

Forord

Tid er en integrert del av vår hverdag. Vi tidfester de aller fleste gjøremål og har til enhver tid oversikt over hvor mye klokken er. Vår oppfattelse av tiden på sin side trenger riktignok ikke å være i overensstemmelse med viserne på armbåndsuret. Noen ganger står tiden stille, andre ganger flyr den av sted, noe som kan få den enkelte til å undre seg over hvordan tiden kan opptre så forskjellig. Tid er også en forutsetning for at vi kan snakke om fortid og fremtid. Uten en forventning om dagen i morgen eller en erindring om dagen i går, mister tiden relevans og dagene blir en gjentakelse av det samme. Likevel er det kun i nåtiden vi lever, selv om mange av oss er mer opptatt med å planlegge for fremtiden, eller lengte seg tilbake til det som en gang var.

I denne masteravhandlingen skal jeg ta for meg hvordan tid og erindring fremstilles og fungerer i litteraturen, og analyseobjektet jeg har valgt til dette formål er Per Pettersons roman *Jeg forbanner tidens elv*. Per Petterson er en forfatter som har utgitt en rekke kritikerroste bøker, og hans forfatterskap har blitt gjenstand for omfattende internasjonal oppmerksomhet. Fra norsk akademisk hold er det riktignok publisert svært lite om denne forfatteren. Min avhandling er derfor et lite bidrag til denne forskningen, hvor jeg vil forsøke å belyse noen sentrale tematiske trekk innenfor hans forfatterskap, tema som få har berørt før meg.

Før det vil jeg takke min veileder, Anders Skare Malvik, for konstruktive tilbakemeldinger og hjelp underveis i prosjektet, mine litterære artsfrender, Vegard Dahle og Even Teistung, og Ida Engan, min forlovede.

Med denne masteravhandlingen avslutter jeg min sju år lange studietid og trer inn i de voksnes rekke. Hadde jeg hatt tid skulle jeg ha gjort det igjen.

Innhold

1	Innledning	5
2	Tid og erindring – et teoretisk og metodisk rammeverk	9
2.1	Narrativ teori som metode	9
2.2	Litteraturens tid.....	11
2.3	Tidløs bedrager	14
2.4	Erindringens indre varen-ved	15
2.5	Modernitetens minnekriser	17
2.6	Den skjønnerlitterære erindringen	21
2.7	Kulturelle minner.....	23
3	Mellom minner og fortelling – analyse av fortellehandlingen.....	25
3.1	Fortellerens erindringsarbeid	25
3.2	Gjendiktning og konstruksjon – moren sett med fortellerens øyne.....	27
3.3	Fortellerens avstand til fortellingen	31
4	Det håndfaste og uhåndgripelige – analyse av fortellingens temporalitet	39
4.1	Klokke- og kalendertidens nødvendighet	39
4.2	Diskrepansen mellom ulike tidsoppfatninger	41
4.3	Relasjonen mellom fortid, nåtid og fremtid.....	44
4.4	Erindringens assosiative logikk	47
5	«Som Stalin viska ut Trotskij» – analyse av erindringen.....	51
5.1	Fortidens kolonisering av nåtiden.....	51
5.2	Minner om Mao og Albert Finney.....	54
6	Avslutning.....	59
7	Litteraturliste	63
8	Sammendrag	67
9	Tillegg	69

1 Innledning

Per Petterson utga romanen *Jeg forbanner tidens elv* i 2008, fem år etter at han gjorde internasjonal suksess med *Ut og stjele hester*. Romanen høstet gode kritikker fra både inn- og utland, og Petterson mottok blant annet Brageprisen, Kritikerprisen og Nordisk Råds litteraturpris for romanen.¹ I *Jeg forbanner tidens elv* møter vi Pettersons alter ego, Arvid Jansen, og følger han gjennom noen skjellsettende novemberdager i 1989. Romanen åpner med å fortelle om moren til Arvid, som etter å ha følt seg elendig i lengre tid, får vite av legen at hun har kreft i magen. Hun bestemmer seg kort tid etter nyheten om å reise «hjem» til Danmark, en reise hun akter å gjøre alene. Arvid på sin side er midt inne i en skilsmisse og har nok med sitt, men da han får vite om morens kreftdiagnose og påfølgende hjemreise, følger han etter i håp om å kunne være der for henne. Fra disse hendelsene tas leseren med tilbake til 1970-tallet, til en tid da moren jobbet ved Freia Chokoladefabrik og Arvid var student og medlem av kommunistpartiet. Arvids studenttilværelse blir riktignok kortvarig, for på oppfordring av kommunistpartiets ledelse velger han å selvproletarisere seg og ender opp som skiftarbeider ved en fabrikk som produserer livsstilsmagasiner. Dette valget får store konsekvenser for det nære forholdet han har til sin mor; «det var kommet et skille i tida, et *før* og et *etter* [...]» (Petterson 2008: 100)² som Arvid forsøker å tette. Det er også på denne tiden Arvid forelsker seg i jenta med den blå kåpa, som han senere skal gifte seg og få to døtre med.

Til forskjell fra Per Pettersons tidligere romaner, er det relasjonen mellom mor og sønn Jansen som står i sentrum i *Jeg forbanner tidens elv*. Faren til Arvid spiller kun en perifer rolle i romanen, men er like fullt nærværende, som en skikkelse Arvid selv bare blir mer og mer lik. Romanen beveger seg mellom to overordnede tidsplan, samtidig som det foregår flere sprang til andre hendelser i Arvids liv. Den er strukturert som en erindrende fortelling; en eldre Arvid Jansen skriver ned disse hendelsene noen år seinere, slik han husker dem. Dette strukturelle grepet markeres allerede i åpningen gjennom ordene: «alt dette skjedde for noen år siden» (P: 9), en åpning som vitner om at leseren her har å gjøre med en eksplisitt og etterstilt forteller. Gjennom romanen dukker fortellerstemmen til den eldre Arvid Jansen flere ganger opp i teksten. Han husker, forestiller seg, antar og kommenterer hendelsene, slik at leseren aldri glemmer at romanen er et produkt av en

¹ Forlaget Oktober, «Jeg forbanner tidens elv.» Aksessert 17. januar 2017.

<http://www.oktober.no/Boeker/Skjoennlitteratur/Romaner-noveller/Jeg-forbanner-tidens-elv>.

² Heretter betegnet som (P: sidetall).

nedskrivingsprosess. Slik tematiserer boken ikke bare det å skulle fortelle en historie, men også at fortellingen er broker av minner, del av fortellerens hukommelse, underlagt minnenes upålitelighet og uberegnelighet.

Jeg forbanner tidens elv kan sies å være en roman som handler om tid og erindring, og om hva disse gjør med karakterene i fortellingen, med selve fortellingen og med fortellehandlingen. For ikke bare er romanen strukturert rundt en erindrende forteller, der handlingen stadig beveger seg frem og tilbake i tid – en bevegelse som kan være noen få setninger eller utgjøre et helt kapittel, fortelleren drøfter også mer direkte sitt eget forhold til tiden og minnene. Det er dermed en sammenheng mellom erindring, skriving og identitet i denne romanen. Erindring er ikke bare en måte å gjenkalle fortiden i nåtiden på, det er også en måte vi forholder oss til og konstruerer verden gjennom – og dermed en måte vi kontinuerlig konstruerer oss selv på. I en roman som tematiserer både erindring og skriving ligger det med andre ord et produktivt og subjektformende element, siden erindringen produserer skriften og fortellingen som sådan.

Denne oppgaven skal ta for seg fenomenene tid og erindring, og min problemstilling lyder som følger:

Hvordan fremstilles tid og erindring i Per Pettersons roman *Jeg forbanner tidens elv*, og hvilken betydning har denne fremstillingen for fortellingen og det fortalte?

For å nærme meg et svar på denne problemstillingen vil jeg gjøre en narratologisk og tematisk lesning av Pettersons roman. En narratologisk analyse kan i mine øyne hjelpe til med å beskrive hvordan disse fenomenene fremstilles og fungerer i romanen, siden tid og erindring ikke bare er tematiske størrelser, men også tett knyttet til romanens narrativ, dens struktur og oppbygging. Narratologien kan blant annet bidra med ulike analyseverktøy, og i denne oppgaven er det særlig fortellehandlingen og fortellingens temporale struktur jeg kommer til å studere nærmere. Oppgaven er delt inn i en teoridel, hvor jeg redegjør for mine metodiske valg og legger fram ulike teoretiske perspektiver jeg mener kan være relevante for å kunne svare på problemstillingen. Videre følger tre analysekapitler som hver for seg undersøker hvordan tid, minne og erindring framstilles og fungerer i romanen, før jeg i avslutningen forsøker å samle trådene og drøfte de funnene jeg har kommet fram til i analysekapitlene. Jeg vil bruke resten av innledningen til å gi en kort innføring i Pettersons forfatterskap, og se nærmere på romanens mottakelse da den utkom i 2008.

Per Pettersons skjønnlitterære forfatterskap rommer til sammen sju romaner og en novellesamling, og disse verkene kan deles i to, alt etter hvem de handler om. Seks av dem inngår i det som Frode Helmich Pedersen har kalt krøniken om familien Jansen, dette er *Aske i munnen, sand i skoa* (1987), *Ekkoland* (1989), *Det er greit for meg* (1992), *Til Sibir* (1996), *I kjølvannet* (2000) og *Jeg forbanner tidens elv* (Pedersen 2010: 142). Alle seks verkene handler om Jansen-familien, enten direkte med Arvid Jansen eller hans mor som hovedkarakterer, eller indirekte gjennom Arvids barndomsvenn, Audun. De andre to verkene som ikke handler om denne familien er *Ut og stjæle hester* (2003) og *Jeg nekter* (2012). *Ut og stjæle hester* regnes likevel som en del av familiekrøniken fordi romanen kan leses som Arvid Jansens roman. I *I kjølvannet* fortelles det nemlig at Arvid skriver på en roman hvor åpningslinjene viser seg å være de samme som i *Ut og stjæle hester*, som utgis tre år senere. Dette eksempelet er bare ett av mange eksempler på hvordan verkene i Pettersons forfatterskap er nært knyttet til hverandre, både gjennom direkte referanser og allusjoner, men også gjennom såkalte parallellscener og gjentakende motiver, foruten persongalleriet (Ibid.: 142). Som Jørgen Sejersted, og seinere Frode Helmich Pedersen har pekt på, kan Pettersons bøker sies å være deler av én stor roman, som sistnevnte mener må leses transtekstuet for å kunne «fremvise enkeltverkernes kontinuerlige dialog med hverandre» (Ibid.: 152).

Petterson er en internasjonalt anerkjent forfatter som har høstet en rekke priser for sine bøker. Da *Jeg forbanner tidens elv* utkom i 2008 ble den møtt med gjennomgående positive kritikker, der gjengangeren var at Petterson med denne romanen har levert en «[...] lavmælt og neddempet fortelling» (Straume 2008), hvor språket er «[...] nakent og direkte, uten fiksfakserier og tilsynelatende meningsløsheter – han skaper tydelige og levende bilder» (Skotte 2008). Petterson berømmes av flere kritikere for å ha skrevet en «[...] kompleks familiehistorie, som på overflaten kan virke nesten stilleflytende» (*Dagsavisen* 2008, 23. 09). Riktignok er det flere som mener at romanen er ett skritt tilbake fra den internasjonale suksessen han fikk med romanen *Ut og stjæle hester*. Ingunn Økland i *Aftenposten* peker på at partiene fra 1970-tallet føles «[...] temmelig forterpet. Norsk litteratur har hatt mer enn nok av selvproletariserte industriarbeidere, og i 2008 er det vanskelig å fatte interesse for en ung mann som har Mao hengende over sengen, går på partimøter og gjør fatale politiske vurderinger» (Økland 2008). Alf Kjetil Walgermo skriver at «nokon romantriumf er ikkje *Jeg forbanner tidens elv*, trass hyppige referansar til Remarque, her er det meir snakk om ‘den vanskelege andreboka’ etter eit internasjonalt gjennombrøt. Kanskje

verka det tryggast for forfattaren å vende attende til sitt vande univers» (Walgermo 2008). Det de fleste kritikerne trekker fram fra romanen er naturlig nok mor-sønn relasjonen, men også romanens struktur og de mange sprangene fram og tilbake i tid (Walgermo 2008; Økland 2008; Straume 2008).

Frode Helmich Pedersen har i en artikkel i Edda anvendt «den eksisterende mottagelsen av Pettersons verk i aviser og tidsskrift som basis for en lesning av Pettersons forfatterskap» (2010: 142). Når det kommer til *Jeg forbanner tidens elv* er det flere av de utenlandske kritikerne som vektlegger romanens erindrende karakter, en tendens Pedersen mener er betegnende for alle Pettersons jeg-romaner (Ibid.: 152). Erindringen er i disse romanene gjerne forbundet med erfaringen om det som har gått tapt, at det er en avstand mellom det fortidige og nåtidige som hovedpersonene forsøker å overkomme. I *Jeg forbanner tidens elv* er det elva som fungerer som en metafor for denne avstanden, og da handler det om både avstand i tid og mellom mennesker, «som bare på en høyst utilfredsstillende måte kan bygges bro over ved hjelp av minnet [...]» (Ibid.: 153). Det norske anmelderkorpset er på sin side alle inne på hvordan romanen veksler mellom ulike tidsnivåer, en stil Petterson for alvor etablerer i *Ut og stjele hester*, men få tar opp hva denne vekslingen har å si for *Jeg forbanner tidens elv*, og hvordan den er koblet til fortellerens erindring. Spesielt med tanke på at romanen har en førstepersonsforteller som ikke alltid «er i stand til å skille mellom ting han har lest, ting han husker, og ting han har drømt eller fantasert frem» (Ibid.). Denne vekslingen er noe av det jeg skal se nærmere på i analysekapittelet om tid.

2 Tid og erindring – et teoretisk og metodisk rammeverk

Enhver litteraturvitenskapelig analyse krever at vi kan gjøre rede for hvilken metode og hva slags teoretiske innfallsvinkler som skal ligge til grunn for analysen. Metodebegrepet i litteraturvitenskapelig øyemed handler om «hvilken fremgangsmåte og terminologi som benyttes i analysen av litterære tekster» (Gaasland 1999: 13). En metode stiller visse begrep til rådighet som kan sette navn på fenomener i teksten, og fortelle i hvilken rekkefølge analysen bør utføres. Et krav til metoden er gjerne at den bør være mest mulig entydig og motsigelsesfri. Ikke slik å forstå at analysen av den litterære teksten fremtvinger entydighet, men at metoden kan redegjøre klart og tydelig for det man finner i teksten (Ibid.: 14). Teori på sin side handler om å «reflektere omkring spørsmål som angår hele den litterære situasjonen» (Ibid.: 12). Da tar man gjerne utgangspunkt i ulike teoretiske perspektiver som den litterære teksten leses opp mot, hvor det handler om å belyse «det spesifikt litterære, relasjonen tekst-forfatter, tekst-samfunn, tekst-leser, tekst-språk og teksters kvalitet» (Ibid.:13). I det følgende vil jeg gjøre rede for hvilken metode jeg har valgt, før jeg presenterer ulike teorier jeg mener kan være relevante i min analyse av Per Pettersons roman.

2.1 Narrativ teori som metode

Tid og erindring er størrelser som er nært knyttet til romanens narrativ. For å analysere *Jeg forbanner tidens elv* kan det derfor være hensiktsmessig å gripe til narratologiens analyseapparat, siden narratologi er læren om fortellende teksters struktur (Aaslestad 1999: 7). Narratologien «undersøker hva som kjennetegner fortellingens virkemåte – hvordan de er fortalt og strukturert, hvordan de fungerer, og hvordan betydning dannes gjennom samspillet av ulike narrative teknikker» (Lothe, Refsum & Solberg 2007: 149). Da er det særlig fortellingens rekkefølge, hurtighet og frekvens, samt fortellehandlingen som vil være aktuelt å studere nærmere.

Det at noen formidler en historie defineres gjerne som fortellehandlingen (Gaasland 1999: 23). Her søker vi blant annet svar på hvem det er som forteller, hvor mange fortellere det finnes i teksten, hvor det fortelles fra, og hvem som «ser» og «snakker» i fortellingen. I Pettersons roman er det en førstepersonsforteller, Arvid Jansen, som beretter om hendelser som «skjedde for en god del år siden» (P: 9). Med andre ord er narrasjonen etterstilt, fortelleren ser tilbake på bestemte hendelser, slik at det blir en temporal distanse mellom fortelleren og det fortalte. Når det kommer til fortellerens stedlige plassering, veksler denne mellom en ekstern og en intern fortellerposisjon. Der hvor Arvid forteller om morens historie, er fortellerposisjonen ekstern, han deltar ikke i den

historien han forteller om. I resten av romanen er det en intern fortellerposisjon der Arvid i stor grad er hovedpersonen i handlingen. Fortellerens temporale og stedlige plassering har mye å si for hvordan de mange hendelsene presenteres i teksten. I *Jeg forbanner tidens elv* ser vi gjerne at fortelleren utgjør et fortolkende mellomledd, slik at fortellingen preges i ulik grad av det fortalte.

Fortellehandlingen handler også «om hvem vi ser *med* (synsvinkelinstansen) og hvem eller hva vi ser *på* (fokalobjektet)» (Gaasland 1999: 28). Ordet synsvinkel er riktignok noe misvisende fordi det favoriserer synssansen, så jeg kommer til å bruke begrepet fokalisering i min analyse. Fokalisering er altså «hvorfra den narrative informasjonen produseres» (Aaslestad 1999: 84). Den kan være forbundet med en bestemt instans eller veksle mellom ulike instanser. I *Jeg forbanner tidens elv* befinner fokaliseringsinstansen seg hos jeg-fortelleren, det er han som «ser» og «sanser», men det er ikke alltid at fokalisingen er intern, altså at den er forankret i en og samme person gjennom hele romanen. Veksling mellom en intern og en ekstern fokaliseringsinstans er betegnende for de kapitlene som handler om morens historie. Fokusering på sin side handler om hva det er som sanses, og her trekkes det også et skille mellom intern fokusering, hvor leseren gis adgang til «den fokuserte aktørens tanker og følelser» (Gaasland 1999: 30), og ekstern fokusering, som da er beskrivelser av den fokuserte aktørens ytre karaktertrekk. I min analyse av *Jeg forbanner tidens elv* vil jeg være opptatt av hvilken funksjon fortellerens plassering har i romanen, og jeg kommer spesifikt til å se nærmere på den interne og eksterne vekslingen i fokaliserings- og fokuseringsinstansen som finner sted i særlig første og siste del av romanen.

Ved siden av fortellehandlingen skal jeg også behandle fortellingens temporale karakter, og da ta i bruk narratologiens teorier om rekkefølge, hurtighet og frekvens. I narratologien opereres det gjerne med tre ulike narrative nivå; fortelling, som er selve den narrative teksten slik den foreligger, historie, som er det narrative innholdet slik det kan rekonstrueres ut fra fortellingen, og narrasjon, som er den produserende fortellehandlingen, altså situasjonen som fortellehandlingen finner sted i (Aaslestad 2011: 27-28). Rekkefølge handler om forholdet mellom fortellingens og historiens tidslinjer. I en fortellende tekst er det ikke uvanlig at man finner segmenter som bryter med den kronologiske rekkefølgen av begivenheter, slik at for eksempel 'heltens første barneår' opptrer «på et punkt i fortellingen som ellers er konsentrert om 'heltens voksenliv'» (Ibid.: 33). Slike «brudd», eller anakronier, forekommer hele tiden i *Jeg forbanner tidens elv*, og å studere diskrepansen mellom fortellingens og historiens tidslinje kan derfor «tydeliggjøre strukturer og rytmer i teksten, som så i sin tur kan bringe analytikerens på sporet av mer eller mindre skjulte tematiske

sammenhenger» (Ibid.). Det opereres gjerne med to former for anakronier, analepse og prolepse, begrep som forenklet beskriver tilbakeblikk og frampek i fortellingen.

Fortellingens hurtighet sier noe om rytmen i teksten, hvor lang tid det går i fortellingen og historien fra romanens begynnelse til slutt. Det er ikke snakk om hvor lang tid det tar å lese teksten, men hvor mange timer, dager, uker og år fortellingen går over, og ikke minst «hvordan hurtigheten øker eller bremses i ulike deler av teksten» (Ibid.: 55). Det har vært vanlig å regne med fire ulike rytmevariasjoner: pause, scene, referat og ellipse, og de beskriver hver for seg forholdet mellom fortellingens tid og historiens tid, hvor pausen og ellipsen er ytterpunktene. Fortellingens frekvens handler også på sett og vis om tekstens rytme, men til forskjell fra fortellingens hurtighet, beskriver frekvens «forholdet mellom *repetisjon* av begivenheter i fortellingen og i historien» (Ibid.: 71). Vi skiller mellom en singulativ og en iterativ frekvensform, hvor førstnevnte beskriver enkelthandlinger som forekommer «*én gang i historien*, og de fortelles *én gang i fortellingen*» (Ibid.). Iterativ frekvensform betegner på sin side hendelser som skjer n ganger i historien, men som fortelleren forteller bare en gang i fortellingen.

Å analysere fortellehandlingen og fortellingens temporale struktur ved å bruke narratologien som verktøy, gir meg mulighet til å ikke bare studere hvordan tid og erindring kommer til syne i selve romanen, men også hvordan disse igjen danner grunnlaget for narrasjonen og det fortalte. En fortelling er i all sin enkelhet et forsøk på å skape mening og sammenheng i en rekke uensartede begivenheter, og narratologien kan hjelpe til med å forklare hvordan dette fungerer. Fra en redegjørelse av metodevalg, skal jeg nå gå over til å presentere ulike teoretiske perspektiver på tid og erindring. Disse fenomenene har vært gjenstand for interesse innen svært mange og ulike fagfelt opp gjennom historien, så jeg vil i all hovedsak begrense meg til filosofiske og litteraturvitenskapelige arbeider.

2.2 Litteraturens tid

A. A. Mendilow åpner boken *Time and the Novel* fra 1952 med å diskutere det 20. århundrets voksende besettelse for tid, og mener at den skyldes «the increasing pace of living, by the widespread sense of the transience of all forms of modern life, and more particularly perhaps, by the rapidity of social and economic change» (Mendilow 1972: 6). Denne besettelsen finner han også spor av i romanen, som på grunn av sin eksperimenteringsvilje og konstante utforskning av nye konvensjoner og teknikker, er den sjangeren som best fanger inn disse stadig skiftende endringene

i vårt samfunn (Ibid.: 14). At vi har sett en økt vektlegging av fenomenet tid i det 20. århundret kommer til syne både i romanens innhold og komposisjon, og Mendilow peker på at det har utviklet seg en «time-school of fiction» som inkluderer blant annet Thomas Mann, Virginia Woolf, Marcel Proust, Thomas Wolfe og Henry James (Ibid.: 16). Å forsøke å løse tidens problem er i mange av disse forfatteres verker forutsetningen for å forstå livet og virkeligheten. Årsaken til dette behovet for å forstå tiden, skyldes ifølge Henry James, at tiden er av avgjørende betydning for romanens narrativ:

This eternal time question is... for the novelist always there and always formidable, always insisting on the effect of the great lapse and passage, of the dark backward and abysm, by the terms of truth, and on the effect of compression, of composition and form, by the terms of literary arrangement. (James 1907-09, hentet fra Mendilow 1972: 16-17).

Selv om det snart er hundre år siden vi ble introdusert for stream-of-consciousness teknikken hos James Joyce og Virginia Woolf, eller Marcells Prousts *mémoire involontaire*, har ikke tidsproblematikken i fiksjonen blitt mindre aktuell. At vi riktignok ikke lenger ser samme eksperimenteringsvilje når det kommer til innhold og komposisjon som hos disse modernistiske forfatterne, har mer å gjøre med hvordan romanen har utviklet seg, enn at dagens forfattere ikke lenger er opptatt av tid. Som Mendilow og Henry James påpeker, er tid blant annet helt avgjørende for romanens struktur, plot, tempo, spenning, kausalitet, seleksjon og synsvinkel, og enhver forfatter er med andre ord nødt til å på et eller annet tidspunkt forholde seg til aspekter av tid (Ibid.: 17).

En som har forsøkt å forene filosofiske og litterære undersøkelser av tid er den franske filosofen Paul Ricoeur. I sitt trebindsverk, *Temps et récit* (1983-1985), presenterer Ricoeur sin filosofiske grunntanke om at mennesket bruker fortellingen for å forstå seg selv som værende i tiden. Fortellingen avløser den rasjonelle erkjennelse og setter vårt eget jeg inn i et tidsforløp. På denne måten kan mennesket utvikle en tidsbevissthet, samtidig som man gjennom fortellingen både kan skape seg selv og fastholde sin identitet (Nøjgaard 1999: 8). Ricoeur hevder ikke med denne påstanden at fortellingen er i stand til å løse tidens problem, men at fortellingen må forstås som et erkjennelsesredskap, hvis oppgave er å utforske den fenomenologiske tids ikke-lineære trekk. Ut fra de fremstilte begivenhetenes rekkefølge, som kan være kronologisk ordnet eller ikke, skaper fortellingen rom for å utforske tidens psykisk-eksistensielle sammenheng (Ibid.: 30).

Til grunn for denne tanken ligger en oppfatning av at tid, som vi også skal se hos Henri Bergson, eksisterer i to uforenelige former, nemlig som fenomenologisk tid og fysisk tid. Ricoeurs utgangspunkt er at det finnes en objektiv og konkret tid, symbolisert ved klokken og kalenderen, og en subjektiv og fenomenologisk tid, som er individuell og avhengig av erfaringen (Ibid.: 24). Problemet for filosofien er ifølge Ricoeur at den alltid vil møte på en eller annen versjon av denne dikotomien, slik at dikotomien blir en form for apori: «The philosophy of time from Zeno to Derrida can be read as a failure to escape the tensions involved in these aporias, or to banish the dualism from which they derive» (Currie 2007: 92). Romanen på sin side «produces a tension between the chronology of events it describes and the anachronicity of their representation in the mind of a character, or of the plot itself» (Ibid.). Denne spenningen mellom kronologi og plot, objektiv og subjektiv tid, tid som emne og tid som teknikk, gjør romanen til den diskurs hvorfra «the dynamics and dialectics of time are most faithfully and properly observed» (Ibid.: 93). Romanen kan med andre ord være en detaljert undersøkelse av vår tidserfaring, og siden vår erfaring av et fenomen er den eneste mulige tilgangen vi har til fenomenet, må vi behandle tiden ikke i form av klokke- og kalendertiden alene, men som en kombinasjon av vår subjektive tidsopfatning og den objektive tiden (Ibid.: 77).

I sitt forsøk på å forstå tiden griper altså Ricoeur til fortellingen som forklaringsmodell. Fortellingen har for det første mulighet til å manipulere tiden gjennom å tilføre mening og sammenheng til en rekke enkeltstående hendelser, som i seg selv ikke trenger å ha noe bestemt med hverandre å gjøre. Ved å sette hendelser inn i et handlingsforløp, kan man «måle» elementenes relasjon til hverandre uavhengig av når de finner sted i historien (Nøjgaard 1999: 40-41). For det andre kan fortellingen etterligne det teologen og filosofen Augustin kalte for den treleddede nåtid. For Augustin var det et grunnleggende problem å forklare hvordan tid kan være virkelig når den primært finnes i øyeblikket, som er uten utstrekning. Hverken fortiden eller fremtiden finnes her og nå, førstnevnte er allerede skjedd og sistnevnte er ennå ikke skjedd, men hvordan skal man da forklare tid hvis bare nåtiden eksisterer? Augustins «løsning» ble den treleddede nåtiden, der det opplevde nå består av erindring av det fortidige, og forventning om det kommende (Eriksen 1999: 76). Ifølge Ricoeur er det denne nåtiden som oppleves når man leser skjønnlitteratur: «Den afkodende bevidsthed svinger således mellem aktiv fremadskuen (gennem en mental konstruktion, der er under stadig justering) og en aktiv tilbageskuen (en tolkning, som stadig ændres) [...]»

(Nøjgaard 1999: 50). Fortellingen kan altså skape et rom der tidens løp gis mening, og hvor en bestemt opplevelse av nåtiden kan utfolde seg.

2.3 Tidløs bedrager

At fortellingen kan ses som et utstrakt nå, hvor det som har skjedd finnes i bevisstheten som erindring, og det som enda ikke har skjedd, ligger der som forventning, er også noe Peter Brooks er inne på i sin bok *Reading for the plot* (1984). Brooks peker på at det innenfor narrativ teori har vært vanlig å oppfatte fortellingen enten som retrospektiv: «that the end writes the beginning and shapes the middle [...]» (Brooks 1984: 22), eller som en pseudo-nåtid: «the preterite tense used classically in the novel is decoded by the reader as a kind of present, that of an action and a significance being forged before his eyes, in his hands, so to speak» (Ibid.). Sistnevnte kaller han med et annet uttrykk for «anticipation of retrospection», fortellingen kan helt fram til sin slutt påvirke og alternere våre oppfatninger og meninger, og slik skape en forventning til det framtidige, som allerede foreligger: «If the past is to be read as present, it is a curious present that we know to be past in relation to a future we know to be already in place, already in wait for us to reach it» (Ibid.: 23).

Käte Hamburger går enda lengre i sin artikkel «The Timelessness of Poetry» (1955), hvor hun hevder at «If time is not topical, not constructed, not narrated, then it 'is' not in a work of poetry» (Hamburger 2011: 90). Hamburgers poeng er at så lenge tiden ikke er en del av narrasjonen, så finnes den heller ikke, for til forskjell fra vår virkelige opplevelse av tid, kan ikke fiksjonen, som er en forestilling, gi denne erfaringen. Hun illustrerer dette poenget på følgende vis:

A train accident happening in reality takes, with everything that comes with it, a certain time. The newspaper report on it 'contracts' this time by conceptual time specifications of all kind: at five o'clock, after twenty minutes, after that, etc. When reading this report, we cannot experience the time during which the accident happened as we cannot experience the real accident itself, but we only conceptually take cognizance of the accident, that it happened and took so and so long. The contracting of time, that is, the specifications that denominate time conceptually, are not only given in fiction but in every report on reality. As well in the newspaper report as perhaps in the narrative of a novel, the train accident is displaced from any time experience because it is displaced from any progress in time. (Ibid.: 89)

Siden nyhetsartikkelen aldri kan gjenskape selve ulykken, vil spesifiseringen av tidspunkt og varighet kun fungere som informasjon til leseren, ikke som en måte å gjenskape øyeblikket på. Dette eksempelet er også overførbart til skjønnlitteraturen. Om det i en fortelling bemerkes at et år har gått, vil ikke en slik gjengivelse gi inntrykk av tidens reelle bevegelse, men kun være en

opplysning på lik linje med andre opplysninger i teksten. Leseren kan med andre ord ikke på samme måte erfare tidens gang gjennom en fortelling, som i virkeligheten: «For in reality, time *is* the ‘inner form’ of the course of life, and when we forget about it, perhaps because we are preoccupied with something else, then we can remember it again at any time» (Ibid.: 90). For Käte Hamburger er tid kun en del av et skjønnlitterært verk, såfremt den eksplisitt fremstilles og/eller reflekteres over i selve teksten.

Videre understreker Hamburger, som Peter Brooks, at fortellingen, på grunn av den fiktive situasjonen hvorfra fortellingen har sitt utspring, «*eliminates* the time marker in its function as time marker of the past tense, [...] it makes time and space *present*, it leads to a (fictious) situation here and now [...]» (Ibid.: 93). Fortellingens fortidsmarkører, som verbform og andre opplysninger, mister sin funksjon som historiske uttalelser om fortiden, de utgjør kun en narrativ ramme som fortellingen henter sin begynnelse fra. At fortellingen kan leses som et nå, uavhengig av om historien allerede har funnet sted, understreker nettopp Ricoeurs poeng vedrørende fortellingen som en fremstilling av den fenomenologiske tids ikke-linearitet, men i Hamburgers tilfelle må også fortellingen aktivt reflektere over tiden, for at vi skal kunne lese fortellingen som en fortelling *om* tid.

2.4 Erindringens indre varen-ved

I norsk etymologisk ordbok beskrives ordet minne som evnen til å minnes, som hukommelse (De Caprona 2015: 151), mens ordet erindre forklares som å huske eller minnes. Erindre kommer fra det tyske ordet *erinnern*, som er avledet av middelhøytysk (*er*)*innern*, *inren* «gjøre bekjent med», slik at erindre egentlig betyr «gjøre at én trenger inn i noe, bli bekjent med noe» (Ibid.: 1424). Store norske leksikon forklarer erindring som en «forestilling eller tanke forbundet med bevisstheten om tidligere å ha opplevd det man nå forestiller seg eller tenker på» (Tjønneland 2015, 30. 07). Et minne kommer altså forut for erindringen, det er erindringens utgangspunkt, det som tidligere er opplevd og lagret i hukommelsen. Erindringen er på sin side selve prosessen som gjør at et minne hentes fram i bevisstheten. I Pettersons roman blir vi presentert for fortellerens minner, mens selve erindringsprosessen trer frem i teksten gjennom fortellerens kommentarer om at han erindrer, husker, forestiller seg, osv. Koblingen mellom minnet og hvordan det gjenkalles i erindringen trenger ikke være synlig, tvert om er det gjerne slik at en beskrivelse av noe, etterfølges av en assosiativ kommentar som er knyttet til det beskrevne, hvor det indirekte kommer frem at

kommentaren er noe fortelleren minnes ved det han beskriver. Minnene kan også oppstå som del av et sanseinntrykk, hvor for eksempel en type lukt eller smak fremkaller et minne om en eller annen hendelse. Erindringen er med andre ord en kompleks prosess som både kan være frivillig – som å huske noe eller tenke tilbake på en hendelse, og mer eller mindre ufrivillig – at minnene strømmer på uten at man gjør noe aktivt for at det skal skje.

Erindringen er ifølge den franske filosofen Henri Bergson forutsetningen for at fortiden ikke bare er en serie usammenhengende tilstander, men del av et vedvarende jeg. Det er erindringen «som sikrer at vi forblir oss selv på tross av de uopphørlige forandringene som går for seg i vårt sinn» (Winther 1993: 194). Men samtidig samles hele tiden nye minner opp i bevisstheten, slik at innholdet i den stadig er i forandring. Erindringen bidrar med andre ord både til vedvarenhet og forandring, gjennom at den indre strøm av liv ikke lar seg dele opp, men skaper nye forgreininger og forbindelser til alle kanter (Haakonsen 1993: 220). Derfor kan Bergson snakke om «la durée», en indre varen-ved, som viser hvordan fortid, nåtid og fremtid ikke er adskilte størrelser, men mer å regne som del av en og samme strøm, som vi kan bevege oss bakover i, og da for eksempel for å gjennomleve på ny noe som har hendt, eller framover, i våre håp og fremtidsplaner (Ibid.: 220).

Denne måten å forstå erindringen på bunner i Bergsons skille mellom på den ene siden en fysisk tid, en tid som kan deles opp i timer, minutter og sekunder, og på den annen side en menneskelig tid, den tiden menneskets psyke lever i. Bergsons poeng er at mennesket ikke lever i den fysiske tiden, selv om det er den som strukturerer vår hverdag, men at vi i stedet lever etter en annen tid, en levende tid – la durée – som nettopp er både foranderlig og vedvarende (Ibid.) Fortiden og fremtiden kan ikke være tilstede i nåtiden kvantitativt, så lenge tiden ses som klokken eller kalenderens romliggjøring av tiden. Da er dagene plassert ved siden av hverandre som streker på et stykke papir, slik at ingen dager overlapper hverandre. Forstår vi tiden kvantitativt, mister vi ifølge Bergson av syne det som gjør tiden til tid; for akkurat som bevisstheten ikke lar seg stykke opp i deler, lar heller ikke tidens avtrykk seg bestemme i deler, en hendelse kan ikke sammenlignes med en annen, slik vi sammenlikner to kvantitative størrelser, og grunnen til det har å gjøre med at følelser, stemninger, hendelser og opplevelser bare kan sammenlignes kvalitativt, en type smerte kan oppleves som mye verre enn en annen, men denne forskjellen kan ikke overføres til en kvantifiserbar størrelse (Wyller 2011: 62-63). På denne måten kan vi si at fortiden varer ved inn i nåtiden, ved at hver ny hendelse er et resultat av tidligere hendelser, og det å skulle skille disse

hendelsene fra hverandre, eller stykke de opp i deler, vil være umulig, nettopp ved at fortiden gjennomtrenger nåtiden, slik at fortiden, som nåtiden, stadig er i endring (Ibid.: 64-65).

Bergsons forståelse av tid og erindring er slik en mulig innfallsvinkel til *Jeg forbanner tidens elv*, for akkurat som hos Bergson virker minnene til Arvid Jansen å ikke la seg skille fra nåtiden, og romanen tematiserer nettopp hvor vanskelig det er å på en og samme tid forholde seg til den kvantifiserbare klokketiden og den psykologiske, levende tiden, noe Arvid selv gjentatte ganger er inne på i sine refleksjoner omkring tid. Videre er fortidens gjennomtrengning av nåtiden noe som både kommer til syne i hvordan Arvids erindringer stadig presser seg fram i hans bevissthet, ofte som et innslag av det vi med Marcel Proust ville kalt for «*mémoire involontaire*» – et ufrivillig minne, og gjennom at fortiden virker inn på og kan forandre nåtiden.

Til forskjell fra Bergson, hvor «det å vende seg mot en visuell anskueliggjøring av livsstrømmen, er et resultat av en fri beslutning» (Benjamin [1939] 2003: 318), er det hos Proust like mye det motsatte som skjer, at det forgagne finnes utenfor vårt intellekt, og erindringen er like mye ufrivillig som frivillig. I sin lesning av Proust peker Walter Benjamin på hvordan gjenstander eller andre materielle objekter utgjør gnisten som setter i gang erindringen, hvor smaken av den kjente madeleinekaken dypet i te kan stå som definerende eksempel. Slik virker det også å være hos Arvid Jansen; som Marcel i *A la recherche du temps perdu* er det omgivelser og gjenstander som setter i gang hovedpersonens erindring, og den må regnes som ufrivillig, ved at det ikke er Arvid selv som bestemmer seg for å minnes fortiden. I *Jeg forbanner tidens elv* viser denne erindringsprosessen seg i ulike variasjoner gjennom hele romanen, både som Arvids madeleinekake, men også mer indirekte, som mellom et kapittel og et annet. Som i Marcel Prousts verk, er det hos Per Petterson også en transtekstuell dimensjon, hvor hans tidligere verker er tett knyttet sammen med hverandre. Slik utvides denne erindringsprosessen til å ikke bare omhandle *Jeg forbanner tidens elv* alene, men alle de foregående romanene til Petterson.

2.5 Modernitetens minnekrise

At fortid, nåtid og fremtid ikke nødvendigvis er adskilte størrelser, og at de gjennom erindringen kan skli over i hverandre og virke inn på hverandre, er noe også Ragnhild Evang Reinton er inne på i sin behandling av litterære erindringer i boken *Minnekriser og minnebilder. Litterære erindringer fra det 20. århundret* (2015). Reinton leser fire verk som alle har det til felles at de behandler den litterære erindringen. Her vil jeg trekke inn hennes mer generelle refleksjoner rundt

erindring, og da særlig det hun med den amerikanske litteraturforskeren Richard Terdiman kaller for en minnekrise.

Reinton tar utgangspunkt i den nevnte Terdimans forståelse av moderniteten som en «memory crisis», hvor erindringen er underlagt historiske forandringer. Poenget hos Terdiman er at med moderniteten oppstod det et brudd med den organiske erindringen, som er basert på tradisjon mellom generasjoner, og hvor forventningen om at det ikke er noen sentral forskjell mellom forfedrenes erfaringer og etterkommernes, styrte forståelsen av forholdet mellom fortid og nåtid. Etter den franske revolusjon ser Terdiman framveksten av en ny tidsopplevelse, en der fortiden har gått tapt og ideen om historisk framskritt, at man aktivt kan bryte med fortiden og forbedre sine livsvilkår, blir enerådende (Reinton 2015: 11). Dette bruddet, som bare forsterkes gjennom den teknologiske utviklingen utover på 1800-tallet, innebærer både framtidsoptimisme, men også en sorg over at noe er gått tapt. «Litteraturen skildrer dette innenfor det enkelte menneskets horisont, som en individuell erfaring, men knytter likevel ofte minnekrisen opp mot en mer kollektiv erindring» (Ibid.: 12). Vi kan si at endringstakten øker, slik at forandringer skjer stadig raskere, noe som påvirker hvordan vi forholder oss til fortiden og tidens gang.

Reinton peker på at den nye tidsopplevelsen får konsekvenser for hvordan hver enkelt forholder seg til sin egen fortid. Ved å trekke fram Benjamins forståelse av den moderne erfaringens diskontinuitet, viser Reinton til hvordan vi i den moderne verden bombarderes av inntrykk hele tiden, slik at erfaringen og opplevelsen skiller lag. De mange opplevelsene går oss nærmest hus forbi, hvor bare «rynkene og foldene i ansiktet bokfører de store lidelsene, lastene, erkjennelsene som besøkte oss – men vi, herskapet, var ikke hjemme» (Benjamin 1991, hentet fra Reinton 2015: 15). Poenget er at «når opplevelsen ikke blir del av erfaringen, men bare får tildelt en plass i den kronologiske tiden, blir den tom og offer for tidens ubønhørlige løp; den forsvinner uten å bli erfart og erfaringskontinuiteten går i stykker» (Ibid.).

Ikke bare kan fortiden ses på som et tapt kontinent, men minnekrisen handler også om hvordan fortiden paradoksalt nok legger beslag på nåtiden. Ifølge Terdiman er minnene overalt og de har en tendens til å styre våre handlinger. Fortiden koloniserer med andre ord nåtiden, noe som viser seg i språket, praksiser og materielt liv. Denne koloniseringen kan videre bli en trussel mot framskrittet; «det glemte og fortrenge holder oss fanget i rutiner, automatiserte handlinger og gjentakelsestvang» (Ibid.: 18). Dette er også noe vi ser hos fremtredende sosiologer som Bourdieu

og Foucault med deres begrep om «habitus» og «diskurs», begreper som nettopp forsøker å fange inn det kroppsliggjorte, de sosiale avleiringer i oss som styrer våre handlinger og vår atferd, men som samtidig er utilgjengelige for bevisstheten.

Fortiden som tap og som kolonisering av nåtiden er svært relevant for *Jeg forbanner tidens elv*, der Arvid Jansen ikke klarer å legge sin fortid bak seg, samtidig som den er tapt for ham; tiden renner forbi som en elv han ikke kan annet enn å forbanne. Videre opplever Arvid å stå utenfor tiden, han observerer og registrerer det som skjer, men klarer ikke å knytte det til erfaringen; hendelser inntreffer så å si bak hans rygg. Selv om *Jeg forbanner tidens elv* ikke i tilsvarende grad er en direkte bearbeidelse av denne minnekrisen, som i verkene Reinton behandler går hånd i hånd med de krisene som inntraff under og etter første og annen verdenskrig, så kan vi altså spore mye av de samme tendensen hos Arvid Jansen som Reinton beskriver i sin bok. Uten sammenligning for øvrig danner murens fall bakteppe til Pettersons roman, og Arvid befinner seg uten tvil i en tid hvor hendelser på kontinentet får avgjørende betydning også her i nord. Jeg vil derfor også se nærmere på hvilken historisk kontekst romanen er skrevet ut fra, for romanens erindringsprosjekt har politiske dimensjoner som ikke bør undervurderes.

Jeg har til nå sett nærmere på Henri Bergsons forståelse av erindring og tid, og behandlet begrepet «minnekrise» slik det presenteres i Ragnhild Evang Reintons bok. Erindringen kan som vi har sett være frivillig eller ufrivillig, den er sterkt knyttet til relasjonen fortid-nåtid, og er først og fremst en tilbakeskuende handling mot det som har gått tapt. Det som ikke har blitt nevnt til nå er at erindringen, uavhengig av hva som erindres, like fullt er en prosess som foregår her og nå, erindringen skapes i nåtiden. Å erindre innebærer på den ene siden en reproduksjon av det som en gang har hendt, den har som sitt utgangspunkt noe virkelig som hendte en gang, men på den annen side bearbeider hukommelsen fortiden, gjennom at det vi husker, gis mening og knyttes opp mot nåtidens erfaringer. Derfor kan vi også snakke om at minnene er en representasjon av de fortidige hendelsene som minnes, og hvor virkeligheten omdannes i erindringen (Reinton 2015: 23).

Å forstå erindringen som en representasjon, gjør at vi kan bevege oss inn på det litteraturforskeren Anne Whitehead i boken *Memory* mener kjennetegner den moderne tids form for erindring; at erindringen er tett knyttet til erfaring og identitet. Whitehead peker på hvordan minnene hos Platon og Aristoteles ble sett på som avtrykk i bevisstheten, slik at erindring handlet om å finne fram til noe man tidligere hadde sett eller hørt. Minnet ble oppfattet som et lagringssystem, ikke ulikt

hvordan minnet fungerer på dagens datamaskiner (2009: 27). Med opplysningstiden og romantikken oppstår det imidlertid en annen minnemodell; erindring oppfattes mer og mer som en måte å konstruere et bilde av fortiden på, et bilde som hele tiden er i forandring fordi nye minner og tolkninger stadig legges til (Ibid.: 48). Samtidig blir erindringen sett i sammenheng med hvordan identiteten skapes, da særlig hvordan erindringen evner å skape kontinuitet over tid, og slik er en måte å overvinne det Benjamin kalte for erfaringens diskontinuitet (Ibid.: 51-52). For å illustrere dette bruker Whitehead Rousseaus *Bekjennelser* (1770) som eksempel. Rousseau skaper i sin bok en forbindelse mellom minne, fortelling og individualitet, gjennom å se fortiden i lys av det som har hendt. Det blir en form for selvrefleksjonslitteratur, der en rekke hendelser sys sammen til en meningsfull livshistorie som forfatteren kan reflektere over (Ibid.: 82).

Det er nettopp denne formen for sammenheng og kontinuitet som blir problematisk i litteraturen fra det 20. århundret, hvor den nevnte minnekrisen og moderniteten påvirker den fortellende fremstillingen, slik at fortellingens evne til å skape mening av en rekke usammenhengende hendelser utfordres (Reinton 2015: 25). Slik kan vi si at *Jeg forbanner tidens elv* som del av en erindringslitteratur beveger seg mellom ønsket om å skape en fortellende enhet i en rekke ulike hendelser som Arvid tenker tilbake på, men samtidig er nettopp dette forsøket noe som ikke lar seg gjennomføre uten videre. Romanen kan leses som den fiktive Arvid Jansens forsøk på å skrive fram en historie med utgangspunkt i erindringen, altså å skape sammenheng og kontinuitet over tid for å holde fast ved en identitet, eller som et forsøk på å forstå seg selv og relasjonen til sin mor. Videre kan forståelsen av erindringen som en representasjon av fortiden, snarere enn en reproduksjon, være en fruktbar innfallsvinkel i lesingen av *Jeg forbanner tidens elv*. At Arvid Jansens minner leses som representasjoner av en fortid og ikke fortiden slik den var, kan få fram hvilken rolle selve erindringen har for fremstillingen og tolkningen av de mange minnene leseren presenteres for i romanen.

Så til slutt: hvorfor griper man til erindringen? Er det som Proust mener noe som skjer ufrivillig, at «når en smak, lyd eller kroppsfølelse som ble opplevd en gang for lenge siden, inntreffer på nytt, blir plutselig et øyeblikk revet ut av tidens løp og stanset i et levende minnebilde» (Reinton 2015: 31)? Siden jeg i denne avhandlingen ikke skal behandle erindringen som sådan, men hvordan den framstår i *Jeg forbanner tidens elv*, er det snakk om en litterær representasjon av erindringen. At det kan handle om ufrivillighet for den erindrende, skal vi senere se eksempler på, men romanen er like fullt konstruert over et sett med narrative og fortelletekniske grep, og det er like mye

gjennom disse at romanen kan leses som del av en erindringslitteratur, som selve innholdet. Å ha en forståelse av hvordan erindring og minner kan fremstå i litteratur er derfor nødvendig om vi skal forstå hvilken betydning de har for romanen.

2.6 Den skjønnlitterære erindringen

Den skjønnlitterære fremstillingen av erindringen vil være basert på kulturspesifikke diskurser omkring erindringens funksjon (Neumann 2010: 334). Det betyr at det foreligger ulike forståelser av hva erindring er og hvordan erindringen fungerer i den virkelige verden, som forfatteren må forholde seg til. Likevel omskaper litteraturen virkeligheten gjennom det litterære språket, slik at en skjønnlitterær fremstilling av erindring aldri kan bli en kopi av hvordan erindring framstilles i virkeligheten. Ved å kombinere det fiktive med det reelle, tilbyr den skjønnlitterære forfatteren nye perspektiver på fortiden, som igjen vil ha innflytelse på leserens forståelse av den. Skjønnlitteraturen kan med andre ord påvirke og endre den kulturelt rådende oppfatningen av vår erindring, like mye som den er en videreføring av de diskurser omkring erindring som allerede eksisterer (Ibid.).

Karakteristisk fremstilles erindring i skjønnlitteraturen gjennom en tilbakeskuende forteller som prøver å finne mening i sine minner fra et nåtidsperspektiv. Typiske mønstre for denne fremstillingen er da gjerne retrospeksjon eller analepser. Det vil si at minnene som regel opererer side om side med hendelser på et nåtidsplan, slik at romanens ulike temporale nivåer sammenblandes. Denne måten å organisere de ulike hendelsene på skaper ikke en kronologisk enhet, men gjør at de ulike delene er forbundet både bakover og framover i tid; de merkes av tidligere hendelser og fremkaller forventning om senere hendelser (Ibid.: 335). Hvordan de mange tilbakeblikkene og analepsene er ordnet innad i romanen, vil variere, men som Genette påpeker er det vanlig at analepsene er ordnet kronologisk, slik at minnene faller på plass innenfor et meningsfullt narrativ (Genette 1980: 51). Denne klassiske måten å arrangere romanens analepser på, oppløses gjerne i nyere romaner, hvor kronologien ofres til fordel for en mer subjektiv forståelse av tid. En slik måte å strukturere romanen på kan være med å illustrere nettopp narrasjonens erindrende karakter (Neumann 2010: 336).

Samspeillet mellom erindring og identitet er gjerne preget av en spenning, kjennetegnet gjennom den homodiegetiske fortelleren, hvor det ofte foregår en veksling mellom et erindrende og et fortellende jeg (Ibid.). Den sentrale utfordringen for den erindrende jeg-fortelleren er å oppnå en

meningsfull forbindelse mellom fortiden og den aktuelle situasjonen hvorfra minnearbeidet utgår. Jeg-fortelleren kan da enten lykkes i å forbinde de fortidige opplevelsene med nåtiden, eller mislykkes, og begge tilfeller kan i ulik grad fortelle leseren noe om sammenhengen mellom minner og identiteten til jeg-fortelleren (Ibid.: 337). Når det kommer til hvordan relasjonen mellom det fortellende og det erindrende jeget framstilles i selve teksten, er det gjerne mellom følgende to ytterpunkter: på den ene siden har vi et narrativ der det erindrende jegets nåtidsplan er nærmest ikke-eksisterende, slik at minnearbeidet er noe som foregår i bakgrunnen. På den annen side kan selve situasjonen fra der det erindrende jeget befinner seg, være av stor betydning. Da veksler som regel narrativet mellom et diegetisk og et ekstradiegetisk nivå, slik at romanen alternerer mellom den enkle rammefortellingen der den erindrende jeg-fortelleren befinner seg, og den temporalt sammensatte hovedfortellingen hvor minnene og det fortellende jeget befinner seg. Sistnevnte viser eksplisitt hvordan minnene er sammenflettet med selve minnearbeidet, og behandler dermed selve erindringsprosessen på et metanivå. Slike romaner setter minnene, og jeg-fortellerens refleksjoner over minnene, side om side, og konfronterer dermed leseren med ulike veier å tolke den litterære fortiden på (Ibid.).

I *Jeg forbanner tidens elv* kan vi si at relasjonen mellom det erindrende og fortellende jeg havner midt mellom de to ytterpunktene beskrevet over. Den erindrende Arvid Jansen er tilstede i romanen, men hans nåtidsplan holdes i bakgrunnen, leseren får ikke vite særlig mye om fortellerens situasjon, annet enn hans kommentarer og refleksjoner omkring det han forteller om. Romanens handling holdes hele tiden i fortid gjennom å veksle mellom året 1989 og et uspesifisert 70-tall, med andre ord er det tilbakeblikkene innad i disse fortidsplanene som utgjør romanens minnearbeid. Det at romanen opererer med heterogene tidsplan, gjør at de ulike minnene både tilhører den erindrende Arvid, men også må sies å være knyttet til Arvid i handlingen. Når den yngre Arvid for eksempel minnes noe fra barndommen, er det minnene til den eldre Arvid som forteller historien vi møter, men disse minnene plasseres hos den yngre Arvid, og oppstår i hans fortelling. Selv om minnene da stammer fra den erindrende jeg-fortelleren, er de et resultat av det det fortelles om. Slik virker romanen å skape en illusjon av at minnene oppstod på stedet da det skjedde, mens de i virkeligheten oppstår underveis i det fortalte.

Erindringens fremstilling i skjønnlitteratur kan med andre ord være ganske komplisert, for ikke bare er den knyttet til det erindrende, men må også ses i sammenheng med hvordan tid, fortellerinstans, fokaliserings osv. struktureres i en gitt skjønnlitterær tekst. Det betyr at vi må ha en

forståelse for romanens narrativ for å fullt ut forstå hvordan erindringen fungerer i romanen. I neste kapittel vil jeg se nærmere på fortelleren og narrasjonen i *Jeg forbanner tidens elv*. Her vil jeg fokusere på enkeltpartier i romanen, særlig romanens første og siste del.

2.7 Kulturelle minner

Før vi kommer så langt skal vi runde av teorikapittelet med å behandle såkalte kulturelle minner. Kulturelle minner er en term som de siste to tiårene har blitt et viktig emne for interdisiplinær forskning, der ulike forskningsfelt som blant annet historie, sosiologi, litteratur- og medievitenskap, filosofi, teologi og psykologi er involvert. Det er et sammensatt begrep som kan defineres som «the interplay of present and past in socio-cultural contexts» (Erlil 2008: 2). Kulturelle minner er de minnene som deles av en større gruppe mennesker, det kan være alt fra familien til nasjonen og minner som går på tvers av tid og sted, som for eksempel Holocaust, og det kan være individuelle minner som foregår i en sosial kontekst (Ibid.: 3). Begrepet har sin opprinnelse i Maurice Halbwachs studier omkring *mémoire collective* på midten av 1900-tallet, og har vært og er fortsatt et kontroversielt begrep. Kritikerne mener nemlig at det ikke er mulig å oppskalere minner fra å gjelde individet til å gjelde kollektivet, og mener at et slikt begrep kan være misledende. Men det er nettopp Astrid Erlls poeng at disse kritikerne overser begrepets «umbrella quality» som kan hjelpe oss med å studere sammenhenger mellom personlige erindringer av tidligere hendelser og for eksempel myter, tradisjoner, historiske hendelser osv. (Ibid.: 2-3).

Skjønnlitteraturen er i så måte et interessant studieobjekt siden det er en kunstform hvor det kunstneriske arbeidet – skriveingen – skjer i en sosiokulturell kontekst, der sistnevnte vil kunne virke inn på førstnevnte og motsatt. Astrid Erll nevner blant annet at litterære sjangre som historiske romaner og selvbiografier utgjør gode studieobjekter for kulturell minneforskning, noe som virker naturlig all den tid disse sjangrene eksplisitt går i dialog med omverden rundt. Å bringe inn begrepet kulturelle minner i litteraturvitenskapelig øyemed må ses som del av de litteraturteoretiske bølgene som vektlegger samfunnets rolle i litteraturforskningen, til forskjell fra de mer autonomistetiske retningene. I mine øyne kan et slikt begrep være nyttig i lesningen av *Jeg forbanner tidens elv*, særlig fordi Arvid Jansens erindring er tett forbundet med de sosiale og politiske hendelsene som utgjør romanens bakteppe.

3 Mellom minner og fortelling – analyse av fortellehandlingen

Per Pettersons roman er inndelt i fire deler som hver består av et ulikt antall kapitler. Del to og tre er de mest omfattende, med fortrinnsvis ni og tolv kapitler, mens første og fjerde del består av to kapitler hver. Del en og fire likner hverandre ved at de begge hovedsakelig handler om morens historie, gjenfortalt og gjendiktet av romanens forteller. I første del får leseren høre om morens kreftdiagnose og påfølgende reise hjem til Danmark. I fjerde og siste del reiser Arvid, moren og deres danske nabo, Hansen, til øya Læsø for å besøke kvinnen som moren bodde hos under sin første fødsel. Jeg vil i det følgende begynne med å se nærmere på del en og fire, både fordi de begge følger morens historie og slik danner en begynnelse og slutt for hennes del, men også fordi disse fire kapitlene rommer flere interessante stilistiske og narrative grep som er av tematisk betydning for resten av romanen. Det jeg er interessert i å studere er fortellehandlingen og hvordan fortelleren skriver fram sin mor ved hjelp av erindringen.

3.1 Fortellerens erindringsarbeid

Allerede i første avsnitt av *Jeg forbanner tidens elv* blir vi gjort oppmerksomme på romanens erindrende karakter:

Alt dette skjedde for en god del år siden. Mora mi hadde følt seg elendig i lengre tid. For å få slutt på maset fra dem omkring henne som var bekymra, brødrene mine særlig, og faren min, gikk hun til slutt til den legen hun pleide å bruke, som familien min hadde brukt siden tidenes morgen. Han må ha vært veldig gammel på det tidspunktet, for jeg kan ikke huske at vi noen gang *ikke* hadde gått til han, og jeg kan heller ikke huske at han noen gang var ung. Jeg brukte han sjøl, enda jeg bodde flere mil unna. (P: 9)

Åpningslinjen kan minne om juleevangeliet eller Knut Hamsuns *Sult*; den markerer at hendelsene som det her skal fortelles om, utspant seg for en god del år siden. Det er altså en temporal distanse mellom fortellerhandlingen og hendelsene det blir fortalt om. Til forskjell fra fortelleren i *Sult*, er førstepersonsfortelleren, den eldre Arvid Jansen, imidlertid nærværende med sin fortellerstemme i romanen. Som vi ser fra tekstutdraget over griper fortelleren inn i teksten med sin erindring om denne legen og kommentaren om at han selv brukte han. Slike «avbrytelser» løper gjennom hele romanen, og er gjerne knyttet til romanens kulisser – gjenstander, steder og personer som fortelleren møter på sin vei. Det handler særlig om Arvid Jansens tilknytning til disse kulissene, som i følgende tre eksempler:

Faren min sto i døråpninga med en gammel bag i hånda, ikke ulik den jeg brukte i sjetten og sjuende klasse på folkeskolen, alle gikk jo med bag da, og for alt jeg veit så *var* det den. Det betydde i så fall at den bagen var mer enn femogtjue år gammel på det tidspunktet. (P: 11)

(...)

De bodde i et rekkehus med kjøkken og stue i første etasje og tre små soverom og et knøttlite bad i annen. Jeg vokste opp i den leiligheten. Jeg kjente hver rynke i tapetet, hver sprekk i golvet, hver eneste skremmende krok i kjelleren. (P: 12)

(...)

Båten hun reiste med, som vi alle reiste med når vi skulle i den himmelretningen, het *Holger Danske*. Den endte sitt liv som hybelbåt for flyktninger i Sverige kort tid etter at alt dette fant sted, i Stockholm først og så i Malmö, har jeg funnet ut, og er i dag blitt til skrapjern i et land i Asia for lenge siden, på ei strand i India, eller Bangladesh, men i de dagene som jeg forteller om her, gikk den fortsatt i fast rute mellom Oslo og denne byen helt nord i Jylland som var identisk med byen som mora mi vokste opp. (P: 13)

I første eksempel er det farens gamle bag som får fortelleren Arvid til å tenke tilbake. Han spekulerer i om det er den samme bagen han brukte på folkeskolen, og når det går opp for han at det kanskje *er* den samme bagen, blir han overrasket. Bak denne overraskende oppdagelsen ligger det en oppfatning av tid, om hva som består og hva som er i forandring; bagen er den samme som før og har ikke gjennomløpt noen forandring, foruten det at Arvid ser på den som gammel, men det er først med tanken på at han brukte den på folkeskolen, som er for tjuefem år siden, at Arvid innser at han selv har forandret seg. Med Bergsons ord kan vi si at fortiden her varer ved inn i nåtiden, bagen forbinder ulike hendelser på tvers av tid og gjør det mulig for hovedpersonen å bevege seg bakover i tidens strøm, samtidig som bagen er en påminnelse om at ting stadig er i forandring, i dette tilfellet hovedpersonen selv.

Til forskjell fra den gamle bagen, bringer ikke tanken på foreldrenes rekkehus med seg en overraskende påminnelse om tidens gang. Her komplementerer Arvid beskrivelsen av rekkehuset med hva slags relasjon han har til huset; han har vokst opp der og kjenner det inn og ut. Som med den gamle bagen, er det kulissens relasjon til fortelleren som avføder de to setningene, og nok en gang settes det bestående, her rekkehuset, opp mot Arvid selv. Det er en barnlig beskrivelse av fortellerens relasjon til huset; den skremmende kjelleren og de små detaljene er noe barnet fester seg ved, noe som peker på hva det er Arvid minnes med foreldrenes rekkehus.

I det siste eksempelet er kulissen, her danskebåten, det som er i forandring, og i dette tilfellet har Arvid «funnet ut» hva som har skjedd med båten etter at disse hendelsene utspant seg. Her er det altså ikke Arvids fortidige relasjon til båten som beskrives, men hvor det ble av båten etter at den

sluttet å trafikkere strekningen Oslo-Århus/Frederikshavn. Båten blir beskrivende for disse hendelsene som Arvid forteller om, men da som en kontrast både til de senere båtene som trafikkerte denne ruten, båter Arvid har lite til overs for – han kaller dem blant annet for flytende kasinoer – og til selve fortellingen; *nå* er båten skrapjern, *da* var båten en solid sjøbåt som fraktet moren trygt fra Oslo til hennes fødeby. Disse tre eksemplene danner et mønster som går igjen i hele romanen. På den ene siden kan de ulike gjenstandene, stedene og personene minne Arvid om sin barndom eller tidligere år og hendelser, da er det ofte at de er de samme, mens Arvid har forandret seg. På den annen side fungerer de som en kontrast til fortellingen, de plasserer fortellingen inn i tiden, og som med båten, kan det være en svunnen tid, en tid som ikke lenger er, altså som forandring, der hvor Arvid og hans minner og erindring består.

Det er med andre ord fortellerstemmen som gjør at vi kan lese romanen som en del av det Frode Helmich Pedersen kaller for erindringslitteratur (2010: 152), like mye som det er hva romanen handler om. Selv om Arvid må regnes for å være en fiktiv forfatter og forteller, uansett hvor mye hans historie ligner på Pettersons egen, kan romanen sidestilles med mer selvbiografiske erindringsverk der forfatteren bruker eget navn, nettopp på grunn av måten fortellerstemmen beveger seg inn og ut av handlingen, og den stadige vekslingen mellom fortellerens erindring og selve handlingsgangen. Som vi har sett fra de tre teksteksemplene over er det Arvids relasjon til det det fortelles om, og ikke historien som sådan, som er interessant. Det er en bestemt persons bearbeiding av sin egen historie og det vi kan kalle de kollektive/kulturelle minnene, altså minner som er «felles» for en gitt gruppe mennesker. Hvordan denne bearbeidingen fremstår og påvirker romanen som helhet skal jeg komme tilbake til senere, men først vil jeg holde meg til fortellerstemmen og da særlig se nærmere på Arvids fremstilling av moren i romanens første og siste del.

3.2 Gjendiktning og konstruksjon – moren sett med fortellerens øyne

I *Jeg forbanner tidens elv* er det som nevnt en etterstilt førstepersonsforteller som fører ordet. Forfatteren Arvid Jansen befinner seg i en ubestemt nåtid og forteller/skriver om disse hendelsene som utspant seg den gangen. Romanen er i stor grad Arvids egen fortelling om sitt liv, men i første og siste del blir leseren også presentert for deler av morens historie. Disse partiene er gjendiktet av fortelleren ut fra hva han tror skjedde, og hva han forestiller seg at moren ville ha sagt, gjort og tenkt, siden han selv ikke var tilstede hverken da moren reiste til Danmark eller under morens besøk

på Læsø. Slik skiller morens historie seg fra resten av romanen, noe som virker inn på fortellingens narrativ:

Ei stund satt hun bare ved kjøkkenbordet med konvolutten i hånda og stirra ut gjennom vinduet på den samme gressplenen, det samme hvitmalte stakittet, de samme tørkestativene og de samme prikk like grå rekkehusene hun hadde sett i så mange år, og hun tenkte det hun hadde tenkt i nesten like mange år, at hun egentlig ikke likte seg her i det hele tatt. Likte ikke all gråsteinen i dette landet, likte ikke granskogen eller viddene, likte ikke fjellene. Hun kunne ikke se fjellene, men hun visste at de var der ute overalt og hver eneste dag satte sitt preg på menneskene som bodde i Norge. (P: 10)

I tekstutdraget later det til at fortelleren både kan «se» moren sitte ved kjøkkenbordet og vite hva hun tenker og føler. Fortellerens posisjon er ekstern, han deltar ikke i historien om moren, mens fokaliseringsinstansen veksler mellom å være intern, som i setningen der moren ser ut av vinduet, og ekstern, som i første setning. Videre er det både en intern og en ekstern fokusering, hvor fortelleren har tilgang til morens tanker, men også hva hun gjør i det øyeblikket. Det er altså en veksling i fortellehandlingen som er særlig knyttet til hvem som «ser» og hva fortelleren har tilgang til, men samtidig er det også en veksling mellom den sansende og den fortolkende. For hvem er det som fortolker morens sanseintrykk i dette tilfellet? Siden moren framstilles av en førstepersonsforteller, er det nærliggende å tenke seg at det er han, Arvid Jansen, som fortolker morens sanseintrykk, like mye som det er morens egen fortolkning. Men dette er likevel ikke hvordan denne scenen blir fortalt, for det er moren som tenker, det er moren som ikke kan se fjellene, men vet at de setter sitt preg på menneskene som bor i Norge. Tankene og fortolkningene blir her presentert som morens egne tanker og fortolkninger.

Foruten å gi morens historie et slør av troverdighet – det var *slik* det hendte, så er denne fortelleteknikken med på å befeste et bestemt bilde av moren, et bilde som er basert på Arvids fremstilling av moren slik han husker henne, og ikke minst, slik han ønsker å huske henne. Det er med andre ord et spesielt narrativt perspektiv som legges for dagen, og som må ses i sammenheng med fortellerens distanse til det fortalte. Moren som sitter ved kjøkkenbordet må fortone seg som et velkjent bilde for Arvid; som det fremkommer i tekstutdraget er det den samme gressplenen hun ser ut på, og det er de samme tankene hun har tenkt i alle år. At moren ved tidligere anledninger har sittet slik og stirret ut gjennom kjøkkenvinduet og kanskje tenkt lignende tanker som det her hevdes at hun gjør, gir fortelleren mulighet til å forestille seg at det også denne gangen var slik. Begge de to første kapitlene om morens reise til Danmark er fortalt på samme måte; fortelleren forestiller seg hva moren gjør, sier og tenker, for deretter å fremstille det, gjennom å veksle mellom

intern og ekstern fokaliserings og fokusering, som om hun nettopp gjorde, sa og tenkte på denne måten. Riktignok virker det nødvendig for fortelleren å av og til påpeke at disse hendelsene er noe han forestiller seg: «Jeg kan ikke forestille meg at hun var i sosialt lune, i kafeteriaen på *Holger Danske* [...] (P: 17), som om Arvid selv tar seg i å være litt for fri i sin gjendiktning av morens reise, men det forhindrer ikke at han like etter kan komme med følgende ytring:

Så denne gangen satte hun seg aleine ved et tomannsbord og spiste i taushet og leste konsentrert i boka si ved kaffen etter maten, og da koppen var tom, tok hun boka under armen og reiste seg. Akkurat da kroppen hennes forlot stolen, følte hun seg så plutselig sliten at hun tenkte hun ville falle om i det øyeblikket og aldri reise seg igjen. Hun holdt fast i bordkanten, verden seilte som båten seilte, og hun forsto ikke hvordan hun skulle greie å komme seg gjennom kafeteriaen, forbi resepsjonen og ned trappene. Og så greide hun jo det allikevel. (P: 17-18)

Som vi ser er fokaliseringsinstansen ekstern i dette tekstutdraget, det spesifiseres ikke nærmere hvem eller hva som «sanser», og akkurat som ved kjøkkenbordet får leseren innblikk i morens tanker og følelser, altså at det er en veksling mellom ekstern og intern fokusering. I dette tilfellet kommer det mer tydelig frem at det er fortelleren som fortolker det moren gjør; vi ser av ord som «taushet» og «konsentrert» at morens handlinger tillegges et fortolkende ledd. Siden fortelleren står utenfor handlingen og ikke kan vite hva som foregikk om bord på båten, hva moren foretok seg, tenkte og opplevde underveis, blir selve fortellehandlingen avgjørende for om denne gjendiktningen virker troverdig på leseren. Gjennom den varierte bruken av ekstern og intern fokusering og fokaliserings kan fortelleren skape en illusjon av at fremstillingen ikke er en fremstilling, men slik det utspant seg den dagen, og dermed skjule sporene etter sin egen fortellehandling.

Spørsmålet er hvorfor fortelleren ønsker å framstille moren på denne måten. Hvorfor har han valgt å ty til en nærmest allvitende fortellerinstans i denne delen, når han i resten av romanen holder seg til jeg-fortellerens interne fokaliserings? Gjennom sin fremstilling kan han som vi har vært inne på, tegne et bilde av sin mor, et bilde som er en blanding av hvem han mener hun er, hvem han ønsker hun skal være, og hvem hun faktisk er. Denne sammenblandingen mellom hva Arvid vet og forestiller seg fanger inn noe helt sentralt ved romanen, nemlig diskrepansen mellom hvordan Arvid framstiller moren, og hvem moren «er» i sin egen rett. For det er å overbevise seg selv om at moren faktisk er slik, fortelleren forsøker på i sin gjendiktning, og dette forsøket henger sammen med at han i disse to kapitlene også forsøker å skape subtile forbindelseslinjer mellom moren og seg selv. Det er med andre ord en fremstilling av forholdet mellom mor og sønn vi er vitne til i

romanens første del, der sønnen prøver å forbinde sitt liv og sine meninger med morens, i et forsøk på å vise fram hvor særegent nettopp deres relasjon til hverandre er. Et eksempel på en slik forbindelseslinje er når Arvid forteller om hvordan moren alltid har likt båten *Holger Danske*:

Hun likte den båten og mente at den hadde fått et ufortjent dårlig rykte, «*Holder Kanskje*», som den het på folkemunne, eller «*Kommer Kanskje*», som den også ble kalt, men den var en mye bedre sjøbåt enn de flytende kasinoene som trafikkerer den ruta i dag, der mulighetene for å drikke seg sanseløst full er blitt sanseløst mange, og om *Holger Danske* kanskje rulla en del fra side til side i dårlig vær, og noen som følge av det måtte kaste opp, betydde ikke det at den var på vei ned i det store sluket. Jeg har kasta opp sjøl på *Holger Danske* og har tatt det på strak arm. (P: 13-14)

Arvid tar utgangspunkt i at moren mener båten har fått et ufortjent rykte, og begrunner denne påstanden med å sammenligne *Holger Danske* med dagens «flytende kasinoer», før han tilslutt innrømmer at han selv har kastet opp på båten, men at det ikke var noe problem. I tekstutdraget ser vi hvordan Arvid og moren, til forskjell fra de som hadde gitt båten et ufortjent dårlig rykte, er enige om båtenes kvaliteter som sjøbåt. Det er her ikke lett å skille mellom hva som er Arvids egen mening og hva som er morens mening, de glir over i hverandre og får dermed fram likheten mellom mor og sønn, men kanskje mer interessant er det at denne likheten er noe Arvid selv står for, det er han som sier seg enig i sin mor, noe som også forekommer i diskusjonen omkring det norske whiskymerket Upper Ten:

Det var ei halv Upper Ten, som var whiskymerket hun foretrakk når hun drakk brennevin, og det gjorde hun, trur jeg, en god del oftere enn det vi hadde kjennskap til. Ikke at det var vår sak, men brødrene mine syntes Upper Ten var noe billig dritt, i hvert fall som reisebrennevin når du hadde tilgang på tollfrie varer. [...] Da så hun bare kaldt på oss og svarte: - Er dere *mine* sønner? *Snobb*? Og så sa hun, skal du synde, skal det svi. Og sannheten er at jeg var enig med henne, og for å være ærlig kjøpte jeg også det norske merket Upper Ten de gangene jeg vågde meg på polet [...]. (P: 15-16)

Her, som med båten *Holger Danske*, er Arvid enig med sin mor, og han bekjenner for leseren at han selv kjøper dette merket når han er på Vinmonopolet, selv om brødrene hans mener at Upper Ten er underlegen andre whiskymerker. Denne forbindelseslinjen er eksplisitt i at Arvid sier seg enig med sin mor på et bestemt område, men det finnes også koblinger mellom moren og sønnen som ikke er like tydelige, som for eksempel når Arvid litt senere i romanen beskriver hvordan hans egen leilighet ser ut: «Og så kom jeg inn i gangen, i entreen, og helt inn i stua og kjøkkenet, der alt var som det hadde vært i ti år snart, de samme plakaten på veggene, de samme teppene på golvet, de samme jævlige, røde lenestolene [...]» (P: 33). Denne beskrivelsen ligner veldig på hvordan Arvid beskriver det moren stirrer ut på fra der hun sitter ved kjøkkenbordet. Selv om settingen er

en annen, Arvid har kommet hjem fra en biltur med sine to døtre og tenker på hvordan leiligheten både er den samme og totalt annerledes enn hvordan den var da han og hans kone først flyttet inn, så ligger den samme resignasjonen bak, et slags felles ønske om å komme seg ut og vekk, av å være «fanget» i de samme omgivelsene. Slike parallellscener er med på å forbinde Arvids påtroppende skilsmisse med morens kreftdiagnose, samtidig som de er fortellerens konstruksjoner. Det er Arvid som er enig med moren, ikke motsatt, det er Arvid som reiser etter moren til Danmark osv.

3.3 Fortellerens avstand til fortellingen

Gjennom vekslingen mellom ulike fortelletekniske grep kan Arvid Jansen skrive frem sin mors historie. I denne gjendiktningen baserer fortelleren seg på sine minner om moren, hvordan han husker henne, og samtidig trekker han hele tiden forbindelseslinjer mellom seg og sitt liv, og moren og hennes liv. De er begge røykere, de deler felles interesser som litteratur og film, Arvid sier seg enig i sin mor i flere tilfeller. Ser vi imidlertid på hvordan moren, og Arvids relasjon til henne, fremstår i romanens andre og tredje del, fortøner forholdet mellom dem seg noe annerledes. Et tidlig eksempel på at sønnens bilde av sin mor avviker fra «virkeligheten» får vi da Arvid ankommer sommerhuset i Danmark litt senere i romanen. I første kapittel ser han for seg at moren leser en bok oppe i kafeteriaen på danskebåten, for «[...] hun leste alltid, hadde alltid ei bok stukket ned i veska, og hvis Günter Grass hadde kommet med ei bok nylig, var det temmelig sikkert den hun hadde med seg, på tysk» (P: 16). I denne beskrivelsen ligger det en fascinasjon fra sønnens side, moren som leser av stor litteratur og det attpåtil på tysk. Arvid blir imidlertid overrasket da han ser at boka som ligger på bordet i sommerhuset ikke er en av Günter Grass, «men Somerset Maugham, på engelsk, en gammel penguinutgave av *The Razor's Edge* [...] og den boka hadde alltid irritert meg, det er jo ei hippiebok, tenkte jeg, har i hvert fall blitt det, hva faen leser hun den for nå» (P: 42). At moren i «virkeligheten» ikke samsvarer med Arvids forestilling av henne, blir her synlig for leseren, og i denne oppdagelsen ligger det også en erkjennelse av at Arvid ikke kjenner sin egen mor så godt som han kanskje ønsker eller tror. Arvid blir ikke bare overrasket, men irritert over denne oppdagelsen, og ikke bare fordi han mener boken er dårlig, men nettopp fordi han ikke kan forstå hvorfor hun leser akkurat den boken.

Like etter denne oppdagelsen finner Arvid moren sittende et stykke fra sommerhuset, på en klitte ved stranden. Møtet mellom dem blir samtidig leserens første møte med moren i «kjøtt og blod»,

siden vi fram til det punktet i fortellingen kun har sett henne gjennom Arvids øyne. Scenen som utspiller seg i det følgende, bekrefter langt på vei diskrepansen mellom Arvids fremstilling av moren og moren slik hun «er», og sår tvil om at mor og sønns forhold er så særegent som fortelleren forsøker å framstille det:

Jeg er sikker på at hun hørte meg komme, men hun snudde seg ikke. Da jeg var nesten framme, sa jeg lavt:

- Hei.

Hun snudde seg ikke nå heller, sa bare: - Ikke begynn å snakke med en gang.

- Det er meg, sa jeg.

- Jeg veit hvem det er, sa hun. - Jeg hørte tankene dine skramle langt opp i veien. Er du blakk?

Faen heller, jeg visste jo hun var sjuk, at hun kanskje kunne dø, det var derfor jeg var der, det var derfor jeg hadde reist etter henne, det mente jeg bestemt, og likevel sa jeg:

- Mamma. Jeg skal skilles.

Og det er mulig jeg så det da, på ryggen hennes, at hun tok seg sammen og møysommelig flytta vekta fra ett punkt til et annet inne i kroppen et sted, fra der *hun* var, til der hun tenkte kanskje *jeg* var.

- Kom og sett deg da, sa hun. Og hun flytta seg til side for liksom å gi meg plass, men det var plass nok i massevis, og hun klappa på det pistrete gresset og sa i en nesten utålmodig tone:

- Kom så [...]

(P: 43)

Det som er verdt å legge merke til i denne scenen er morens replikker og hvordan de er preget av en til dels motvillig og avisende tone. Hun snur seg ikke, og avspiser Arvids hilsen med et svar om at han må vente med å snakke. Det kan virke som om Arvid blir usikker av situasjonen, noe som medfører at han, i stedet for å spørre moren om hvordan det går, forteller at han skal skilles. Scenen forteller noe om styrkeforholdet mellom de to; Arvid har reist ut for å være der for sin mor, men plumper ut med sine problemer, slik at det blir moren som må være der for han og ikke motsatt. Som fortelleren kommenterer, blir moren nødt til å omstille seg fra der hun var, til der hun kanskje tror at Arvid er, og som en litt utålmodig mor ber hun Arvid – barnet – om å sette seg ved siden av henne.

Etter at Arvid har satt seg, tar han frem flasken med Calvados han kjøpte på vei ut til sommerhuset og setter den ned i sanden, «men jeg trur ikke hun la merke til det. Hun så ikke på meg i det hele tatt, og det gjorde meg usikker» (Ibid.). Flasken er av betydning for Arvid, Calvados var en drikk som hovedkarakterene i romanen *Triumfbuen* av Erich Maria Remarque til stadighet drakk, en bok som moren anbefalte han, med andre ord et brennevin begge har et felles forhold til:

Vi sa til hverandre, mora mi og jeg, at jamen skulle det være godt en gang å få smake den drikken, en drikk som for meg ble til sjølv trylledrikken, en gyllen substans som fløyt gjennom hele

romanen Remarque hadde skrevet og videre utover i flere strømmer og fikk en merkelig stor betydning, og det nettopp fordi den var uoppnåelig [...]. (P: 41)

Flasken med Calvados har med andre ord stor affeksjonsverdi for Arvid, fordi det minner han om hva han og moren har til felles, nemlig en brennende interesse for litteratur, og å drikke Calvados er noe de begge har drømt om. At moren ikke ser på hverken flasken eller Arvid oppleves da som en avvisning, eller en bagatellisering av forholdet mellom dem.

Tekstutdragene over kan stå som et eksempel på hvordan Arvid gjennom romanen kommer til kort i møte med sin mor, og at de mange forbindelseslinjer mellom dem fortøner seg annerledes fra morens ståsted enn fra Arvids. Disse trekkene blir særlig betegnende i romanens siste del, da Arvid, moren og Hansen reiser fra sommerhuset og ut til øya Læsø for å besøke Ingrid, en kvinne som moren bodde hos under sin første fødsel. Arvid har kvelden før vært på pub, drukket seg full og blitt slått ned av sin barndomsvenn Mogens. Morgenen etter våkner han av at en taxi står utenfor sommerhuset og Hansen og hans mor er på vei til å dra. Følgende scene utspiller seg:

- Skal du noen steder, sa jeg, - nå? Hvor mye er klokka? Skal du dra noe sted sammen med Hansen?
- Vi ville ikke vekke deg, sa mora mi. - Du sov så tungt.
- Vi? Hva mener du med vi, sa jeg. - Men det er vel klart du skal vekke meg, sa jeg. - Du kan jo ikke bare dra av gårde på den måten. Vi må vel snakke om det først.
- Jeg har ting jeg skal gjøre, sa hun, - det er for så vidt ikke noe å snakke om. Ikke er det så innviklet heller. Hva er det i veien med kinnet ditt?
- Det er ingenting i veien med kinnet mitt, sa jeg, - det gjør ikke vondt engang, men det gjorde jo vondt, det gjorde skikkelig vondt, - med Hansen, sa jeg. - Har du snakka med Hansen om det? Om hva da? Og hva med meg?
- Ja, hva med deg, sa mora mi. Jeg trakk pusten. Jeg så på henne.
- Jeg skal vel ikke være igjen her når dere drar, sa jeg. Jeg kunne høre min egen stemme. Det var pinlig. Det var som om den ikke kom ut av munnen min i det hele tatt, men fra et helt annet sted, fra ei annen tid, den var så barnslig, den var så sytete, og den var tynnere og mer skjærende enn før. [...]
- Vi hadde jo tenkt å være bort bare to dager.
- Da blir jeg med, sa jeg.
- Du er syvogtredve år, Arvid.
- Hva har det med noenting å gjøre, sa jeg, og jeg sto der nesten naken med armene omkring klesbylten og knærne lett kalvbeint mot hverandre.

(P: 199-200)

Arvids oppførsel minner om et barns oppførsel i dette tilfellet, og Arvid selv peker på hvordan hans stemme plutselig høres mye tynnere, sytete og skjærende ut. Han er oppjaget og opptatt av at de ikke skal dra ifra han, han vet ikke hva som foregår, og insisterer på å bli med, selv om han nettopp har våknet i en mildt sagt bedriten tilstand. Arvid forsøker å vise omsorg i begynnelsen av utdraget, vise for moren at hun ikke bare kan dra uten at de har snakket sammen, som om moren er avhengig

av sønnen. Etter hvert ser vi hvordan det mer og mer handler om Arvid selv, at han ikke vil være igjen i sommerhuset alene. Nettopp det at han ikke kjenner morens intensjoner, han vet ikke hvor hun har tenkt seg, men Hansen vet, virker å såre han, og beviser nettopp den manglende likevekten i forholdet mellom mor og sønn.

Fremstillingen av forholdet mellom Arvid og moren i begynnelsen av romanen har her for alvor begynt å slå sprekker, og i romanens fjerde og siste del får vi ikke bare bekreftelsen på at avstanden mellom mor og sønn er stor, fortellerens evne til å skrive frem moren gjennom erindringen og fiksjonen, blottlegges for leseren som et mislykket prosjekt. Etter at Arvid, moren og Hansen til slutt ankommer øya Læsø og drar ut for å besøke denne Ingrid, blir Arvid og Hansen sittende igjen i taxien å vente, og fortelleren ser at: «De begynte å snakke sammen med hverandre, men jeg kunne ikke høre hva de sa, det var for langt bort dit. – Skal vi bare sitte her i bilen, sa jeg. – Vi sitter vel så lenge vi må, sa Hansen. – Javel, sa jeg» (P: 223). Arvid virker å være utålmodig og kanskje også litt skuffet over at han ikke kan få bli med moren inn. Likevel får leseren, takket være at fortelleren ikke lar seg stoppe av slike begrensninger, vite hva som skjer der inne. Både moren og Ingrids replikker gjengis som om fortelleren befant seg i dette huset, når vi rett før får vite at Arvid måtte vente utenfor. Fortelleren bryter altså med den interne fokaliserings som han har lagt opp til, og en ekstern fokaliserings kombinert med intern fokusering tas i bruk for å skildre hva som skjer inne hos Ingrid.

Dette narrative grepet skjer i forbindelse med morens historie, akkurat som i romanens første del, og er med på å underbygge den dobbeltheten Arvid har til sin mor. På den ene side står karakteren Arvid utenfor og betrakter moren på avstand. Han har som vi har sett flere ganger forsøkt å nærme seg henne underveis i romanen, men det ender som regel med at Arvid på et eller annet vis taper ansikt og framstår som en annen enn han vil være. På den annen side kan han nærme seg moren gjennom sin erindring, han kan tenke tilbake på noe de gjorde sammen eller en hendelse som utspant seg mellom de to. Begge disse tilnæringsmåtene er riktignok begrenset, de er Arvids forsøk på å forstå moren fra hans synsvinkel. Det er først gjennom fiksjonen at Arvid, og dermed også leseren, kan nærme seg moren fra «morens side», som i den ovennevnte scenen der Arvid i fortellingen må sitte i taxien og vente, mens Arvid *som* forteller, den erindrende Arvid som skriver ned fortellingen, kan bli med moren inn.

Like etter inntreffer riktignok det motsatte; Arvids mor kommer ut av huset, og sammen med Ingrid går de en tur bortover veien. Arvid bemerker enda en gang at: «hva de hadde å si til hverandre, var det ikke lett for meg å gjette» (P: 227), men denne gangen får vi ikke vite hva de sier til hverandre. I stedet følger vi Arvid og Hansens spasertur, hvor Arvid spør Hansen hva han tror at de snakker om. Da de to kvinnene kommer tilbake bemerker fortelleren følgende: «Foran huset ble de stående, fortsatt arm i arm, eller heller hånd i hånd, og det var fortsatt ting de skulle si, for de gikk opp til huset sammen og forsvant inn bak døra, og vi venta i bilen lent opp i hvert vårt hjørne, og et kvarter seinere kom hun ut av huset aleine med ei lita pakke i hånda» (P: 229).

I løpet av dette besøket på Læsø er vi altså vitne til at fortelleren på den ene side gjengir hva som skjer inne i huset til denne Ingrid, til tross for at Arvid ikke er der inne, på den annen side er fortelleren uvitende om hva moren og Ingrid snakker om under spaserturen og det ekstra kvarteret de tilbringer innendørs. På denne måten blir det tydelig hvilken avstand det er mellom karakteren Arvid, som sitter uvitende igjen i bilen, og fortelleren Arvid, som forestiller seg hvordan møtet mellom moren og Ingrid utspant seg. Begge er i bunn og grunn uvitende om hva som foregår der inne, men fortelleren kan i kraft av å være forteller, gjendikte denne scenen slik han tror den går for seg. Denne gjendiktningen, som i de to første kapitlene virket troverdig grunnet det ensidige perspektivet – leseren fikk kun tilgang til fortellerens versjon, bryter her sammen, nettopp fordi den settes opp mot den ventende og uvitende Arvid i taxien. Den avslører det som er implisitt til stede i romanens begynnelse; at morens historie er intet mer enn Arvids forsøk på å nærme seg moren slik han husker henne, og ikke slik hun «er».

Når Ragnhild Reinton bruker Terdimans skille mellom fortiden som rekonstruksjon og representasjon, handler det om at minnet aldri kan være noe mer enn en representasjon av fortiden. I tilfellet *Jeg forbanner tidens elv* kan vi se at denne dikotomien mellom fortiden slik den var, og slik den huskes, oppheves gjennom fiksjonen, som i dette tilfellet både er en representasjon og en rekonstruksjon, men da en fiktiv rekonstruksjon av en utilgjengelig virkelighet. For Arvid er minnene om moren det han sitter igjen med etter henne. Arvid kan derfor ikke konfrontere sin mor med disse hendelsene han forteller om i romanen. Men som vi ser er disse minnene ikke nok, de er til syvende og sist bare minner som Arvid frivillig og ufrivillig er i besittelse av, det er først med diktningen at Arvid kan ta steget fra erindringen av moren til å nærme seg henne og hennes liv. Gjendiktningen av morens historie viser med andre ord fram Arvids fortellerprosjekt; det er et prosjekt som handler om identitet, hvor Arvid forsøker å finne svar på hvem han er og hvilken

relasjon han og moren har til hverandre. Problemet er at denne gjendiktningen bare blir en fargeløs erstatning for det Arvid ikke klarer å oppnå i romanen, nemlig å overskride dette skillet i tida mellom han og moren som inntreffer med Arvids selvproletarisering på syttitallet.

Det er med andre ord fortelleren og romanens narrativ som til syvende og sist legger Arvids prosjekt i grus; Arvid klarer ikke å nærme seg sin mor, klarer ikke å overskride avstanden mellom seg selv og henne, og det bildet han har tegnet av sin mor i romanens første del er ikke annet enn sønnens bilde. Moren på sin side forblir et mysterium, og Arvid må ty til fiksjonen for å fremstille henne i sin egen rett. Men denne fremstillingen, som er overbevisende i de to første kapitlene, faller fra hverandre i romanens siste del, ved at romanen, gjennom narrasjonen, viser leseren hvordan Arvid i handlingen ikke kan annet enn å vente på sin mor, mens fortelleren Arvid fritt kan bli med moren inn. På denne måten avslører romanen fortellerens utilstrekkelighet; han kan gjøre som han vil, men denne friheten er kunstig, den er og forblir kunstneren og ikke mennesket Arvids mulighet til å forstå sin egen mor.

Som en oppsummering kan vi derfor si at romanens første del er Arvids fremstilling av moren slik han ønsker å huske henne, og romanens siste del er den endelige bekreftelsen på at Arvids fremstilling av moren, og moren slik hun er, bare eksisterer i den erindrende Arvids fiktive gjendiktning av morens opplevelser. Det er kun som en sammenblanding av erindring og gjendiktning at moren kan være den Arvid vil at hun skal være, og som vi ser på romanens siste side kan karakteren Arvid ikke annet enn å betrakte sin mor på avstand:

Jeg satte meg ned med haugen i ryggen. Jeg lot hodet synke i jakka før jeg dro hendene opp i ermene så langt det var mulig og la armene i kors over brystet og lente meg mot knærne. Etter en stund rulla jeg meg over og krabba på knær og albuer bort til enden av haugen, og der kikket jeg ned mot stranda. Hun [moren] sto fortsatt med ryggen til. Det blåste litt sterkere nå, og vinden piska skum fra den ene bølgetoppen til den andre. Det var litt stilig. Jeg rygga tilbake og satt der som før. Jeg stirra ned i sanda. Der var det ikke mye å se på. Jeg er sjuogtredve år, tenkte jeg. Muren har falt. Og her sitter jeg. Etter det jeg håpte var et kvarter eller mer, gjorde jeg det samme igjen, rulla meg over og krabba bort til enden av haugen og kikka ned mot stranda. Nå sto hun på kne. Det så merkelig ut. [...] Jeg dro opp noen strå fra tusten med marehalm og stakk dem i munnen og tygde på dem. De var harde og skar meg i tunga, og så tok jeg flere strå, en neve full nesten, og putta dem i munnen og tygde dem grundig mens jeg satt der og venta på at mora mi skulle reise seg og komme. (P: 234-235)

Som et barn ligger Arvid bak noen sandhauger og ser på sin mor. Arvid som utenforstående betrakter kommer klart fram i dette tekstutdraget, og i denne betrakterrollen ligger det nærmest en infantilisering av hovedpersonen, han krabber bort til haugen, tygger på noen strå og er satt til å

vente. En erkjennelse av at han er sjuogtredve år gammel følges ikke opp av noen refleksjon, men møtes med den oppgitte og nærmest lakonisk setningen «og her sitter jeg». Store hendelser har forekommet der ute i verden, mens Arvid krabber rundt i sanden på en liten øy i Danmark. Med denne scenen slutter romanen, og leseren får ikke vite noe mer om hverken Arvids skilsmisse eller morens kreftdiagnose, men vet fra romanen *I Kjølvannet* (2000) at Arvid blir skilt, og at hans foreldre går en tragisk skjebne i møte. Selv om romanen har en åpen slutt, er det ikke vanskelig å forstå at Arvid ikke kommer nærmere sin mor enn dette, at denne turen til Danmark kanskje var det siste de hadde sammen, bare de to, før moren, sammen med hans far og to brødre, forsvinner ut av hans liv for godt.

4 Det håndfaste og uhandgripelige – analyse av fortellingens temporalitet

I Pettersons roman kommer tiden til uttrykk på flere måter; den tematiseres direkte gjennom romankarakterenes opplevelse og kommentarer om tiden, jfr. romanens tittel, men er også tilstede som en strukturerende instans, siden romanen er strukturert i kapitler og deler som hver følger sin tid. Videre danner tiden utgangspunktet for romanen som et erindringsprosjekt, der Arvid Jansen forsøker å forstå seg selv og sin egen fortid gjennom erindringen. Det er særlig forholdet mellom fortalt tid og tematisert tid jeg i dette kapittelet skal se nærmere på. Da er det hvordan disse kan sies å gripe inn i hverandre, som er hovedspørsmålet for kapittelet. Jeg vil begynne med å se nærmere på de konkrete beskrivelsene av tid, slik de kommer til syne i romanen, før jeg leser disse opp mot narrasjonen og den fortalte tiden.

4.1 Klokke- og kalendertidens nødvendighet

Romanens tittel er leserens første møte med temaet tid. Som ei elv renner tiden umerkelig forbi, den er i stadig forandring og kan forsvinne før man vet ordet av det. Denne bevegelsen er hva jeget forbanner. Tid blir her sett på som noe utenfor mennesket, noe vi ikke har kontroll over, og elvemetaforen forbinder det abstrakte med det konkrete. At tid framstilles gjennom metaforer og andre språklige bilder kjenner vi fra dagligspråket. Tiden går, tiden flyr av sted, tiden står stille, tidens tann osv., og det disse uttrykkene har til felles er at de alle forsøker å sette ord på hvordan tid oppleves og forstås gjennom å sammenlikne den med kjente størrelser. I *Jeg forbanner tidens elv* kan det virke som om Arvid Jansen nærmest er besatt av tid. Han er på den ene siden opptatt av alder og tidfesting av gjenstander og opplevelser, noe som viser seg i alle tilleggsopplysningene som fortelleren legger til i sine beskrivelser, og på den annen side undres og forbannes han stadig vekk over tidens uhandgripelighet. Førstnevnte må ses i sammenheng med romanen som et erindringsprosjekt; Arvid forsøker å skape sammenheng i livets mange og usammenhengende opplevelser og erfaringer, og en måte å gjøre dette på er å gripe til klokke- og kalendertidens strukturelle inndeling i timer, dager, måneder og år. Derfor kan følgende utdrag være et resultat av et slikt behov, like mye som det er nødvendige opplysninger for fortellingen:

Den ettermiddagen da mora mi tok T-banen aleine fra Veitvet i Groruddalen og ned til Jernbanetorget [...] kom *jeg* samtidig kjørende i en bil som ikke var min, fra grusveiene i Nittedal med døtrene mine i baksetet, den ene ti år gammel, den andre sju. Bilen var en fem år gammel sølvgrå Volkswagen Passat som tilhørte en mann jeg hadde kjent i ti år, som ville lånt meg hva som helst. (P: 27)

Døtrenes-, bilens- og bekjentskapets alder er alle tilleggsopplysninger som er med på å forme leserens bilde av denne kjøreturen, men det kan også være at fortelleren griper til slike opplysninger for å forankre hendelsen i tid. For som det fremkommer allerede på romanens neste side, er denne kjøreturen langt fra enestående, tvert om var den et fast innslag for Arvid og hans to døtre på den tiden – og lange kjøreturer til omkringliggende tettsteder og kommuner mer generelt er for så vidt også en gjenganger i alle Pettersons bøker. Dermed kan den spesifikke alderen på døtrene, bilen og bekjentskapet fungere som en stadfesting og en måte å skille denne kjøreturen fra andre kjøreturer på.

Kjøreturen er som nevnt en enkelthandling, men den presenteres i en iterativ frekvensform ved at slike kjøreturer var noe Arvid og hans to døtre ofte gjorde. Fortelleren forteller med andre ord én gang i fortellingen det som skjer n ganger i historien (Aaslestad 1999: 72). Denne variasjonen i fortellingens frekvens, fra en singulativ til en iterativ frekvensform, kan ha flere funksjoner. For det første er den med på å framheve akkurat den kjøreturen til forskjell fra de mange andre og helt like kjøreturene som Arvid og døtrene har vært på. I tekstutdraget ser vi kanskje hvorfor; samtidig som moren drar til Danmark, kommer Arvid kjørende, to ulike og vidt forskjellige hendelser forbindes i fortellingen gjennom det kursiverte 'jeg'. Denne forbindelsen skaper en sammenheng i teksten, og er, som vi har sett eksempler på i forrige kapittel, en måte som fortelleren bruker for å binde sammen morens historie med sin egen. Videre er en slik forbindelse ikke bare knyttet til morsønn tematikken i romanen, men er også det første eksempelet – som vi skal se senere – på hvordan romanens ulike deler og kapitler er strukturert, med andre ord hvilke mekanismer som kan sies å skape enhet i romanens ikke-lineære fremstilling.

For det andre kan denne vekslingen være med å forsterke og understreke hvordan Arvids liv var på det tidspunktet i fortellingen. Kjøreturen er et fast innslag i Arvid og døtrenes hverdag, og som det kommer fram i teksten, fungerer den som et slags fristed der de kan slippe unna den trykkende stemningen hjemme. De kjører gjerne hele dagen, tar stadig nye omveier for å forlenge turen, og derigjennom tiden, som de i dette tilfellet både forsøker å rømme fra og finne hvile i. For det tredje kan bruken av iterativ og singulativ frekvensform i dette tilfellet være et bilde på hvordan erindringen hos fortelleren fungerer. Arvid husker denne kjøreturen, men i teksten, på grunn av narrasjonen, er det vanskelig å skille kjøreturen fra de andre kjøreturene. Det singulative smelter så å si sammen med det iterative og får beretningen om kjøreturen(e) til å også handle om erindringsprosessen. For at denne kjøreturen ikke skal drukne i minnet om de mange kjøreturene,

noe som er nødvendig for å drive handlingen videre, må fortelleren stadig vekk understreke kjøreturens singularitet:

Det jeg fikk til var disse turene, gjennom dette landskapet, Nittedal, Nannestad, Eidsvoll. Det var noe med fargene rett før vinteren kom dalende, eller heller mangelen på dem, noe med linjene i skogkanten og kurvene i veien, jeg tenkte at jeg kanskje kunne huske det alt sammen seinere, når ting var blitt annerledes. Og det var det at jeg ikke sto stille, men tvert imot rulla fram uten hast i min egen, champagnefarga Mazda, eller *nettopp denne gangen, tidlig i november, 1989*, i en sølvgrå Volkswagen Passat som ikke var min. (P: 32, min utheving)

Her går fortellingen fra det iterative, de mange turene, til å ende opp i den bestemte turen. I beretningen om kjøreturen(e) oppgir han flere ganger underveis at vi befinner oss i november 1989, og det kan virke som om fortelleren trenger å bekrefte for seg selv at dette skjedde da. Denne stadfestingen kan leses som et forsøk på å holde på et bestemt minne som del av romanens erindringsprosjekt; kalendertiden fungerer som en måte å holde fast ved og gripe det som har vært, for gjennom datering av en hendelse gis hendelsen en plass i tiden, den løftes opp fra alt det andre som gikk for seg denne novembermåneden i 1989, og blir med ett betydningsfull og sann.

4.2 Diskrepansen mellom ulike tidsoppfatninger

Tid markeres altså blant annet for å bekrefte og fastholde de hendelser som Arvid Jansen erindrer. Den kan leses som et forsøk på å hjelpe erindringen og motarbeide glemselen. I denne formen er tid en nødvendig og naturlig del av Arvids fortelling fordi den bidrar til at bestemte hendelser kan skilles fra andre og lignende hendelser, og hendelsene relateres også på ulike måter til fortellerens nåtidsplan. Slik er det ikke alltid, for det er nemlig tidens uhåndgripelighet som opptar Arvid mer og mer utover i romanen, og det starter som en følelse av å være feilplassert i tid og rom:

Og så gikk jeg ut langs lange Danmarksgade i halvlyset, i halvmørket, med flaska under armen så den skulle synes i det brune papiret sitt, og jeg var en mann som nettopp hadde kjøpt denne flaska med fransk brennevin helt tidlig på morgenen idet butikkene åpna dørene sine, en mann som bare finnes på film og i visse bøker, helst noen eldre bøker skrevet omkring den annen verdenskrig eller litt før, hvor realitetene i handlinga er knytta til ei tid som er borte, og samtidig gikk jeg akkurat da, feilplassert i tid og rom. (P: 41)

Arvid har vært innom vin- og tobakksbutikken for å kjøpe seg en flaske calvados, brennevinen han aldri har smakt, men som han kjenner til gjennom romanen *Triumfbuen* av Erich Maria Remarque. En følelse av å være «feilplassert i tid og rom» springer her ut av dette brennevinskjøpet, hvor Arvid minnes en spesiell type mannsfigur han har sett i filmer og lest om i gamle bøker. Denne scenen avføder et paradoks; Arvid ikke bare føler seg som en slik mann, han *er* en slik mann som

ikke lenger finnes, som er knyttet til en tid som er borte, men samtidig går han der den dagen og passer derfor ikke inn.

Fra tekstutdraget over kan vi trekke ut to viktige tematiske trekk som går igjen i romanen; for det første ser vi hvordan Arvid blander inn film og litteratur i sine egne minner, slik at erindringen blir et produkt av kulturelle og subjektive minner. Dette trekket skal vi forfølge videre i kapittelet om erindringens funksjon i romanen. For det andre forteller utdraget noe om Arvids aporetiske opplevelse av tiden. Som vi husker fra romanens tittel framstår tiden som en drivende elv man ikke kan styre. Tittelen er som kjent hentet fra Mao Tse-Tungs dikt «Tilbake til Shaoshan», og Arvid trekker fram dette diktet når han vil beskrive hva tiden gjør med han:

[...] fordi det viste en menneskelig Mao, en jeg følte meg knytta til, en som kjente tida herje med kroppen som jeg sjøl hadde kjent det mange ganger, hvordan tida helt uforvarende kunne komme meg i kapp og plutselig fare omkring på undersida av huden i bitte små, elektriske støt, og det var ikke mulig å stoppe dem, enda jeg så gjerne ville. Og når de endelig ga seg og alt ble stille, var jeg allerede blitt en litt annen enn den jeg var før, og det gjorde meg noen ganger helt oppgitt. (P: 63)

Den opprinnelige elvemetaforen forandrer innhold, og likner i Arvids beskrivelser mer en bølge som skyller over han for å så forsvinne, enn en elv som renner forbi. Det kan virke som om tiden påfører han erkjennelsesmessige sjokk, hvor han etterlates i en opprevet tilstand. Beskrivelsen av det abstrakte tar en kroppslig form, og vi ser her hvordan tiden virkelig er noe utenfor Arvids kontroll. Romanen har flere slike partier, og felles for alle er gjerne at tidsopplevelsen samsvarer med en tapsfølelse eller en erkjennelse av tilkortkommenhet. For det er gjerne før og/eller etter avgjørende hendelser i hans liv at slike refleksjoner omkring tid inntreffer, som for eksempel da han er på veg til sykehuset for å besøke sin døende bror:

Jeg visste godt hva som venta meg i den andre enden av denne trikketuren, men jeg ville ikke tenke på det ennå. Jeg hadde et langt kvarter jeg kunne bruke til hva som helst annet. Det kunne rommes et liv i det kvarteret, ja, det var som om det kvarteret ikke hadde noen slutt i det hele tatt, men heller var som et ekspanderende rom der ingenting *kunne* ha noen slutt, enda jeg godt visste at femten minutter seinere, noen få sekunder og et visst antall holdeplasser, var jeg oppe ved Ullevål sykehus og måtte gå av trikken [...]. (P: 85-86)

De femten minuttene som venter før Arvid skal møte sin døende lillebror kan romme et liv, noe som er beskrivende for hvordan den subjektive tidsoppfattelsen kan skille seg fra klokke- og kalendertiden. Her handler det særlig om ønsket og muligheten for å slippe unna tiden, det er en forestilling om at femten minutter ikke trenger å ha noen slutt, noe som i dette tilfellet kontrasteres av trikketurens slutt, som Arvid ikke kan unngå. Videre reflekterer Arvid i dette tekstutdraget over

det vi med narratologien kjenner som en pause. For i fortellingen er et slikt «ekspanderende rom» mulig siden det å fortelle i stor grad handler om å mestre og manipulere tiden. Den tematiserte tidsbevisstheten til karakteren Arvid kan med andre ord også sies å være narratologisk orientert, slik at fortelleteknikkene ikke bare er en måte å strukturere fortellingen på, men også en måte karakterene tenker på. At fortellingen er en måte å forstå seg selv som værende i tiden, er Paul Ricoeurs grunntese i trebindsverket *Temps et récit* (Nøjgaard 1999: 8). Fortellingen kan i tilfellet *Jeg forbanner tidens elv* forstås som et erkjennelsesredskap, hvis oppgave er å utforske den fenomenologiske tids ikke-lineære trekk (Ibid.: 31).

Arvid forsøker å bruke de femten minuttene på å «rekke over en god del emner om jeg bare konsentrerte meg nok [...]» (P: 86), og over de neste sidene presenteres leseren først for en anekdote om Hemingway og Fitzgerald, før Arvid, fordi trikken passerer veterinærhøyskolen, minnes den gangen han tok på seg oppdraget med å avlive en hund. Gjennom dette tilbakeblikket flyttes oppmerksomheten fra karakterens refleksjoner omkring tid, til narrasjonens egen refleksjon over tiden, fordi anakronismen bremser historiens hurtighet, mens fortellingen fortsetter. Det er en rytmevariasjon i teksten hvor tilbakeblikkets tid blir lengre enn historiens; Arvids femten minutter går med på å fortelle om en hendelse med lengre tidsmessig utstrekning. Tilbakeblikket kan derfor stå som fortellerens, og dermed fiksjonens, fristillelse fra klokke- og kalendertiden. Den demonstrerer at tid i litteraturen er noe diametralt forskjellig fra tid i virkeligheten.

Karakteren Arvid er bundet til tiden, om femten minutter er han fremme og han kan ikke gjøre noe for å bremse denne bevegelsen. Fortelleren/forfatteren på sin side kan presse inn et liv på de femten minuttene, noe som gjør at det her oppstår en avstand i romanen mellom karakteren Arvid og fortelleren. Mens leseren gjentatte ganger gjennom romanen blir minnet på hvordan Arvid er tvunget til å forholde seg til tidens gang – enten han vil det eller ikke, blir vi samtidig minnet på fiksjonens frihet fra den samme tiden, og disse påminnelsene preges i *Jeg forbanner tidens elv* av fortellerens erindring fra et senere sted i historien. Akkurat som i forrige kapittel, hvor vi så hvordan karakteren Arvid måtte vente i taxien sammen med naboen Hansen mens fortelleren «ble med» moren inn i huset til denne Ingrid, ser vi noe av det tilsvarende i denne scenen, bare at det her er snakk om tid; karakteren Arvid «forbanner» de femten minuttene som vil forsvinne før han vet ordet av det, fortelleren på sin side kan unndra seg tidens forbannelse, nettopp fordi det å fortelle handler om å mestre og manipulere tid.

Videre har fortelleren – siden fortelleren og karakteren er den samme – gjennomlevd disse hendelsene han forteller om, både trikketuren og tilbakeblikket er fortidige hendelser i Arvids liv, men romanen, som skjuler det fortidige gjennom det vi med Käte Hamburger ville kalt poesien tidløshet (2011: 85), bringer disse hendelsene inn i et fiktivt «nå», slik at tilbakeblikket på trikketuren kan sies å inntreffe der og da, selv om det er tilbakelagt i historien. Romanen evner dermed, gjennom fortellingens nåtidighet, å illudere det vi med Augustin kaller den treleddede nåtid, selv om alt egentlig er fortidig. Karakteren Arvid som sitter på trikken går – eller kjører – sin framtid i møte, for han fortoner de neste femten minuttene seg som en fremtidig bevegelse, selv om det for fortelleren bare kan betraktes som fortidig. Arvid har en forventning til det kommende, en forventning også leseren deler i og med at vi vet like lite om hva som kommer til å skje ved trikketurens slutt som karakteren Arvid på dette punktet i fortellingen. Peter Brooks beskriver denne spesielle interaksjonen mellom ulike temporaliteter som en «anticipation of retrospection» (1984: 23). Hvis fortiden skal kunne leses som et «nå», er det en slags pseudo-nåtid, som skjuler det faktum at hendelsen er fortidig i relasjon til en fremtid som eksisterer i og med at fortelleren befinner seg på et senere sted i historien. Å lese en roman kan derfor beskrives som å «make present events that are in the past» (Currie 2007: 30), hvor fortellingen utspiller seg foran våre øyne her og nå.

4.3 Relasjonen mellom fortid, nåtid og fremtid

Arvids refleksjoner omkring tid er, som jeg har vært inne på, nært knyttet til viktige hendelser i hans liv. I det ovennevnte tekstutdraget handlet det kort sagt om hvordan en fremtidig forventning får Arvid til å tenke på tidens relative karakter, femten minutter kan romme et liv og det kan romme en trikketur fra Pilestredet til Ullevål sykehus. En annen og kanskje mer gjennomgående tidsoppfatning i romanen er tanken om tid som et vanntett skille mellom «et *før* og et *etter*» (P: 100). Altså tid som noe ugjenkallelig og uopprettelig. Denne tidsoppfatningen er særlig knyttet til forholdet mellom mor og sønn, og er hvordan Arvid beskriver bruddet mellom han og moren, som kom av hans valg om å selvproletarisere seg tidlig på 70-tallet:

Men noe viktig var blitt annerledes. Det var kommet et skille i tida, et *før* og et *etter*, ei grense som jeg hadde kryssa, eller kanskje ei elv, som Rio Grande, og nå var jeg kommet til Mexico hvor ting var på en helt annen måte og kanskje litt skremmende, og så hadde den overfarten avleira seg i ansiktet mitt, og mora mi ville se det med en eneste gang, at vi nå sto på hver vår side av den elva, og det ville såre henne at jeg hadde forlatt henne frivillig, og derfor likte hun meg ikke lenger og ville ikke ha meg. *Vik fra meg*, ville hun si, *din idiot*. (P: 100)

Arvid har ikke sett eller snakket med moren sin på to måneder da hun plutselig dukker opp på døren hans like før dette tekstutdraget. Her ser vi at tiden sammenlignes med Rio Grande, noe som er med på å utvide den allerede etablerte elvemetaforen, men nå handler det ikke om at tiden er *som* en elv, men at elva, som en grense mellom to ulike land, danner et definitivt skille mellom et før og et etter. Denne overfarten setter seg i kroppen; tid blir noe som manifesterer seg fysisk, det blir et synlig avtrykk som moren vil komme til å se, men ikke som del av en naturlig aldringsprosess. At alt virker avgjort på forhånd, med andre ord at det ikke er noe framtidig mulighetsrom, må kunne tilskrives fortellerens tilbakeskuende posisjon. Slik kan også dette tekstutdraget stå som en prediksjon over fremtiden og dermed være et frampek om hva som skal skje senere i romanen og historien.

Moren har i den ovennevnte scenen kommet på besøk, og med seg har hun en pose med napoleonskaker. Det kan virke som om moren ønsker å spole tilbake tiden, hun gjenskaper situasjonen fra Bergersens konditori, da Arvid avslørte at han skulle slutte på skolen for å tre inn i fjerdestandens rekker. Den gang bestilte de også napoleonskake, men før de rakk å spise kakestykkene, hadde moren forlatt kafeen etter å ha gitt Arvid en solid ørefik. Til forskjell fra sønnen, som gjennom romanen gjennomgående forholder seg passivt til tidens bevegelse slik at tid for han blir en betvingende kraft han ikke kan kontrollere, forsøker moren altså å bøye tiden etter sin vilje:

- Javel, sa hun, - la oss smake på disse da, og så snakker vi ikke mer om det. Og så snakker vi ikke mer om det. Og vi hadde ikke snakka om noenting. Hun spolte tilbake til punktet før noenting hadde skjedd, og det var jo ingenting feil med de kakene heller, det var napoleonskaker av ypperste kvalitet, jeg hadde ikke smakt bedre på lenge [...]. (P: 103)

Å gjenskape kafebesøket for å kunne starte om igjen må sies å være en påminnelse av det som skjedde to måneder tidligere, uten at det dermed er noen direkte konfrontasjon, ei heller noen tydelig forsoning fra morens side. Moren nærmest bagatelliserer Arvids valg gjennom at hun mener de ikke trenger å snakke mer om det, og fortelleren peker nettopp på det at moren ikke kom for å be om unnskyldning, «men fordi det var hun som hadde født meg» (P: 104). Slik blir denne restarten ambivalent; moren har ikke glemt eller fortrenget hendelsen, men ønsker likevel ikke å snakke noe om den. Hun forsøker å begynne på nytt uten å ta noe klart oppgjør med det hele, noe som gjør hennes intensjoner uklare. Videre ser vi fra tekstutdraget forskjellen på hvordan Arvid og moren forholder seg til tid på. Riktignok er det hun som har kommet på besøk til Arvid, det er hun som har tatt første skritt, men som fortelleren kommenterer:

[...] var det for seint. Det gikk opp for meg plutselig. At det kanskje var for seint. At hun skulle kommet hit før, eller jeg skulle reist opp med T-banen før, til Selvaaghuset med de sprø pappveggene du kunne sparke et høl i med foten så foten forsvant inn til naboen, og jeg forsto at hun også visste det, at det kanskje var for seint, og hun visste at jeg visste det, men hvis vi bare lot være å snakke om det og spiste napoleonskake, da kunne vi holde den vissheten i sjakk. [...] likevel var det for seint, det var noe som brast, en wire hadde strukket seg langt og flisa seg opp og røyk med et smell det var lett å høre mellom murveggene. Og jeg visste at hun hørte det like godt som meg. (P: 104)

En restart kan med andre ord ikke endre Arvids opplevelse av at hendelsen på Bergersens ble et skille i tida, som tross morens forsøk i denne scenen ikke lar seg rette opp. I utdraget over kommer Arvids deterministiske tidsforståelse klart til syne; det er som om en wire hadde røket, et synlig bevis på noe uopprettelig, ikke bare fordi en røket wire ikke kan «gjøres god igjen», men også fordi en wire, som et tau, er et bindende redskap, den fungerer gjerne som en forbindelseslinje mellom to punkter. Denne fastholdelsen om at tiden er ugjenkallelig må i alle disse tilfellene leses opp mot fortellerens erindring, nettopp fordi fortelleren er den som sitter med fasiten. Derfor hviler det en uttalt melankoli over møtet med moren, og det som en gang lå åpent, nemlig framtiden, er for lengst blitt til fortid for fortellerens del.

På dette tidspunktet i historien derimot er egentlig ingenting gitt, noe vi får se et eksempel på litt senere, da Arvid er invitert til morens femtiårsdag og i den forbindelse har skrevet en tale, hvor han bruker Rio Grande-metaforen som et bilde på en mulig forsoning, eller en ny begynnelse mellom han og moren:

Jeg hadde skrevet den talen i stedet for å kjøpe presang, det var en idé jeg hadde, at jeg skulle rekke ut hånda, og ikke bare en idé, jeg mente det virkelig. Jeg skulle si noe om elva Rio Grande, om hvor stor den var, at den skilte kontinenter fra hverandre, kulturer fra hverandre og var så brei at det var vanskelig å komme seg fra den ene bredden til den andre, fra USA til Mexico, om du ikke var revolvermann på flukt fra loven og helt desperat, og da var det ikke rart at det var vanskelig for henne og meg, når vi sto sånn på hver vår side som vi hadde gjort og ikke greide rope til hverandre engang, fordi det var så langt.
- Den heter Rio Grande, ikke sant, skulle jeg si. - Rio Grande. Det betyr *stor*, *svær*, *diger*, skulle jeg si, og så skulle jeg si, de gode nyhetene mamma, er at den elva har tørka inn. Det er en kjempeoverraskelse, alle eksperter er helt bomba, det er bare noen pytter igjen, så nå er det lett å komme seg over [...] skulle jeg si og le, så da er jo ingenting for seint mellom oss, da kan vi gå rett over eller møte hverandre på halvveien og bare bli littegrann våte på beina, og det gjorde vel ingenting. (P: 144-145)

Elva som har skapt dette uopprettelige skille i tida, er tørket ut, slik at det fortsatt er mulig å gjøre det godt igjen. Den deterministiske tidsforståelsen er med andre ord noe fortelleren i ettertid tillegger disse hendelsene, mens den tjueårige Arvid ser på framtiden som åpen, elva kan krysses

uten problemer. I *Jeg forbanner tidens elv* møter vi med andre ord forskjellige tidsoppfatninger gjennom de ulike narrative nivåene; i narrasjonen er det nettopp tiden som et skille, tiden som noe ugjenkallelig, som styrer fortelleren. Dette har å gjøre med fra hvor i historien fortelleren befinner seg. Siden han som nevnt vet hvordan det hele slutter, må det fortalte fra fortellerens ståsted oppfattes som en lukket fortid. I fortellingen og historien derimot finnes det for karakteren Arvid ennå en framtid. Som i eksempelet over har tjuetåringer tro på at tidens elv kan krysses, fordi han, som leseren, ikke vet hva som kommer til å skje. Riktignok er denne «framtiden» kunstig, i og med at alt er fortalt av fortelleren, men den er ikke kunstig for den tjuetårige Arvid på det tidspunktet. Romanen evner derfor å uttrykke en «virkelig» tidsoppfatning, hvor nåtiden er det virkelige hvorfra fortiden eksisterer som erindring av det foreliggende, og framtiden eksisterer «som forventning om det som skal komme» (Eriksen 1999: 76), selv om den beskriver hendelser som har funnet sted, sett i lys av klokke- og kalendertiden (jfr. fortellerens kommentar: «men 70-tallet var borte for lengst» (P: 63)).

4.4 Erindringens assosiative logikk

Jeg forbanner tidens elv er som tidligere nevnt en roman der handlingen utspiller seg over to ulike tidsplan, og hvor det innenfor disse igjen hele tiden forekommer små og store sprang til andre hendelser, både til Arvid Jansens barndom, perioden mellom 70-tallet og 1989, og tiden fram til den fiktive nedskrivningsprosessen finner sted. Slike kontinuerlige sprang fram og tilbake i tid stiller imidlertid krav til romanens oppbygging og struktur. Det må være noe som kan binde sammen de ulike kapitlene, slik at de mange hendelsene ikke forblir løse tråder eller enkeltstående episoder, men inngår som del av en større helhet. I *Jeg forbanner tidens elv* er det gjerne små språklige gjentakelser eller assosiative koblinger som motiverer de ulike kapitlene og scenene, foruten de tematiske trådene knyttet til Arvids liv. Visse setninger og ord har en tendens til å gå igjen flere steder i romanen, da gjerne i en annen kontekst enn tidligere, men hvor den nye bruken gjerne speiler den foregående, slik at det som oppleves som to forskjellige hendelser bindes sammen gjennom slike språklige gjentakelser. Dette narrative grepet må ses i sammenheng med romanen som et erindringsprosjekt; motivasjonen til fortelleren ligger i erindringen, både i de konkrete minnene, men også i hvordan minner og hendelser, ja, enkeltord og setninger, kan skape nye assosiative koblinger til andre hendelser og minner. Da er det like mye erindringens produktive

kraft som skaper framdrift i romanen (gjennom at minnet, settingen eller en setning kan avføde et helt kapittel), som det er den kronologiske bevegelsen i tid.

Den første og mest tydelige gjentakelsen vi møter i romanen er morens spørsmål: «Er du blakk?», som forekommer hele tre ganger. Moren spør Arvid om dette når han ankommer sommerhuset i Danmark i 1989, når han møter henne utenfor Freia Chokoladefabrik på 70-tallet, og når moren kommer på besøk for første gang på to måneder etter hendelsen på Bergersens konditori. Det kan med andre ord virke som om spørsmålet er en standardfrase som moren bruker i møtet med sin sønn. I det første tilfellet kommer spørsmålet overraskende på Arvid, og må sies å være noe malplassert situasjonen tatt i betraktning. Arvid er trettisju år gammel og har neppe reist ut til Danmark for å tigge penger av sin mor. Dette ser vi også i hvordan Arvid reagerer, han blir irritert og plumper som kjent ut med at han skal skilles. Denne scenen avslutter som nevnt kapittelet, og i neste kapittel befinner vi oss for første gang på 70-tallet, hvor morens spørsmål dukker opp for andre gang.

Arvid har ventet på moren utenfor inngangen til Freia Chokoladefabrik, og idet de møtes spør hun Arvid om han er blakk. Det interessante i denne situasjonen er ikke bare hvordan dette spørsmålet gjentas i de to kapitlene, men hva slags kontekst det blir stilt i. Et spørsmål som for den tjueårige Arvid var helt naturlig, både fordi han nettopp hadde flyttet hjemmefra, men også fordi han var student på den tiden uten fast inntekt og i behov for økonomisk støtte fra sine foreldre, virker helt feil for den trettisjuårige Arvid i 1989. Når dette spørsmålet da gjentas for andre gang, settes de to møtene opp mot hverandre, slik at morens spørsmål blir mer enn bare et spørsmål for Arvids del. I det andre tilfellet ligger det en spøkefull undertone som Arvid selv spiller videre på, samtidig som det også er en moderlig omsorg bak spørsmålet; moren støtter Arvid med det hun selv aldri fikk mulighet til, nemlig å ta en utdanning. Når så det samme spørsmålet blir stilt i 1989, oppfatter i alle fall Arvid det som alt annet enn spøkefullt og/eller et tegn på omsorg.

Tredje og siste gang spørsmålet forekommer i romanen er det i en ny kontekst; Arvid jobber som fabrikkarbeider og trenger ikke lenger penger, noe moren også innser. Hun spør av gammel vane, men spørsmålet avslører også for moren at Arvid, to måneder etter at han valgte å slutte på skolen, fortsatt jobber som fabrikkarbeider. Spørsmålet har med andre ord mistet sin mening og er ikke lenger relevant, samtidig som det blir et bilde på bruddet mellom mor og sønn. Når moren spør den trettisjuårige Arvid om han er blakk, er det en gjentakelse som på den ene siden viser hvordan

moren sitter fast i fortiden, hun snakker til sin sønn i 1989 som hun gjorde på 70-tallet, og på den andre siden er det et uttrykk for det som forener dem; det er morens standardfrase når hun møter sin sønn, en frase som en gang faktisk betydde noe, nettopp fordi pengene var noe Arvid som student trengte for å holde hjulene i gang.

Språklige gjentakelser som dette kan altså binde sammen vidt forskjellige hendelser i tid og rom, og dermed fungere som en strukturerende instans i romanen. Videre er det som om dette spørsmålet er med på å trigge fortelleren til å fortelle om hendelsene som utspant seg på 70-tallet. Spørsmålet danner med andre ord en form for assosiativ kobling mellom kapitlene, det får de ulike scenene til å ligne på hverandre. En annen gjentakelse som må sies å ha lignende trekk som morens spørsmål er det at faren til Arvid ikke lenger er en ung mann. Dette utsagnet blir først nevnt i forbindelse med den store buskfurua som står på baksiden av sommerhuset: «Mora mi ville ha den ned. Hun hadde sagt det i flere år, hun ville ha den ned fort, ikke en stubbe, ikke ei flis skulle stå igjen, men tida gikk, og faren min nølte med å ta på seg oppgaven, *han var ikke ung lenger* [...]» (P: 74, min utheving). Arvid tar selv på seg oppgaven med å rive ned buskfurua, et arbeid som får en nærmest symbolsk betydning i romanen, men da han forteller det til moren svarer hun på følgende vis: «- Det var fint sa hun, - men ærlig talt, du skylder faren din såpass, han orker jo ikke, han har gjort så mye for deg, sa hun [...]. - Nå er det du som orker. Faren din har blitt en gammel mann» (P: 166). Selv om strofen ikke gjentas ordrett, blir likevel Arvid minnet på dette av sin mor, en påminnelse som gjør han forbannet og driver han inn til byen der han finner seg en pub og drikker seg full. Men det er først i neste kapittel vi ser hvordan denne påminnelsen om faren kan sies å koble sammen ulike hendelser i tid og rom, og derigjennom fungere som motivasjon til dette kapittelet. Vi befinner oss igjen på 70-tallet hvor den tjuenårige Arvid har blitt kalt inn til personalsjefen på jobben for å ta en prat:

- Veit du hvorfor vi har gitt deg en jobb her?
- Fordi jeg søkte, antakelig.
- Fordi faren din ringte og spurte om vi kunne. Gi deg en jobb.
- Javel, sa jeg.
- Vi likte faren din her. Han sto på hver eneste dag, hvert eneste skift, han var aldri sjuk, han lagde aldri noe bråk. Det var ikke hans skyld at det ble vanskelig med skiftarbeid og mye overtid. *Han er jo ikke ung lenger.* (P: 176, min utheving)

Hele tre ganger gjentas det at Arvids far er gammel, at han ikke orker, og at Arvid må forstå dette, forstå hvor mye faren har hjulpet han. Scenen med moren og scenen med personalsjefen speiler hverandre, det er et slag i trynet for Arvid, som i begge tilfeller søker selvstendighet og løsrivelse

fra sin far. Men som i tilfellet med buskfurua, henger farens skygge over alt det Arvid foretar seg; å hogge den ned hjelper i grunnen ikke. Disse to eksemplene på gjentakelser har i all hovedsak tre ulike funksjoner; for det første knytter de sammen ulike hendelser på tvers av tid og rom, for det andre blir de stående som betydningsfulle utsagn for å forstå romanen, og for det tredje kan de tolkes som motivasjonen bak de forskjellige kapitlene, og da som en slags assosiativ kobling som foregår hos fortelleren.

5 «Som Stalin viska ut Trotskij» – analyse av erindringen

Jeg har i det foregående sett på hvordan fortelleren blander fiksjon og minner for å skrive frem sin mor, og hvilken funksjon tiden kan sies å ha for romanen. I begge kapitlene vektla jeg romanens narrative side i analysen, hvor jeg i all hovedsak har konsentrert meg om fortellehandlingen og narrasjonens frekvens, hurtighet og rekkefølge. I denne delen skal jeg se nærmere på selve erindringen og hvordan den virker inn på hovedkarakteren og romanen. Flere av de teksteksemplene jeg har brukt tidligere vil komme igjen her, mye grunnet at tid og erindring er fenomener som bygger på hverandre. Jeg vil riktignok trekke fram andre sider ved eksemplene, slik at analysen unngår å overlape med det jeg tidligere har skrevet.

5.1 Fortidens kolonisering av nåtiden

Reisen til Danmark er for Arvid og moren en reise tilbake i tid. Moren reiser dit blant annet for å besøke denne Ingrid som hun bodde hos for førti år siden, hun reiser «hjem» som fortelleren kaller det, til sin barndomsby. Riktignok har hun ikke lenger noen familie der, hennes barndomshjem og gata hun vokste opp i «var ikke lenger hennes gate» (P: 21). Arvid på sin side har i stor grad bare vært der på ferie om sommeren, men han mener likevel bestemt at denne byen er hans, og at han også vokste opp i denne byen (P: 184). Mor og sønns tilknytning til byen gjør den med andre ord til et sted ladet med minner, og Arvids erindring må derfor ses i lys av denne reisen; sommerhuset, omgivelsene, byen med sine butikker og hus, været, alt dette har han et nært forhold til, noe som spiller inn på hans tanker og refleksjoner, følelser og stemninger under oppholdet. For å forstå romanens erindringsprosjekt må vi altså se nærmere på hvordan reisen og miljøet påvirker fortelleren og karakteren Arvid gjennom romanen.

Arvid ankommer som kjent Danmark med båten *Holger Danske*, og i land vandrer han «[...] opp langs skeive Lodsgade med så mange minner, forbi Bar Sinatra som befant seg der hvor Færgetroen hadde vært da jeg var gutt og lenge etter det» (P: 39). Stedet setter i gang erindringen; her ligger kinoen han og moren ofte besøkte, hvor de så filmer med blant annet Marlon Brando, James Dean og Paul Newman. Arvid stopper også utenfor en vin- og tobakksbutikk da han får øye på tre flasker med det franske brennevinet calvados i butikkvinduet. Brennevinet minner han om romanen *Triumfbuen*, en av morens treffsikre litterære anbefalinger. Det spesielle i denne situasjonen er at begge minnene knyttes til fiksjonen, til film og litteratur fra rundt den andre verdenskrig, og begge minnene inkluderer hans mor. På vei ut til sommerhuset har Arvid rukket å

la seg prege av disse minnene, han *er* som en av disse film- og romanheltene han tenker tilbake på, vandrende med brennevinsflaska under armen i en brun papirpose. Arvid er med andre ord ikke lenger Arvid, han er en anakronisme og et paradoks, «en mann som bare finnes på film og i visse bøker, [...] hvor realitetene i handlinga er knytta til ei tid som er borte, og samtidig gikk jeg der akkurat da, feilplassert i tid og rom» (P: 41).

Slike minner dukker opp gjennom hele Arvids opphold i Danmark – og i resten av romanen forøvrig, og typisk er det at de vekkes av ulike sanseintrykk, som når Arvid ser ut på pilehekken i hagen og tenker på da han gikk der sammen med ei jente i ungdomsårene, eller når han sitter på stranden og kjenner duften som «jeg hadde kjent på akkurat dette stedet, hvert eneste år, men aldri så sterkt som da jeg var sju år gammel [...]» (P: 77). Minnene kan ligne det vi med Proust ville kalt «*mémoire involontaire*», og som Benjamin skriver i essayet «Om noen motiver hos Baudelaire», er sansene av avgjørende betydning for erindringen. Han kaller for eksempel lukten for «*mémoire involontaires* utilgjengelige tilfluktssted» (2003: 325), og peker på hvordan «gjenkjennelsen av en duft har større evne til å trøste enn noen annen erindring. Det er kanskje fordi den gir bevisstheten om tidsforløp en dyp bedøvelse. En duft kan få år til å forsvinne i den duften den vekker minnet om» (Ibid.).

Vi finner også eksempler på at Arvid blir konfrontert mer direkte med sin fortid, som da han møter på fru Kaspersen på veg til stranden. Hun begynner å snakke om hans lillebror, og kan ikke skjønne at det er hele seks år siden han døde. Denne lillebroren dukker også opp i samtale med moren, og litt senere i romanen er det et helt kapittel som tar for seg den dagen Arvid besøkte han på sykehuset. Et annet eksempel er episoden med barndomsvennen Mogens. Da blir han ikke bare konfrontert, men fysisk merket av fortiden i form av to knyttneveslag i ansiktet. Slagene faller inne på en lokal pub i den danske byen, hvor Arvid har søkt tilflukt for anledningen. Der inne møter han på Mogens, som han også møtte på danskebåten, men hverken da eller nå kjenner igjen. I dette tilfellet er det Arvid som ikke husker, som ikke kjenner igjen sin barndomsvenn, og fortiden oppleves dermed som truende fordi den ikke er tilgjengelig for han. Idet Arvid forstår hvem han har med å gjøre, faller brikkene på plass, men da er det dessverre for seint, vennskapet mellom dem er over, noe som faktisk resulterer i at han også gir opp å huske alle somrene de tilbrakte sammen. At Arvid hele tiden blir minnet på fortiden og befinner seg i omgivelser fulle av minner, gjør at han selv mer og mer lar seg prege av den, slik at det som skjer under selve oppholdet forsvinner til

fordel for Arvids erindring. Denne utviklingen avspeiler seg for det første i kapitlenes innhold. Fra de første fire, fem kapitlene, som tilsynelatende handler om moren og Arvids reise til Danmark, kommer flere og flere kapitler til å handle om tidligere hendelser, både perioden på 70-tallet, men også andre episoder før og etter. For det andre er kapitlene som handler om dagene i Danmark fulle av minner, noe som gjør at selve handlingen og framdriften på det vi kan kalle nåtidsplanet, står stille og skaper forvirring hos hovedpersonen selv: «Jeg forsto det ikke. Det følte så lenge siden jeg kom ned med *Holger Danske* til byen her og gikk i land, og det var tidlig morgen. Denne dagen. Den burde vært over nå» (P: 178). Her ser vi hvordan Arvids tanker reflekterer romanens utvikling; det blir lenger og lenger mellom hver gang vi befinner oss i den danske byen fordi handlingen hele tiden avbrytes for å få plass til alle disse minnene. Tiden går dermed uvanlig sakte og samtidig foretar Arvid seg nesten ingenting under oppholdet, slik at han opplever det hele som «litt latterlig, som om jeg ikke kom meg noen vei, men repeterte alt jeg hadde gjort før» (P: 74).

I Richard Terdimans teori om moderniteten som en «memory crisis» innehar fortiden en dobbelt rolle. For det første fremstilles den som noe tapt og ugjenkallelig, og dette tapet er gjerne knyttet til de store bruddene i moderne tid, det være seg revolusjoner eller kriger. For det andre legger denne tapte fortiden beslag på nåtiden. Minnene er overalt og påvirker våre handlinger i nået. I *Jeg forbanner tidens elv* ser vi hvordan Arvid Jansen påvirkes av fortiden, han slipper aldri unna den, og mot slutten av romanen blir det tydelig at fortiden ikke bare styrer det han gjør, men at han også forandres av den:

Jeg kunne høre min egen stemme. Det var pinlig. Det var som om den ikke kom ut av munnen min i det hele tatt, men fra et helt annet sted, fra ei annen tid, den var så barnslig, den var så sytete, og den var tynnere og mer skjærende enn før. Jeg har egentlig en fyldig stemme, det er jeg sikker på, men jeg greide ikke gjøre noe med den. Den bare holdt det gående. Det var som strøm i magen. Elektrisk strøm. (P: 199-200)

Den elektriske strømmen er hvordan han selv har beskrevet tidens kroppslige påvirkning, og i dette tekstutdraget kan vi ikke lenger skille klart mellom den trettisju år gamle Arvid og barnet Arvid. Samtidig bærer den barnslige stemmen preg av å komme utenfra, som noe utenfor han selv. Jeg har tidligere pekt på hvordan Arvid i de siste kapitlene av romanen blir mer og mer lik et barn, det er en slags infantilisering som foregår, og denne infantiliseringen kan altså ses i sammenheng med hvordan fortiden mer og mer invaderer Arvids nåtid.

5.2 Minner om Mao og Albert Finney

Ved flere anledninger har vi sett hvordan Arvid Jansen minnes filmer, bøker og ulike historiske hendelser. Disse minnene er hva vi med Astrid Erll kan kalle for kulturelle minner, de er «collectively shared knowledge of preferably (yet not exclusively) the past, on which a group bases its awareness and character» (Grabes 2008: 311). Samtidig er det ikke alltid slik at alle kulturreferansene settes i forbindelse med erindringen, i flere tilfeller er de bare en del av fortellingen, på lik linje med andre beskrivelser og scener. I det følgende vil jeg derfor operere med et skille mellom på den ene siden Arvids minner om slike kulturuttrykk, og på den andre siden typiske referanser og digresjoner som forekommer i romanen. Det er særlig hvordan slike minner relateres til resten av romanen, hva disse minnene kan si om romanens kontekst, og hvordan minnene setter sitt preg på selve teksten, på språk og stil, jeg er interessert i å studere nærmere.

Jeg vil begynne med å se på de minnene som er knyttet til historiske og politiske hendelser. Romanen handler som kjent ikke bare om Arvids relasjon til kvinnene i sitt liv, men også om hans selvproletarisering på 70-tallet og hvordan hans politiske holdninger forandrer seg i løpet av årene. I tillegg faller Berlinmuren under Arvid og morens opphold i Danmark, noe som setter sitt preg på fortellingen som sådan. Det som gjerne kjennetegner disse minnene er for det første et økt fortellernærvær i teksten. Fortelleren blir synlig gjennom sine kommentarer og fortolkninger, vi blir minnet på fortellerens temporale plassering, og at han, til forskjell fra karakterene, vet hva som kommer til å skje. Dette gir rom for subjektive refleksjoner og frampek som i følgende eksempel:

Jeg hørte dem [moren og naboen] reise seg fra bordet og gå mot døra. Det var Gorbatsjov de nettopp hadde snakka om, det forsto jeg med en gang, mannen med et kart over en ukjent nasjon i panna, som nå var president i Sovjetunionen, innsatt i den stillinga året før, og skulle vise seg å bli den siste lederen av en statsdannelse som var et 70 år langt eksperiment, hvor alt hadde gått til helvete for lenge siden. Men det var det ennå ingen som forsto. At Gorbatsjov skulle bli den siste. Ikke han sjøl heller. (P: 61)

Flere steder i romanen finner vi slike, nærmest illusoriske frampek, hvor fortelleren får fram hva karakterene på et tidspunkt i fortellingen ikke vet, men som kommer til å skje, det være seg Sovjetunionens fall eller hans skilsmisse. Frampekene peker riktignok ikke framover mot noe som kommer til å skje *i* fortellingen, hverken Sovjetunionens fall eller skilsmissen blir beskrevet i romanen, slik at de mister sin funksjon som frampek og blir mer å regne som en bekreftelse på det retrospektive ved fortellingen og erindringen. De understreker hvordan fremtiden alltid er usikker og at livet, med Kierkegaards ord, bare kan leves forlengs, men forstås baklengs.

For det andre danner slike kulturelle minner en kontrast til de individuelle minnene fra hans liv, som i mange tilfeller viser seg å være ufullstendige og svært subjektive. De kulturelle minnene levner mindre tvil om hvorvidt de virkelig fant sted, siden det her er snakk om ekte hendelser, som for eksempel sørgetoget i anledning Maos bortgang, og protestmarsjen tretten år senere mot den kinesiske regjeringens overgrep ved Tiananmen. Dette fører riktignok til at de kulturelle minnene ikke har den samme performative virkningen på fortellingen som de individuelle minnene kan ha, det er mindre rom for estetisering og fiksjonalisering.

Det er kanskje først når man leser slike minner opp mot Arvids refleksjoner om tid og hans tilværelse som kommunist, at minnene kommer til sin rett i romanen. Ikke lenge etter tekstutdraget over, forteller Arvid om bildet av Mao som han hadde over senga på 70-tallet, og de to gangene han tok til gatene av politiske grunner, den ene gangen i sorg over kinesernes avdøde leder, og den andre i protest mot det kinesiske regimet. Disse minnene forteller på hver sin måte hva som skjedde med det kommunistiske prosjektet Arvid var en del av, og presentert i en fortettet og tilbakeskuende form bærer fremstillingen preg av forutbestemthet, at det som skjedde måtte skje, samtidig som bildene av de ti år eldre og desillusjonerte menneskene i toget vitner om hva som stod på spill, hvordan disse menneskene hadde satset alt, og tapt. Arvid beskriver nettopp denne forandringen på følgende vis litt senere i romanen:

Jeg har egentlig aldri greid å se de store forandringene som er på vei før i siste øyeblikk, har ikke sett hvordan én tendens dekker en annen, som Mao pleide si, hvordan det som kommer strømmende like under overflata kan bevege seg i en helt annen retning enn den du trudde alle var blitt enige om, og hvis du ikke er oppmerksom når alt sammen snur, blir du stående aleine igjen. (P: 73)

Som selvproletarisert industriarbeider med ønske om å forandre verden, setter den tjue år gamle kommunisten sin lit til fremtiden, til det kommunistiske prosjektet om revolusjon og et nytt samfunn. Men som han etter hvert innser, er det et politisk juv mellom han og de andre som jobber i fabrikk. Han klarer ikke å hverken rekruttere eller vekke sine kollegers interesse for den store saka, og erkjenner at forsøket på å «[...] gjøre en forskjell og være et skille i tida» (P: 191) ikke går. Denne erkjennelsen blir en bekreftelse for Arvid på at han har «[...] en brist i karakteren, en sprekk i grunnmuren som år etter år ville sprengte seg større» (P: 191). Arvids politiske prosjekt er med andre ord like mye et identitetsprosjekt, det er et forsøk på å forandre seg selv, like mye som det er et forsøk på å forandre verden. Tapet blir derfor erindringens forutsetning og omdreiningspunkt, det er et ønske om å forstå hva som gikk galt, men samtidig kan ikke erindringen forandre noe, Arvid kan bare konstatere hva som skjedde og hvor han trådte feil. Når minnene til

fortelleren leses opp mot den tjuetårige Arvids handlinger, får vi fortalt en og samme historie fra forskjellige sider, noe som både avslører minnenes forutbestemte og etterpåkløke preg, gir rom til å reflektere over historiens åpenhet, og viser fram hvordan bearbeidelsen av en – sett i ettertid – kuriøs periode i norsk historie kan framstilles litterært som et vekselspill mellom minner og fortelling.

Når det kommer til de minnene som omhandler filmer, musikk og litteratur, fungerer disse på en litt annen måte enn hva vi har sett ovenfor. Siden dette er minner som har mindre å gjøre med samfunnet rundt, de er fiksjoner på lik linje med Pettersons roman, handler det i større grad om hvordan de er knyttet til, og virker inn på, karakterene, språk og stil. Vi har allerede sett hvordan Arvids ankomst til den danske feriebyen avføder minner om en spesiell type mannsfigur som bare finnes på film og i bøker fra rundt den andre verdenskrig. Arvid *er* en slik mann, vandrende med brennevinsflaska under armen ut til sommerhuset. Det kan virke som om Arvid her trer inn i en rolle som er blitt bekledd av utallige fiksjonshelter før han, slik at han ikke lenger bare representerer seg selv. Denne forvandlingen styrer leserens oppmerksomhet mot det at romanen inngår i en tradisjon, der det foregår et vekselspill med andre tekster – eller som her, filmer. Det kan ligne en form for intertekstualitet, men opptrer som en del av Arvids erindring, hvor han henspiller på likheten mellom han selv og disse mennene. Dette gjør at vi må lese hans handlinger med en viss distanse, for siden Arvid *er* en slik mann som i disse filmene og bøkene han har sett og lest, alluderes det også til at hans handlinger og valg også kan være farget av denne rollen. Ser man på hvordan Arvid ter seg under dette oppholdet i Danmark er det riktignok lite som tyder på at han følger opp denne rolleforvandlingen, med unntak av episoden på danske båten og på puben, hvor både frykten og fryktløsheten – machotendensene – karakteriserer hans opptreden.

Moren blir også gjenstand for en lignende forvandling i begynnelsen av romanen. I forsøket på å beskrive morens utseende, sammenligner fortelleren henne med blant annet Ingrid Bergman og Gretha Garbo. Hun går fra å være hans mor til å også bli et bilde på en bestemt type kvinne, og for moren og Arvid handler det her om en kobling til det fortidige, til fiksjonshelter portrettert i litteratur og film. At det er i erindringen disse forbindelseslinjene blir skapt, forteller noe om erindringens tekstur; hvordan den for det første kan produsere nye former for virkelighet gjennom å koble sammen ulikeartede minner, for det andre at grensdragningene mellom hva som er fiksjon og hva som er virkelig blir uklare – og kanskje også irrelevante, og for det tredje at minnene

sidestilles med hverandre, det utgjør ingen forskjell om minnene er fra en bok eller fra en «virkelig» hendelse, de er like verdifulle og funksjonelle.

6 Avslutning

Gjennom en narratologisk analyse har jeg i denne oppgaven forsøkt å vise hvordan tid og erindring framstilles i Per Pettersons roman *Jeg forbanner tidens elv*, og hva slags betydning denne fremstillingen har for fortellingen og det fortalte. Det sentrale i analysen har vært å beskrive forholdet mellom narrasjonen og fortellingen, og hvordan den etterstilte fortelleren mestrer og manipulerer både tiden og fortellehandlingen. Første del av analysen tok for seg fortelleren og hans gjendiktning av morens reise til Danmark. I denne gjendiktningen tegnet fortelleren et bestemt bilde av moren, et bilde som var basert på hvordan han husket henne, og ikke minst hvordan han ønsket å huske henne. Det særegne med denne fremstillingen var at fortelleren tok i bruk ulike fortelle tekniske grep som gjorde det mulig for han å presentere morens tanker og følelser som om de var hennes egne og ikke fortellerens antakelser. Gjennom en blanding av minner, antakelser og diktning kunne fortelleren med andre ord «konstruere» sin mor, og deretter skjule denne konstruksjonen ved hjelp av visse fortelle tekniske grep. Denne konstruksjonen må ses i forbindelse med fortellerens forsøk på å trekke subtile forbindelseslinjer mellom seg selv og moren. Arvid virker å være opptatt av å fremvise hvor lik han og moren er, at de har en særegen relasjon, bare de to.

Det bildet av moren som trer fram for leseren i romanens to første kapitler, bryter riktignok sammen i løpet av romanen, og i de to siste kapitlene blir det tydelig for leseren at moren slik hun framstilles av fortelleren og moren slik hun «er» i sin egen rett, ikke stemmer overens. Denne diskrepansen åpenbares gjennom narrasjonen: Under oppholdet på øya Læsø drar Arvid, moren og Hansen for å besøke denne Ingrid som moren bodde hos under sin første fødsel. Mens Arvid og Hansen må sitte igjen i taxien og vente, overværer fortelleren samtalen mellom moren og Ingrid. Kontrasten mellom den uvitende Arvid i taxien og den «allvitende» fortelleren synliggjør det som fortelleren har forsøkt å dekke til i romanens begynnelse, nemlig at han ikke kjenner sin mor, at det er en betydelig avstand mellom dem, en avstand han ikke klarer å overkomme. Fortellerens evne til å skrive frem moren gjennom erindringen og fiksjonen, blottlegges altså for leseren som et mislykket prosjekt.

I dette tilfellet kan vi si at erindringen har en produktiv virkning – Arvid produserer sin mor gjennom minnearbeidet, han konstruerer som nevnt et bilde slik han ønsker at det skal se ut. Erindringen er altså ikke bare en måte å gjenkalle fortiden i nåtiden på, men det er også en måte vi konstruerer verden gjennom. «Elementene fra fortiden settes altså sammen i en ny scene, som ikke

er en rekonstruksjon av det som var, men en konstruksjon av noe som aldri har vært» (Reinton 2015: 63). Dette er nettopp hva Richard Terdiman peker på med sitt begrepspar reproduksjon og representasjon. Å erindre innebærer både å reprodusere og bearbeide fortiden, slik at virkeligheten omdannes i erindringen.

I andre del av analysen så jeg på tidens rolle i romanen, og forsøkte blant annet å vise hvordan romanen virker å være strukturert etter erindringens assosiative logikk. I stedet for å følge kronologisk etter hverandre, henter romanens ulike kapitler motivasjon fra fortellingen og fortellerens minner, hvor ulike scener på tvers av tid og rom speiler hverandre, og setninger og ord gjentas og brukes i nye sammenhenger. At romanens narrativ følger erindringen og ikke den kronologiske tiden, underbygger Paul Ricoeurs påstand om at fortellingen kan være et redskap for å utforske den fenomenologiske tidens ikke-lineære trekk. Fortiden, nåtiden og fremtiden er ikke adskilte størrelser, for den erindrende fortelleren må de regnes som del av en og samme strøm som han fritt kan bevege seg fram og tilbake i. Imidlertid er fortelleren avhengig av en form for kronologi for å holde fast ved og gripe det som har vært, hvor minner og hendelser dateres og løftes fram i fortellingen. Romanen produserer derfor «a tension between the chronology of events it describes and the anachronicity of their representation in the mind of a character, or of the plot itself» (Currie 2007: 92).

Videre ser vi også hvordan forskjellige tidsoppfatninger kommer til syne i romanen gjennom de ulike narrative nivåene. For den tilbakeskuende fortelleren hører hele fortellingen fortiden til. Han vet hvordan det hele slutter, og tiden blir derfor beskrevet som noe ugjenkallelig, som et skille, en elv som ikke kan krysses. I fortellingen derimot fremtrer det en oppfatning av at tiden er åpen, at det finnes en framtid og dermed også muligheter og usikkerhet knyttet til denne. Og akkurat som den tjueårige eller trettisjuårige Arvid ikke vet hva som kommer rundt neste sving, vet heller ikke leseren hvordan fortellingen vil ende. Denne tidsforskyvningen hvor fortellingen er fortidig for fortelleren, men utspiller seg her og nå for leseren og karakterene, er hva Paul Ricoeur, Peter Brooks og Käte Hamburger har beskrevet som fortellingens utstrakte nå, eller fortellingens pseudo-nåtid. Det er en forståelse av at fortellingen helt fram til sin slutt kan påvirke og forandre leserens oppfatninger og meninger, og dermed skape en forventning til det framtidige, som allerede foreligger. Da spiller det ingen rolle om fortellingen er fortalt i fortid, for preteritumsformen av verbet «is decoded by the reader as a kind of present, that of an action and a significance being forged before his eyes, in his hand, so to speak» (Brooks 1984: 22).

I siste del av min analyse undersøkte jeg hvordan minnene og erindringen virket inn på romanens hovedkarakter. For Arvid er fortiden noe tapt og ugjenkallelig, men samtidig er minnene overalt hvor han ferdes, slik at han hele tiden blir konfrontert med sine minner. Fortiden innehar altså en dobbelt rolle, og det vi ser i romanen er at Arvid mer og mer lar seg prege av den, noe som også får konsekvenser for romanens narrativ. Ikke bare er minnene hele tiden nærværende under hans opphold i Danmark, romanens rammefortelling blir også avbrutt til fordel for kapittellange tilbakeblikk både til 70-tallet og tidligere. Fortidens nærvær koloniserer nåtiden, slik at hovedkarakteren styres og forandres av den.

Vi har også sett nærmere på de minnene som går inn under det vi kan kalle kulturelle minner, som danner et motstykke til de mer individuelle minnene fra hans liv. Arvid minnes både politiske hendelser, filmer han har sett, og bøker han har lest. De politiske minnene avslører hvordan erindringen er preget av forutbestemthet til det fortidige. Dette forsterkes i og med at Arvids kommunistiske prosjekt ikke lykkes. Tapet blir derfor erindringens forutsetning og omdreiningspunkt. Minnene om litteratur og film preger romanen på et litt annet vis enn de politiske minnene. Arvid sammenligner både seg selv og moren med fiktive personer, slik at romanen her henspiller på sin fiksjonalitet, og viser at Arvid som karakter er snarlik disse fiksjonsheltene han kjenner så godt. Det vi ser er at disse minnene kan produsere nye former for virkelighet, der grensedragningene mellom hva som er fiksjon og hva som er «virkelig» blir uklare.

Det skillet i tida som inntreffer med Arvids selvproletarisering, klarer han aldri å bygge bro over ved hjelp av erindringen, like lite som han klarte å tørrskodd krysse elva Rio Grande som ung tjueåring, selv om den hadde tørket ut. Han ble stående ved sin bredd og skue over til den andre siden, synlig merket av overfarten. Må man altså innfinne seg med at den forbannede elva alltid flyter og er i forandring? At man aldri vil kunne holde igjen vannet eller krysse den uten å bli våt på beina? Eller handler det egentlig om å strekke ut en hånd til rett tid? Tidens elv blir en forbannelse når man venter for lenge, når man aldri klarer å «rette oppatt alle feil i fra i går» som Alf Prøysen så fint synger. I en roman hvor menneskene handler og ikke snakker, hvorfor klarer de da ikke å handle før det er for seint?

7 Litteraturliste

- Aaslestad, Petter (1999). *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: LNU og Cappelen Akademisk Forlag.
- Benjamin, Walter ([1939] 2003). «Om noen motiver hos Baudelaire». I: Atle Kittang et. al. (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 316-333). Oslo: Universitetsforlaget.
- Brooks, Peter (1984). *Reading for the Plot*. London: Harvard University Press.
- Caprona, Yann De (2015). *Norsk etymologisk ordbok*. Oslo: Kagge Forlag
- Eriksen, Trond Berg (1999). *Tidens historie*. Oslo: Stenersens forlag.
- Erl, Astrid (2010). «Cultural Memory Studies: An Introduction». I: Astrid Erl og Ansgar Nünning (Red.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (s. 1-29). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Gaasland, Rolf (1999). *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Genette, Gérard ([1972] 1980). *Narrative Discourse*. Oxford: Basil Blackwell.
- Grabes, Herbert (2010). «Cultural Memory and the Literary Canon». I: Astrid Erl og Ansgar Nünning (Red.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (s. 311-321). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Haakonsen, Daniel ([1975] 1993). «Henri Bergson i norsk litteratur». I: Hans Kolstad og Asbjørn Aarnes (Red.), *Den skapende varighet. En essaysamling om Henri Bergson* (s. 217-236). Oslo: Aschehoug.
- Hamburger, Käte ([1955] 2011). «The Timelessness of Poetry». I: Jan Christoph Meister og Wilhelm Schernus (Red.), *Time. From concept to narrative construct: A reader* (s. 85-99). Berlin: De Gruyter.
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian & Solberg, Unni (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Gyldendal ASA.
- Mendilow, A. A. ([1952] 1972). *Time and the novel*. New York: Humanities Press.

- Neumann, Birgit (2010). «The Literary Representation of Memory». I: Astrid Erll og Ansgar Nünning (Red.), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (s. 333-343). Berlin/Boston: De Gruyter.
- Nøjgaard, Morten (1999). *Litteraturens tid. Om Paul Ricoeur og den fortalte tids paradokser*. København: Museum Tusulanums Forlag.
- Pedersen, Frode Helmich (2010). «Per Pettersons forfatterskap i lys av resepsjonen». *Edda*, 2, (s. 141-157). Hentet fra <https://www.idunn.no/edda/2010/02/art08>.
- Petterson, Per (2008). *Jeg forbanner tidens elv*. Oslo: Oktober forlag.
- Reinton, Ragnhild Evang (2015). *Minnekrise og minnebilder. Litterære erindringer fra det 20. århundret*. Oslo: Novus Forlag.
- Skotte, Kjetil (2008, 15. 10). PER PETTERSON: Jeg forbanner tidens elv. *Oppland arbeiderblad*. Hentet fra <https://www.oa.no/nye-boker/per-petterson-jeg-forbanner-tidens-elv/r/1-81-3853651>.
- Straume, Anne Cathrine (2008, 24. 09). Jeg forbanner tidens elv. *NRK*. Hentet fra https://www.nrk.no/kultur/bok/_jeg-forbanner-tidens-elv_-1.6231648.
- Tjønneland, Eivind. (2015, 30. 07). Erindring. I Store norske leksikon. Hentet fra <https://snl.no/erindring>.
- Walgermo, Alf Kjetil (2008, 26. 09) Å skrive seg inn i framtida. *Vårt land*. Hentet fra <https://web.retriever-info.com/services/archive/displayDocument?serviceId=2&documentId=05502420080926692325>.
- Whitehead, Anne (2009). *Memory*. London: Routledge.
- Winther, Truls (1993). «Carl Vilhelm Holst og “den estetiske tid”: Bergsonisme i norsk litteraturteoretisk debatt». I: Hans Kolstad og Asbjørn Aarnes (Red.), *Den skapende varighet. En essaysamling om Henri Bergson* (s. 188-198). Oslo: Aschehoug.
- Wyller, Truls (2011). *Hva er tid*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Økland, Ingunn (2008, 24. 09). Petterson ett skritt tilbake. *Aftenposten*. Hentet fra <https://web.retriever->

info.com/services/archive/displayDocument?documentId=020002200809240051&serviceId=2.

8 Sammendrag

Denne masteravhandlingen er en narratologisk og tematisk lesning av Per Pettersons roman *Jeg forbanner tidens elv* (2008), hvor jeg undersøker hvordan tid og erindring fremstilles i romanen, og hvilken betydning denne fremstillingen kan ha for fortellingen og det fortalte. Det sentrale i analysen har vært å beskrive forholdet mellom narrasjonen og fortellingen, og hvordan den etterstilte jeg-fortelleren mestrer og manipulerer både tiden og fortellehandlingen. Jeg støtter meg særlig på den franske filosofen Paul Ricoeurs arbeider, og hans teorier om fortellingen som et erkjennelsesredskap, hvis oppgave er å utforske den fenomenologiske tids ikke-lineære trekk. Ragnhild Reintons forskning på erindring i litteraturen er også viktig i min lesning, der Richard Terdimans «memory crisis» er et sentralt begrep.

Pettersons roman kan sies å være strukturert etter erindringens assosiative logikk, hvor kapitlene henter motivasjon fra fortellingen og fortellerens minner. Ulike scener på tvers av tid og rom speiler hverandre, og setninger og ord gjentas og brukes i nye sammenhenger, slik at romanen produserer en spenning mellom kronologi og plot, objektiv og subjektiv tid, tid som emne og tid som teknikk. Dette gjør romanen til den diskurs hvorfra det dynamiske og dialektiske ved tiden best kan observeres. Videre møter vi i romanen forskjellige tidsoppfatninger gjennom de ulike narrative nivåene. For fortelleren er tiden noe ugjenkallelig og tapt, men i selve fortellingen ligger fortsatt fremtiden åpen. Denne tidsforskyvningen hvor fortellingen er fortidig for fortelleren, men utspiller seg her og nå for leseren og karakterene, er hva Paul Ricoeur, Peter Brooks og Käte Hamburger har beskrevet som fortellingens utstrakte nå, eller fortellingens pseudo-nåtid. Det er en forståelse av at fortellingen helt fram til sin slutt kan påvirke og forandre leserens oppfatninger og meninger, og dermed skape en forventning til det framtidige, som allerede foreligger.

9 Tillegg

Her skal jeg kort gjøre rede for masterarbeidets relevans for virket som lektor. Selv om det å undervise tretti ungdomsskole- eller videregående elever er noe diametralt forskjellig fra å skrive en litterær analyse av en roman, opplever jeg likevel at det også er likheter mellom disse to oppgavene. Det første handler om planlegging, evnen til å se framover i tid og å være strukturert. Dette er helt elementære forutsetninger for både læreryrket og masterskrivingen, og det kan i begge tilfellene ende svært dårlig hvis man hverken planlegger eller har noen form for struktur underveis. I læreryrket handler det mye om å planlegge for det uforutsette, slik at man har en plan b om noe skulle gå galt. Det å ha en plan b skulle også vise seg å komme godt med da jeg i midten av januar bestemte meg for å skifte problemstilling. Jeg hadde ikke akkurat sett for meg at det kom til å skje, men ble like fullt nødt til å gjøre en helomvending. Nettopp det at man ikke vet hva man går til, at ting kan ta en helt annen retning enn man på forhånd antok, er verdifull erfaring jeg tar med meg fra dette masterarbeidet.

For det andre har selve skrivearbeidet gitt meg uvurderlig trening i å både lese og revidere tekst, oppgaver jeg som norsklektor vil komme til å arbeide med hver eneste dag i skolen. Det å lese og vurdere, lese med et kritisk blikk, samtidig som man ser etter forbedringer, er en evne jeg både vil forsøke å undervise mine elever i, og bruke aktivt i rettelser og andre vurderingssituasjoner. Masterarbeidet har med andre ord gitt meg en solid dose mengdetrening i tekst-, lese- og skriveforståelse. Denne forståelsen gjør at jeg enklere og mer effektivt kan veilede og vurdere andres arbeid på en god måte.

Til slutt vil jeg trekke frem hvordan det å være i denne masterbobla, med det presset, den usikkerheten og håpløsheten man kjenner på når det butrer imot eller stopper opp, har gitt meg både utholdenhet og mestringsfølelse jeg kan ta med meg inn i læreryrket. Å stå i en vanskelig situasjon i klasserommet der man er usikker på hva man skal gjøre, om det kommer til å gå bra eller ikke, krever utholdenhet, det krever at man tar tak i stedet for å gi opp. Å gå igjennom en så utfordrende prøvelse som en masteroppgave er og kan være, herder og bygger karakter, som det heter. Det er ingen som holder deg i hånden eller trækker opp stien for deg her i livet, og derfor trenger man masteroppgavens til tider ugjestmilde krav og påkjenninger nettopp for å være forberedt på det som venter etter studiene.