne i *GP* og *Roman 1987* bearbeider sine personlige og eksistensielle erfaringer etter det revolusjonære eventyret og medlemsskapet i AKP (m-l) på 1970-tallet. Det subversive ved den første solstadske hovedpersonen på 1990-tallet, sosialøkonomen Bjørn Hansen, består i at han plutselig bryter opp fra en trygg tilværelse for å flytte til sin elskerinne på Kongsberg. Vendingen mot de aldrende Solstad-heltenes resignerte og tilbaketrunkne liv på 1990-tallet, innebærer at forfatterskapets politisk-historiske prosjekt gjennom de to foregående tiårene, som handler om å beskrive det norske sosialdemokratiet, endelig er over. Kystbyen og havna som et avgjørende bruddsted i Solstads politisk engasjerte krønike om det norske etterkrigssamfunnet avløses av innlandsromanenes og de øvrige 90-tallsromanenes individuelle ferd mot det indre.

9.2 Solstads kronotoper

I vår analyse av "Det plutselige øyeblikk" fra *Spiraler* (1965) og "Sveve, sveve" fra *Svingstol* (1967) kom det fram to grunnleggende måter å erfare tida på i Solstads litterære univers, og disse to erfaringsformene har vi siden fulgt gjennom de seinere fasene i forfatterskapet. Mens "Det plutselige øyeblikk" beskriver den solstadske heltens nådeløse og momentane oppvåkning til en frosset og meningsløs tingverden, utforsker "Sveve, sveve" hovedpersonens utenomtidslige og flytende måte å bevege seg rundt omkring i landet på, og i den sistnevnte teksten blir for første gang den solstadske hovedfigurens reiser lokalisert til navngitte byer og steder på norgeskartet. Med sin vektlegging av henholdsvis den momentane og flytende tid representerer også de to tekstene den doble retoriske og eksistensielle bevegelsen som ligger til grunn for framstillingen av den norske livsverden i Solstads forfatterskap. "Det plutselige øyeblikk" introduserer øyeblikket som det sentrale omdreiningspunktet i denne doble figuren. Den mannlige gjennomgangsfigurens persepsjon og kroppslige sansning av verden er dermed underlagt øyeblikket, på samme måte som skapingen av tid-rom i Solstads litterære univers. Den litterære kronotopen er bestemmende for bildet av mennesket i dets konkrete omgivelser. Solstads 60-talls-kronotoper og dens djupe slektskap med den greske eventyrromanen peker derfor framover mot den videre gestaltningen av personer og miljø i Solstads forfatterskap.

Solstads 1970-talls-kronotoper er i *Arild Asnes, 1970* preget av de sterke indre spenningene i hovedfigurens sjelsliv. Romanens bilder er spent opp mellom drømmen om det utopiske Kina på den ene siden og vestens fortapelse på den andre, og ved romanens slutt står den splittede hovedpersonen på terskelen, klar til å kaste seg ut i sitt nye, revolusjonære prosjekt. Den revolusjonære 1970-talls-kronotopen er altså preget av en spenningsfylt konfigurasjon, som landskapsmessig understrekes av havna som kystbyens utopiske grense. Forfatteren Arild Asnes lever på terskelen til språkløsheten, men i romanen danner bildene av det uttømte og meningsløse nye allegoriske konstellasjoner. Den dype splittelsen i hovedpersonens sinn ligger også til grunn for den revolusjonære kronotopen i *GP*, og slik som i Oslo-romanen *Arild Asnes, 1970* finner vi også i gymnaslærerens Larvik de vanligste spenningsmønstrene som er nedlagt i den solstadske kystromanens landskap. I tillegg til lengselen som er knyttet til havna og de store passasjerfergenes avgang, er byens demografiske og klassedelte struktur nedfelt i gestaltningen av hovedpersonens splittede, kroppslige eksistens. Den revolusjonære kronotopen representerer våre muligheter for oppbrudd og plutselig forvandling, og den står

derfor sentralt i Solstads politiske trilogi, slik den også står i en dyp forbindelse med eventyrtida og forfatterskapets norske kronotope. I *GP* fungerer bøkeskogens kronotope som en motvekt mot den plutselige tida. Gjennom vennskapsmøtene og sønnens tilstedeværelse skapes det «øyer» av en flytende, harmonisk og paradisiske tilværelse, som fungerer som skjermede idyller, midt i Solstads revolusjonære 1970-tallskronotope.

I vår kronotopiske analyse har vi stadig kommet tilbake til innslagene av en vertikal og mytisk-religiøs tid i Solstads romaner. Solstads politiske trilogi er sterkt preget av kristne bilder og forestillinger, og dette er særlig framtreddende i *Arild Asnes, 1970* og *GP*. Det religiøst fargede språket plasserer det revolusjonære håpet i et kristent, ikonografisk univers, der hovedpersonen i sin foretrukne svevende posisjon mellom frelse og fortapelse, ofte låner trekk fra engelens skikkelse. Den kristne forestillingssfæren har vært et sentralt gjennomgangstema i våre analyser av Solstads politiske romaner, og vi har bl.a. drøftet hvordan innslagene av den vertikale tid til stadighet splintrer forsøket på å skape en helhetlig og sammenhengende historisk tid. I kapittelet om *Roman 1987* fant vi også likhetstrekk mellom Solstads og barokkens prosarytme. Den barokke prosarytmens kombinasjon av korte, fragmentariske syntaktiske enheter på den ene siden og lengre og mer utbygde setningsstrukturer på den andre hører vi et ekko av i Solstads doble retoriske gestus. Den manieristiske slangebevegelsen fra barokken, som uttrykker spenningen mellom frelse og fortapelse, brudd og sammenheng, gjentas på nytt og på nytt i det som framstår som hovedprosjektet i Solstads forfatterskap, nemlig det kontinuerlige og aldri hvilende forsøket på frigjøring fra den norske livsverden.

I vår analyse av innlandsromanene har vi registrert at det ut fra den hyppige geografiske og eksistensielle posisjonen "midt inne i Norge" genereres et skråblikk på det særegent norske ved topografi og landskap i de indre strøk. De blånende skogene, dalene og høyfjellet ble som sentrale motiver i den nasjonsbyggende kunsten og folkediktingen på 1800-tallet til ikoner på det norske. I *Roman 1987* blir de spesifikt norske naturformene fremmedgjort gjennom en detaljnær og fenomenologisk preget beskrivelse av landskapet rundt Lillehammer. Vi har gjennomført flere næranalyser av lignende beskrivelser av det labyrintiske og ugjennomtrengelige norske innlandslandskapet i *Ellevte roman, bok atten* og *T. Singer*. I den siste romanen i innlandstrilogien, *T. Singer*, skjer det et dialektisk omslag i forholdet mellom kyst og innland, gjennom at det indre og det ytre settes i spill innenfor forfatterskapets doble

retoriske bevegelse. Gründertidas eventyrlige kanalplan, som risser seg inn i landskapet som en dobbelt åpnende og lukkende figur, forvandler den bortgjemte innlandsbyen Notodden til en travel og internasjonal havneby. Med visjonen av Englandsbåten i full damp oppover Heddalsvannet blir selve havet og den store verden nærværende, midt i det fjerne og trolske Telemark. Bevegelsen «innover» i Solstads forfatterskap ser ut til å kulminere i *T. Singer*, med de stivnede konstellasjonene rundt hovedpersonens gåtefulle indre. Og innenfor denne grunnleggende konstellasjonen i forfatterskapet, som bygger på spenningen mellom det nærværende og det fjerne, slår bevegelsen innover over i sin dialektiske motsetning, som dermed åpner for nytt håp, og ny frigjørende bevegelse.

Vi har analysert en rekke beskrivelser av topografi og landskap i Solstads romantrilogi fra de indre strøk, og det er vanskelig å spå om Solstad vil fortsette med sine litterære ekspedisjoner innover i landet. Den lekende «oppløsningen» av motsetningen mellom kyst- og innlandslandskap i *T. Singer* kan tolkes som et tegn på at Solstad har fått bearbeidet og gjennomspilt sine grunnleggende litterære tema innenfor dette indre geografiske og eksistensielle landskapet. Ved inngangen til et nytt tiår (som også markerer overgangen til et nytt århundre) synes derfor forfatterskapet igjen å åpne seg for forandring, slik Solstads forfatterskap ved innledningen til alle de tidligere decenniene, regelmessig har buktet seg inn i en ny formal og innholdsmessig fase.

Bibliografi

Primærttekster

Solstad, Dag (1965): «Det plutselig øyeblikk», fra *Spiraler*, noveller, Aschehoug, Oslo

-- (1967): «Vi vil ikke gi kaffekjelen vinger»

«Sveve, sveve», fra *Svingstol*, prosatekster, Aschehoug, Oslo

-- (1971): *Arild Asnes, 1970*, roman, Aschehoug, Oslo

-- (1982a): *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har
hjemstøkt vårt land*, roman, Oktober, Oslo

-- (1987): *Roman 1987*, roman, Oktober, Oslo

-- (1992): *Ellevte roman, bok atten*, roman, Oktober, Oslo

-- (1999): *T. Singer*, roman, Oktober, Oslo

Andre tekster av Dag Solstad

(1969): *Irr! Grønt!*, roman, Aschehoug, Oslo

(1974): *25. septemberplassen*, roman, Aschehoug, Oslo

(1977): *Svik. Førkrigsår*, roman, Oktober, Oslo

(1978): *Krig. 1940*, roman, Oktober, Oslo

(1980): *Brød og våpen*, roman, Oktober, Oslo

(1981): *Artikler om litteratur 1966-1981*, Oktober, Oslo

(1982b): *VM i fotball 1982*, Oktober, Oslo. Sammen med Jon Michelet

(1984): *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*, roman, Oktober, Oslo

(1990): *Medaljens forside. En roman om Aker*, roman, Cappelen, Oslo

(1993): *14 artikler på 12 år*, Oktober, Oslo

(1994a): "Om å fly over Norge", I: *Lesebok 1994*, Nei til EU i samarbeid med Det Norske
Samlaget, Oslo, s. 40-45

(1994b): *Genanse og verdighet*, roman, Oktober, Oslo

(1994c): *Svingstol og andre tekster*, Oktober, Oslo

- (1996a): *Håvard Vikhagen. Festspillutstillingen i Bergen 1996*. Tekst av Dag Solstad. Labyrinth press, Oslo, s. 13-17
- (1996b): *Professor Andersens natt*, roman, Oktober, Oslo
- (1997): *3 essays*, Oktober, Oslo
- (2001a): "Etterord" i Pentti Saarikoski: *Brev til min kone*, Oktober, Oslo, s. 106-112
- (2001b): "Nederlag for historiefaget", anmeldelse av Ole Kristian Grimnes: *Sam Eyde - den grenseløse gründer* i *Dag og Tid* nr. 50, 15.12.01

Bøker og artikler om Dag Solstads forfatterskap

- Bache-Wiig, Harald (1977): "Dag Solstad - spiral, sirkel, tangent", I: Helge Rønning (red): *Linjer i nordisk prosa. Norge 1965-1975*, Pax forlag, Oslo, s. 117-157
- (1979): "Den besatte virkelighet. Fra Arild Asnes, 1970 til Krig. 1940", I: *Kontrast* 1/79, s. 56-61
- Bjerck Hagen, Erik (1999): «Fjortende roman, bok tjuefem», i *Vinduet* /99, s.
- Djupvik, Laura (2001): *T. Singer - en skammens engel*, et intervju med Henning Hagerup og Arve Kleiva om Dag Solstads roman *T. Singer*, i *Vårt Land* 21.07.01
- Fosse, Jon (1989): «Ein forelska roman» (anmeldelse av *Roman 1987* i *Gula Tidend* 26.10.87), I: *Frå telling via showing til writing*. Det Norske Samlaget, Oslo, s. 70-73
- Gjelsvik, Torunn (1997): *Angst og fascinasjon. Mannens forhold til kvinnen i Dag Solstads forfatterskap med særlig vekt på Irr! Grønt!*, Hovedfagsoppgave, Universitetet i Oslo
- Hageberg, Otto (1980): «Politikk og eksistens. To røyster i Dag Solstads forfatterskap», I: *Frå Camilla Collett til Dag Solstad. Spenningsmønster i litterære tekstar*. Det Norske Samlaget, Oslo, s. 81-100
- (1983): «Den store maskerade. Spenningsmønster i Dag Solstad: *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemsøkt vårt land*, I: *Vinduet* 1/83, s. 3-15
- (1994): "'En hvitglødende lengsel mot det umulige'. Tematiske mønster i Dag Solstads forfatterskap", I: *På spor etter mening. Essay om samtidslitteratur og litterær tradisjon*, Cappelen, Oslo, s. 241-249
- Hagen, Svein Erik (1975): «Å handle er et vanskelig språk.» *Virkelighetsoppfatningen i Dag Solstads forfatterskap 1965-1971*. Hovedfagsoppgave Universitetet i Oslo

- Heith, Anne (1998): *Kontrapunktik. En studie i Dag Solstads Roman 1987 och Medaljens forside. En roman om Aker, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag. Dr. avh.*
- Hjorthol, Geir (1992): «Subjektivitet og ironi i Dag Solstads *Roman 1987*», I: *NLÅ 1992*, Det Norske Samlaget, Oslo, s. 96-118
- Hverven, Tom Egil (1999): «Jublende tomhet», anmeldelse av *T. Singer* i *Dagsavisen* 19.11.99, s. 24-25
- Kittang, Atle (1988): «Allegori, intertekstualitet og ironi. Dag Solstads skrift i Knut Pedersens beretning», I: *Møtestader. Utvalde artiklar om litteratur og litteraturteori*, Det Norske Samlaget, Oslo, s. 279-300
- (2000): "Dag Solstads elegiske realisme. Ei lesing av krigstrilogien", I: Kvithyld (red): *Narrativt begjær. Om Dag Solstads forfatterskap*, LNU/ Cappelen, s. 79-106
- (2001): «For eller mot tolking», I: *Sju artiklar om litteraturvitskap*, Gyldendal, Oslo, s. 35-54
- Krogstad, Atle (1999): «Perspektiver på Norge. En samtale med Dag Solstad om gleden ved gjenkjennelsen og trangen til å komme seg ut.», I: *Samtiden 5/6-99*, s. 86-98
- Kvithyld, Trygve (1997): *Metafiksjon, intertekst og parodi i Dag Solstads Roman 1987*, Hovedfagsoppgave NTNU
- (2000) (red): *Narrativt begjær. Om Dag Solstads forfatterskap*, LNU/ Cappelen
- Landro, Jan H. (2001): *Jeg er ikke ironisk. Samtaler med Dag Solstad*. Pax forlag, Oslo
- Lemhagen, Ingmar (1988): «Romanen i blaosfären. Om den norska romanen vid åttiotalets slut», *BLM 5/88*, s. 360-364
- Lombnæs, Andreas (1987): «Private mareritt og kollektive drømmer - Dag Solstad og norsk prosa etter 1965», I: *Café existens 2-3*, s. 41-52
- Lunden, Kåre (1989): "Automat med og utan medvit - kommentar til Dag Solstads *Roman 1987*", I: *Nytt norsk tidsskrift 1/ 1989*, s. 95-99
- Marstein, Kari (1996): «*Min hund med varm pels og halsende tunge.*» *Mening og umulig mening i Dag Solstads Roman 1987*. Hovedfagsoppgave Universitetet i Oslo
- Matthiesen, Søren (1981): *Dag Solstad. Kunst og Politik*, Arkona, Aarhus
- Michelsen, Per Arne (1989): *Et forsøk på å beskrive Dag Solstads 80-tallsromaner*, Hovedfagsoppgave Universitetet i Bergen
- Mork, Geir (1987): «Bakover», I: *Vinduet 4/1987*, s. 70-72

- Overrein, Arne (1985): «'Mitt liv ble levd på den gale siden av jordkloden.' Politikk, dekadens og sosial mobilitet hos Dag Solstad», I: *Vardøger* 16/85, s. 32-53
- Rottem, Øystein (1999): «Dystert høydepunkt», anmeldelse av *T. Singer* i *Dagbladet* 19.11.99
- Sandbakken, Gard-Erik (1988): *Dag Solstad: 25. septemberplassen og Roman 1987 - to punkter i et forfatterskap*, Hovedfagsoppgave Universitetet i Trondheim
- Skagen, Kaj (1975): «Ordet, brødet og vinen. Om *Arild Asnes, 1970*», I: *Ergo* 6/75, s. 169-189
- Tambs, Henrik (1993): *Virkelig virkelig?-Historie og diskurs i Dag Solstads roman*
Gymnaslærer Pedersens beretning om den politiske vekkelsen som har hjem søkt vårt land, Hovedfagsoppgave Universitetet i Oslo
- Tislevoll, Beate (1993): *I ettertankens bleike og noe ubehagelige lys. Resepsjonen av*
Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjem søkt vårt land, Hovedfagsoppgave Universitetet i Bergen
- Tjønneland, Eivind (1999): «Litterært forsvinningsnummer», anmeldelse av *T. Singer* i *Morgenbladet* 19.11.99
- Vold, Jan Erik (1987): «Imaginasjon. Dag Solstad i samtale med Jan Erik Vold», I: *Samtiden* 5/87, s. 61-80
- Zagar, Monika (1995): *Ideological Clowns in the Fiction of Dag Solstad*, University of California, Berkely, Ph.D-avh.
- (1998): "Å kvitte seg med mor? 'Invaliden' av Dag Solstad", I: *NLÅ* 1998, s. 191-199
- Østerud, Erik (1980): *Modernisme - partilitteratur - sosialrealisme. Halvannet kapittel om Dag Solstads forfatterskap*, Novus Forlag, Oslo

Annen litteratur

- Adorno, Theodor W. (1992): «Skiljeteikn» og «Forsoning under tvang», I: Linneberg, Arild (red): *Notar til litteraturen*, Det Norske Samlaget, Oslo, s. 59- 65 og s.106- 137
- Andersen, Øivind (1995): *I retorikkens hage*, Universitetsforlaget, Oslo
- Andersson, Dag T.: (1992): *Det utsatte nærvær. Historisk og estetisk erfaring i Walter Benjamins filosofi*, Solum Forlag, Oslo
- Aristoteles (1989): *Om diktetekunsten*, overs.v/ Sam. Ledsaak, Dreyers Forlag, Oslo
- Asbjørnsen, P. Chr. og Moe, Jørgen (1983): «Askeladden og de gode hjelperne», I: *Samlede eventyr, bind 2*, s. 167-175, Den Norske Bokklubben, Oslo

- Atterbom, P. D. A (1824) : *Lycksalighetens ö. - Sagospel i fem äfventyr*, Palmblad & Co., Upsala
- Bakhtin, Mikhail (1991a): «Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik», I: *Det dialogiska ordet*, oversatt av Johan Öberg, Bokförlaget Anthropos, Uddevalla, s. 14-165
- (1991b): *Dostojevskijs poetik*, oversatt av Lars Fyhr og Johan Öberg, Bokförlaget Anthropos, Uddevalla
- (1991c): *Rabelais och skrattets historia*, oversatt av Lars Fyhr, Bokförlaget Anthropos, Uddevalla
- (1998): *The Dialogic Imagination. Four Essays*, Ed. by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin Texas
- Bale, Kjersti (1997): *Om melankoli*, Pax Forlag, Oslo
- Barthes, Ronald (1996): *Litteraturens nullpunkt*. Cappelen Akademisk Forlag, Oslo
- Benjamin, Walter (1991): «Historiefilosofiske teser» og «Franz Kafka», I: *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*. Utvalg, oversettelse og innledning ved Torodd Karlsten, 2. utgave, Gyldendal, Oslo, s. 94-103 og s. 135-159
- (1992): *Barndom i Berlin omkring år 1900*. Orig. tittel: *Berliner Kindheit um neunzehnhundert*, overs. v/ Henning Goldbæk, Forlaget politisk revy, Viborg 1992)
- (1993): «Om noen motiver hos Baudelaire», I: Kittang m.fl. (red): *Moderne litteraturteori. En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo, s. 315-331
- (1994): *Det tyske sørgespilletts opprinnelse*. Orig. tittel: *Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1928), overs. v/ Thor Inge Rørvik, Pax Forlag, Oslo
- (1997): «Tilbakeblikk på Chaplin», I: *Z filmtidsskrift* 1/1997, s. 25, overs. av Jens-Uwe Kumpch, etter opptrykket i: Walter Benjamin (1972): *Gesammelte Schriften* III, herausgeben von Rolf Tiedeman und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp, Frankfurt am Main, s. 157-159
- Bergson, Henri (1922) *Låtten*. Orig. tittel: *Le Rire* (1899), overs. til norsk av Ola Raknes, Det Norske Samlaget, Oslo,
- Bibelen*, Det norske bibelselskap 1985, 2. utg., Oslo
- Bichsel, Peter (1965): *Egentlig ville fru Blum bli kjent med melkemannen*. Orig. tittel: *Eigentlich wollte frau Blum den Milchmann kennenlernen* (1964). Overs. v/ Jan Erik Vold, Pax Forlag, Oslo
- Bjerregaard, Henrik Anker (1824): *Fjeldeventyret*

- Bokmålsordboka* (1986): Marit Ingebjørg Landrø (red., m.fl.), Universitetsforlaget, Oslo
- Brudal, Paul Jan (1984): *Det ubevisste språket. Psykologi og symbolbilder i folkeeventyrene*, Universitetsforlaget, Oslo
- Bø, Gudleiv (1999): «Natur og nasjonalitet: Naturomgivelser og 'folkekarakter' i norsk nasjonsbygging», I: Lærkesen, Bache-Wiig, Lombnæs (red): *Naturhistorier*, s. 39-66
- Camus, Albert (1999): *Den fremmede*. Orig. tittel: *L'étranger* (1942), overs. ved Leif Tufte, Gyldendal, Oslo
- (2000): *Pesten*. Orig. tittel: *La Peste* (1947), overs. ved Johannes Skancke Martens, Aschehoug, Oslo
- Croll, Morris W. (1971): «The Baroque Style in Prose», I: Stanley E. Fish (red): *Seventeenth-Century Prose. Modern Essays in Criticism*, s. 26-52
- Cureton, Richard D. (1992): *Rhythmic Phrasing in English Verse*, Longman, London & New York
- Dahl, Willy (1995): *Stil og struktur. Linjer i norsk fiksjonsprosa gjennom to århundrer*, Eide Forlag, Bergen
- Derrida, Jacques (1992): *Acts of literature*, Routledge, New York & London
- Dostojevskij, Fjodor (2000): *Forbrytelse og straff*, oversatt av Jan Brodal, 2. utg., Solum, Oslo
- Dupré, Marcel (1941): *Oeuvres Complètes pour Orgue de J. S. Bach, Les Six Chorals Transcriptions, Six Partitas et Variations Canoniques, Volume X*, S. Bornemann, Paris
- Edwards, Brian (1998): *Theories of play and postmodern fiction*, Garland Publishing Inc., New York og London
- Egner, Thorbjørn (1955): *Folk og røvere i Kardemomme by*, Cappelen, Oslo
- Emerson, Caryl og Holquist, Michael (1998): "Glossary", I: *The Dialogic Imagination. Four Essays by M.M. Bakhtin*, Ed. by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist, University of Texas Press, Austin Texas, s. 423-434
- Engdahl, Horace (1992): «Guldmun», I: *Stilen och lyckan. Essäer om litteratur*, Albert Bonniers Förlag, Uddevalla, s. 63-71
- Eriksen, Roy T. (1998): «Finnes det en barokk retorikk? Tasso og Milton i et figuralretorisk perspektiv», I: Magne Malmanger (red): *Barokkens verden*, Aschehoug, Oslo, s. 122-155

- Ermarth, E. (1992): *Sequel to History: postmodernism and the crises of representational time*, Princeton University Press, Princeton
- Fafner, Jørgen (1989): *Digt og form. Klassisk og moderne verselære. Dansk verskunst, bind 1*, C.A.Reitzel's Forlag A/S, København
- (1995a): *Tanke og tale. Den retorisk tradisjon i Vesteuropa*, C.A. Reitzels Forlag, København
- (1995b): «Rytme: oplevelse og begreb», I: Bäckman m.fl. (red): *Rytmen i fokus. Studier framlagda vid Fjärde nordiska metrikkonferensen Lund 25-27 november 1993*, Centrum för Metriska Studier 6, Göteborgs universitet, s. 9-21
- Fløistad, Guttorm (1993): *Heidegger. En innføring i hans filosofi*, Pax Forlag, Oslo 1993
- Fosse, Jon (1989): «Tale eller skrift som romanteoretisk metafor» og «Frå telling via showing til writing», begge I: *Frå telling via showing til writing*. Det Norske Samlaget, Oslo, s. 74-91 og s. 152-160
- Furre, Berge (1992): *Norsk historie 1905-1990*, Det Norske Samlaget, Oslo
- Gadamer, Hans-Georg (1986): *Wahrheit und Methode, Gesammelte Werke bd. 1-2*, J.C.B Mohr, Tübingen
- Goethe, Johann Wolfgang (1994): *Faust (første del)*, oversatt av André Bjerke, 1. utg. 1966, Aschehoug, Oslo
- Greve, Anniken (1998): *Her. Et bidrag til stedets filosofi*, Det samfunnsvitenskapelige fakultet, Universitetet i Tromsø. Dr.avh.
- Grimnes, Ole Kristian (2001): *Sam Eyde - den grenseløse gründer*, Aschehoug, Oslo
- Grubb, Nancy (1996): *Engler i kunsten*, oversatt av Magnar Jørgensen, Forsythia, Oslo
- Hillis Miller, J. (1995): *Topographies*, Stanford University Press, Stanford California
- Hamsun, Knut (1974): *Sult*, Gyldendal, Oslo
- Heermann, Johann (1630): "Wo soll ich fliehen hin", I: *Devoti Musica Cordis*, Breslau, sitert etter Dupré, Marcel (1941): *Oeuvres Complètes pour Orgue de J. S.Bach, Les Six Chorals Transcriptions, Six Partitas et Variations Canoniques*, Volume X, s. 5
- Heidegger, Martin (1993): *Sein und Zeit*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen
- (1994): *Kunstværkets oprindelse*. Orig. tittel: *Der Ursprung des Kunstwerks* (Frankfurt am Main 1950), på dansk ved Jakob Malling Lambert, Gyldendal, Haslev

- Holquist, Michael (1997): *Dialogism. - Bakhtin and his world*, Routledge, London and New York
- Howlid Wærp, Henning (1997): *Diktet natur. - Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*, Aschehoug, Oslo
- Hutcheon, Linda (1984): *Narcissistic Narrative*, Methuen, London
- Jakobson, Roman (1978): «Lingvistikk og poetikk», I: Anders Heldal og Arild Linneberg (red): *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, Gyldendal, Oslo, s.119-156
- Jenkins, Keith (1999): *Why history? Ethics and postmodernity*, Routledge, London and New York
- Johannesen, Georg (1959): *Dikt 1959*. Gyldendal, Oslo
- Kafka, Franz (1993): «Forvandlingen», I: *I straffekolonien og andre fortellinger*, oversatt av Waldemar Brøgger fra *Die Erzählungen* (1935), Cappelen, Oslo, s. 48-95
- Kingo, Thomas (1681): "Sorrige og Glæde de vandre tilhaabe", I: *Aandelige Sjunge-Kors anden Part*, sitert etter Lone Klem: "Metamorfofen som eksistensform", I: Malmanger, red (1998): *Barokkens verden*, Aschehoug, Oslo, s. 156
- Kofoed, Holger og Økland, Einar (1999): *Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved dikteren*, J. M. Stenersens Forlag, Oslo
- Kundera, Milan (1987): *Romankunsten*, overs. v/ Kjell Olaf Jensen, Aventura Forlag, Oslo
- Lagerkrantz, Olof (1997): *Om konsten att läsa och skriva*, Wahlström & Widstrand, Stockholm
- Langvik -Johannessen, Kåre: «Faust mellom tragedie og nådedrama», I: Hans Kolstad og Asbjørn Aarnes (2000): *Den etiske vending*. Humanistisk Kollegium, 3. Årgang, Aschehoug, s. 21-27
- Larsson, Jörgen (1995): «Semantisk rytme», I: Bäckman m.fl. (red): *Rytmen i fokus. Studier framlagda vid Fjärde nordiska metrikkonferensen Lund 25-27 november 1993*, Centrum för Metriska Studier 6, Göteborgs universitet, s. 37-49
- (1999): *Poesi som rörelse i tiden. Om vers som källa till kognitiv rytmisk respons. Exemplet Elmer Diktonius*, Centrum för Metriska Studier 10, Göteborgs universitet. Dr. avh.
- Lerdahl, Fred og Jackendoff, Ray (1983): *A Generative Theory of Tonal Music*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts
- Lindhardt, Jan (1983): *Martin Luther. Erkendelse og formidling i renæssancen*, Borgen, Valby

- Linneberg, Arild (1993): «Historie og samfunn», I: Kittang m.fl. (red): *Moderne litteraturteori. En innføring*, Universitetsforlaget, Oslo, s. 153-176
- Litteraturvitenskapelig leksikon* (1997): Jakob Lothe, Christian Refsum og Unni Solberg (red), Kunnskapsforlaget, Oslo
- Lukacs, Georg (1993): «Forord til Balzac og den franske realismen», I: Kittang m.fl. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*, 2. opplag, Universitetsforlaget, Oslo, s. 303-314
- Lund, Hans (1993): «Den ekfrastiska texten», I: Hans Lund m. fl. (red): *I musernas tjänst. Studier i konstarnas interrelationer*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag, s. 207-223
- de Man, Paul (1983): «The Rhetoric of Temporality», s. 187-228, I: de Man: *Blindness and insight*, Routledge, London
- Mann, Thomas (1999): *Doktor Faustus*, oversatt av Dag Østerberg, 4. utg., Gyldendal, Oslo
- Melberg, Arne (1992): *Mimesis - en repetition*, Brutus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag
- Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Kroppens fenomenologi*. Orig.tittel: *Phénoménologie de la perception* (1. del, *Le Corps*) (1945), oversatt til dansk v/ Bjørn Nake, Pax Forlag, Oslo
- Munch, Andreas (1851): "Brudéfærden", *Nye Digte*, sitert etter Howlid Wærp (1997): *Diktet natur. - Natur og landskap hos Andreas Munch, Vilhelm Krag og Hans Børli*, Aschehoug, Oslo, s. 149
- Nietzsche, Friedrich (1993): *Tragediens fødsel*. Orig. tittel: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872), Norsk utgave ved Arild Haaland, Pax Forlag, Oslo
- Norberg-Schulz, Christian (1994): "Stedskunst", I: Forseth, Terje (red): *Det gode sted*, Miljøverndepartementet/ Universitetsforlaget, Oslo
- Næss, Arne (1972): «Edmund Husserl», s. 323-344, I: Næss: *Filosofiens historie, b.2*, Universitetsforlaget, Oslo-Bergen-Tromsø
- Olsson, Anders (2000): *Läsningar av INTET*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm
- Politikens filosofileksikon* (1994): Poul Lübke (red), Politikens Forlag, København
- Proust, Marcel (1992a): "John Ruskin". Overs. av Anne-Lisa Amadou. Artikkel fra 1900 som Proust senere lot inngå i forordet til sin oversettelse av Ruskings *La Bible d'Amiens* (1904). Her sitert fra *UKS Forum for samtidskunst* 3/4, s. 24-25

- (1992b): *På sporet av den tapte tid, 1: Veien til Swann*. Orig. tittel: *A la Recherche du Temps perdu, 1: Du côté de chez Swann* (Paris 1913), oversatt til norsk av Anne-Lisa Amadou, Gyldendal, Oslo
- Retorisk leksikon* (1990): v/ Tormod Eide, Universitetsforlaget, Oslo
- Ringheim, Gunnar: «Et luftig liv i Bøkebyen», artikkel (2 s) fra Dagbladets nettsider 7/2-2000
- Robbe-Grillets, Alain (1962): «Le mannequin», I: *Instantanés*, Editions de minuit, Paris, s. 10-13, oversatt til norsk av Klaus Andersen
- Robbe-Grillets, Alain (1965): *For a new novel*. New York
- Sartre, Jean-Paul (1973): *Kvalme*. Orig. tittel: *La Nausée* (1938), overs. til dansk ved Niels Egebak, Gyldendal, Haslev
- Schiller, Gertrud (1971): *Ikonographie der christlichen Kunst*, Bd. 3: «Die Auferstehung und Erhöhung Christi», Gütersloher Verlagshaus G. Mohn, Gütersloh
- Scholz, Bernhard F. (1998): "Bakhtin's concept of 'chronotope': The kantian connection", I: David Sheperd (ed.): *The contexts of Bakhtin - Philosophy, Authorship, Aesthetics, Studies in Russian and European Literature, Volume 2*, Harwood Academic Publishers, Amsterdam, s. 141-172
- Selstad, Tor (1993): *Innlands-Norge - sett fra luften*, i serien "Norge fra luften", Hjemmets bokforlag, Oslo
- Skyum-Nielsen, Erik (2000): *Engle i sneen.- Lyrik og prosa i 90erne*, Gyldendal, København
- Steinsholt, Kjetil (1992): «Perspektiver på livsverden», I: *Diskursetikk*, Ped. inst., Trondheim, s. 60-107
- (1998): *Lett som en lek?* Tapir Forlag, Trondheim
- Store Norske leksikon* (1997): Petter Henriksen (hovedred.), Bd 9, 3. utgave, Kunnskapsforlaget, H. Aschehoug & Co. og Gyldendal Norsk Forlag, Oslo, s. 552
- Søbstad, Frode (1988): *Førskolebarn og humor*, Pedagogisk institutt, NTNU. Dr. avh.
- Teleman, Ulf og Wieselgren, Anne Marie (1984): *ABC i stilistik*, Liber Förlag, Lund
- Thon, Jahn (1995): *Tidsskriftets forståelsesformer - Profil og profilister 1959 - 1989*, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo
- Vold, Jan Erik (1967): *Fra rom til rom. SAD & CRAZY*, Gyldendal, Oslo
- Waugh, Patricia (1984): *Metafiction. - The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, Methuen, London

- Wind, H.C. (1987): Historie og forståelse, Aarhus Universitetsforlag, Århus
- Wittgenstein, Ludvig (1922): Tractatus Logico-Philosophicus, Routledge & Kegan Paul Ltd, London
- Østerberg, Dag: Innledning til norske utgave av Merleau-Ponty, Maurice (1994): *Kroppens fenomenologi*, Pax Forlag, Oslo s. V-VII
- Øyslebø, Olaf (1978): *Stil og språkbruksanalyse*, Universitetsforlaget, Oslo
- Aarnes, Asbjørn: «Faust-mellom strev og nåde», I: Kolstad og Aarnes, red (2000): *Den etiske vending*. Humanistisk Kollegium 3. Årgang, Aschehoug, s. 11-20
- Aaslestad, Petter (1998): Førsteopponentinnlegg ved Anne Heiths doktordisputas *Kontrapunktik. En studie i Dag Solstads Roman 1987 och Medaljens forside*. En roman om Aker, I: *Edda 2/98*, s. 147-157
- (1999): Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori. Cappelen Akademisk Forlag/ LNU, Oslo