

I arbeidets verden

- om enkeltindivid og samfunn

i Per Pettersons

Ut og stjele hester

av

Øyvind Egeland

Masteroppgave

i allmenn litteraturvitenskap

2006 høst

UiO

Innhold

Arbeidet – en begynnelse5
Språk og kommunikasjon11
Forholdet mellom far og sønn26
Dåpen i elva42
Arbeid, beruselse og fest/lek63
I naturens vold76
Arbeidet – en ny begynnelse87
Litteraturliste99

Arbeidet – en begynnelse

Og hvorfor er dere bekymret for klærne? Se på liljene på marken, hvordan de vokser! De arbeider ikke og spinner ikke, men jeg sier dere: Selv ikke Salomo i all sin prakt var kledd som en av dem. (*Bibelen* 1998: Matteus 6; 28-29)

Dette sitatet fra Bergprekenen i Matteus-evangeliet i NT er typisk – ikke bare for hvordan man så på arbeidet på Jesu' tid, men også for hvordan man ser på arbeidet *i dag*. For i vår tradisjonelle oppfatning av arbeidet er dette uløselig knyttet til mennesket, og mennesket alene.

Mennesket arbeider. Dyrene og "liljene på marken" arbeider ikke: De bare utfolder seg eller "vokser".

Allerede i Bibelen kan vi altså finne kimen til dagens allmenne syn på arbeidet som en negasjon: Arbeidet står i et motsetningsforhold til naturen, som en drivkraft i den historiske utviklingen av språket og kulturen, og gjennom dette også som en representasjon av menneskets definitive "nei" til naturen. Så kan vi da også se hvordan arbeidet blir svært negativt omtalt i 1. mosebok i GT: "I ditt ansikts sved skal du ete ditt brød" er jo en forbannelse som en vred guddom har nedkalt over mennesket. Akkurat som om arbeidet skulle være en pest eller en gresshoppesverm. Eller et torturinstrument, noe etymologien beskylder det for å være [arbeid: fr. *travail*, av lat. *tripalium*, et torturinstrument].

Opp gjennom historien er det svært mange som har skrevet om arbeid. Av disse er nok Marx og Hegel de mest kjente. Men den franske filosofen og skjønnlitterære forfatteren Georges Bataille er gjennom sin fornuftskritikk kanskje den mest typiske representanten for det etter hvert svært så tradisjonelle synet på arbeidet som en fullt ut *menneskelig* faktor i tilværelsen, og dermed også som en negasjon av naturen:

Arbeidet er (...) veien til *bevisstheten*, som fører mennesket bort fra det dyriske. Det er gjennom arbeidet vi har fått en klar og tydelig bevissthet om tingene, og vitenskapen har alltid vært teknikkens følgesvenn. (Bataille 1996: 165)

Ja, var det ikke for arbeidet, hadde mennesket i følge Georges Bataille fremdeles befunnet seg i "dyrenes mørke": "Arbeidet, som er grunnleggende for mennesket, er *det eneste* som står i motsetning til dyrenes verden." (min utheving, Bataille 1996: 16)

Opp mot arbeidet setter Georges Bataille det seksuelle overskuddet, som i *Erotismen* må betraktes som et uttrykk for noe *regressivt* – for noe som langt på vei må kunne sies å føre oss tilbake til naturen eller det forkastede – i et ellers svært så progressivt og hardt arbeidende samfunn. Dette fordi ”[d]et seksuelle overskuddet fjerner oss (...) fra bevisstheten: det svekker vår evne til å skille mellom tingene.” (Bataille 1996: 165) Georges Bataille ser altså ikke bare på arbeidet som historiens drivkraft – eller som den avgjørende forutsetningen for språket og kulturen – og gjennom dette som en representasjon av menneskets definitive ”nei” til naturen, men han er også opptatt av hvordan arbeidet er grunnleggende forskjellig fra det seksuelle overskuddet, som gjennom sin *energisløsing* – der arbeidet forbruker energi på en slik måte at energien ikke sløses bort, men *omdannes* gjennom produksjonen – blir å betrakte som en fullt ut *naturlig* faktor i Batailles filosofi, slik denne framstår i hans filosofiske hovedverk *Erotismen*.

I følge Georges Bataille er festen og leken de mest grunnleggende formene for energisløsing: Festen og leken har røtter langt tilbake i det før-siviliserte eller *før-menneskelige* samfunnet, der festen og leken var overordnede faktorer som kunne virke *samlende*. I vår moderne verden, som er så preget av arbeidet at Georges Bataille i *Erotismen* liksom godt kaller den ”arbeidets verden”, må imidlertid festen og leken finne seg i å være underordnet arbeidet. Like fullt anser Georges Bataille festen/ leken for å være selve bæreren av den opprinnelige, naturlige eller *dyriske* siden ved mennesket i vårt moderne samfunn. Vi har kanskje allerede forstått at for Georges Bataille danner festen/leken en så skarp kontrast til arbeidet at den må betraktes som helt uforenlig med dette. For festen/leken er i følge Georges Bataille et uttrykk for en *hellig* verden, mens arbeidet er et uttrykk for vår *profane* verden. Dette fordi

(...) arbeidet krever en adferd der innsatsens forhold til den produktive effektiviteten er konstant. Det krever en rasjonell adferd, hvor festens og lekens kaos er holdt utenfor. Om vi ikke kunne undertrykke disse elementene, ville vi ikke være i stand til å arbeide, men arbeidet gir oss nettopp fornuft til å undertrykke dem. (Bataille 1996: 46-47)

Arbeid er altså rasjonelt og profant, fest/lek er kaotisk og hellig. Imidlertid er Georges Bataille langt fra den eneste som opererer med en distinksjon mellom arbeid og energisløsing som for eksempel *lek*:

Jakt, fiske, kveghold, jordbruk, laging av klær og verktøy er eldgamle former for arbeid. Arbeid står her i motsetning til rov av andres arbeidsprodukter, og til hvile,

forbruk, symbolsk virksomhet (*lek*, kunst osv.) og hærverk. (min utheving, PaxLeksikon 1978: 121)

Dette sitatet er hentet fra *PaxLeksikon*, noe som burde kunne tjene til å understreke at Georges Batailles distinksjon mellom arbeid og fest/lek ikke er så enestående som man først kan få inntrykk av. I *Erotismen* – som er Batailles filosofiske hovedverk, og den teksten i Batailles forfatterskap som er mest interessant i forbindelse med denne undersøkelsen – må imidlertid distinksjonen mellom arbeid og fest/lek sies å være langt mer grunnleggende for samfunnet enn hva som ellers er tilfellet i vår vestlige filosofiske tradisjon: ”Den *profane* og den *hellige* verden [det vil si *arbeidets* og *festens/lekens* verden] utgjør samfunnet samtidig – eller suksessivt, og de er dets to komplementære former.” (Bataille 1996: 73)

I *Erotismen* kan vi se hvordan samfunnet – og gjennom dette også enkeltindividet – for Georges Bataille ikke kan eksistere uten at det samtidig eksisterer en *uforenlighet*, en uoverkommelig avstand, mellom arbeid og fest/lek. Det er dette som er hovedgrunnen til at jeg har valgt å fokusere så mye på nettopp Georges Bataille og *Erotismen* i denne undersøkelsen av arbeidets betydning for så vel enkeltindivid som samfunn i Per Pettersons *Ut og stjele hester*: George Batailles *Erotismen* synes bygd opp omkring et skarpt skille mellom arbeid og ulike former for energisløsing, hvorav festen og leken er de mest grunnleggende. Det kan dermed virke som om dette filosofiske hovedverket i Batailles forfatterskap står og faller på distinksjonen mellom arbeid og – i første rekke – fest/lek.

Gjennom en nærlesning av utvalgte tekstpassasjer i Per Pettersons kritikerroste roman skal vi etter hvert se hvordan deler av *Erotismen* kan sies å *falle* på sitt skarpe skille mellom arbeid og fest/lek, i og med at *Ut og stjele hester* langt på vei *bryter ned* dette skillet, eller i hvert fall lanserer en modell hvor arbeid og fest/lek ikke lenger er uforenlige størrelser, men tvert i mot glir over i hverandre på flere forskjellige måter.

Selv om man i Per Pettersons tekst kan finne en rekke forbindelser mellom størrelser som Georges Bataille har *adskilt* i *Erotismen*, kan omveien om Bataille gjøre oss oppmerksomme på denne ”problematikken” hos Petterson: *Erotismen* treffer noe svært sentralt i *Ut og stjele hester* – paradoksalt nok først og fremst i forbindelse med de mange skildringene av *arbeid* i Per Pettersons roman – samtidig som *Erotismen* altså er problematisk i forhold til *Ut og stjele hester*. For de begrepene som står sentralt i *Erotismen* – som for eksempel ”energisløsing” – har stor overføringsverdi til Per Pettersons tekst. Men der Georges Bataille knytter begreper som ”energisløsing” an til naturen, og til de handlingene som springer ut av denne – som for eksempel drapet, ofringen og orgien – kan Per Petterson i *Ut*

og *stjæle hester* sies å knytte slike begreper implisitt an til *arbeidet*, som for Bataille altså er å betrakte som en utelukkende *kulturell* aktivitet.

Det er mange sider ved Georges Batailles syn på arbeid, slik dette framstår i *Erotismen*, som er problematiske. Vi skal nå se litt nærmere på noen av disse sidene.

I motsetning til Marx opererer ikke Georges Bataille med et skille mellom primær- og sekundærnæring, og mellom håndverk og industriarbeid, men *generaliserer* arbeidet i sitt forsøk på å vise hvordan dette ikke bare har språklig-, tinglig- og fremmedgjort individets omverden, men også språklig-, tinglig- og fremmedgjort individet selv. Dessuten tar han ikke hensyn til marxismens teoretiske, om enn utopiske, opphevelse av arbeidsdelingen og spesialiseringen i samfunnet, slik Karl Marx selv beskriver denne i *The German Ideology*:

(...) as soon as the distribution of labour comes into being, man has a particular, exclusive sphere of activity, which is forced upon him and from which he cannot escape. He is a hunter, a fisherman, a herdsman, or a critical critic, and must remain so if he does not want to lose his means of livelihood; while in communist society, where nobody has one exclusive sphere of activity but each can become accomplished in any branch he wishes, society regulates the general production and thus makes it possible for me to do one thing today and another tomorrow, to hunt in the morning, fish in the afternoon, rear cattle in the evening, criticise after dinner, just as I have a mind, without ever becoming hunter, fisherman, herdsman or critic. (Marx 1970: 13)

I Karl Marx' modell av arbeidet vil dette alltid kunne tilby en mulighet for nye erfaringer eller *førstegangsopplevelser*. Men det vil også kunne nærme seg festen og leken – gjennom sin oppløsning av klart definerte roller, som *umuliggjør ethvert hierarki* – i hvert fall om man ser festen og leken på *Batailles* premisser, det vil si som uttrykk for en overordnet faktor i naturen. I Marx' modell av arbeidet må rollene uansett kunne sies å holde seg skiftende til enhver tid – i et langt mer ”poetisk” samfunn enn George Batailles, slik dette framgår av *Erotismen*.

I Per Pettersons *Ut og stjæle hester*, som vi snart skal se nærmere på, kan nettopp en slik modell av arbeidet sies å være *satt i scene*. For i denne romanen virker det ikke som om arbeidet har gjennomgått en arbeidsdeling og en spesialisering – i hvert fall ikke utenfor familiens rammer. Her finner vi karakterer som kontinuerlig veksler mellom ulike yrker som skogsarbeid og jordbruk, og mellom ulike roller som ”arbeidsgiver” og ”arbeidstaker”, i en *felles*, eller i hvert fall svært inkluderende, arbeidshverdag. Imidlertid kan man ofte få inntrykk av at slike vekslinger ikke foretas frivillig, men tvert i mot følger fastlagte mønstre og rutiner. Men i slike tilfeller er det *felleskapet*, og ikke et par utvalgte individer, som fyller

rollen som organisator av arbeidslivet – gjennom uuttalte normer som fellesskapet har nedfelt i individet.

I et slikt perspektiv kan man si at det er *fellesskapet*, og ikke enkeltindividet, som arbeider i *Ut og stjæle hester*. Eller man kan si at det er fellesskapet som arbeider *gjennom* enkeltindividet – etter marxistiske prinsipper, som riktignok aldri uttales i teksten. Og gjennom dette kan arbeidet i Per Pettersons roman få preg av å være en sosial tilstelning på linje med den rituelle festen eller leken – en slags ”happening” i bygda – og ikke bare av å være *blodslit*.

I Per Pettersons roman er i hvert fall ikke skillet mellom arbeid og fest/lek så tydelig, markant og skjellsettende som i Georges Batailles *Erotismen*. Nei, tvert i mot må arbeidet i *Ut og stjæle hester* kunne sies å peke mer i retning av noe naturlig enn av noe kunstig, mer i retning av en positivitet enn av en negativitet:

Det jeg gjør, som jeg aldri har fortalt til noen, er at jeg lukker øynene hver gang jeg skal gjøre noe praktisk utover det jeg til daglig er nødt til å foreta meg, og da forestiller jeg meg hvordan faren min ville gjort det eller hvordan han faktisk gjorde det som jeg har sett, og så hermer jeg *det* til jeg kommer inn i den riktige rytmen, og oppgaven åpner seg og blir synlig, og sånn har jeg gjort det så lenge jeg kan huske, som om hemmeligheten ligger i kroppens holdning til det som skal gjøres, i en viss balanse i utgangspunktet, som å treffe planken i lengdehopp og den rolige beregninga like før av hvor mye som skal til, eller hvor lite, og den indre mekanikken som hver oppgave alltid har; først det ene og så det andre, i en sammenheng som ligger der nedfelt i hvert stykke arbeid, ja som om jobben allerede fins der som ferdig form, og det kroppen skal gjøre når den beveger seg, er å trekke et slør til side så alt kan bli lest av den som betrakter. (Petterson 2003: 75)

Kanskje har Batailles distinksjon mellom arbeid og fest/lek sin årsak i et mer generelt og implisitt skille mellom natur og kultur: Det kan virke som om naturen er en *gitt* størrelse for Georges Bataille. I *Erotismen* framstilles i hvert fall *naturen som helhet* ahistorisk, og får et liv som er uavhengig av mennesket og dets kultur. *Menneskenaturen* har imidlertid ikke fått et slikt selvstendig liv i Batailles filosofi – i hvert fall ikke i betraktningene over vårt moderne samfunn i *Erotismen*, hvor menneskenaturen synes helt avhengig av de grensene som arbeidet setter for det *dyriske* ved mennesket. For det er jo disse grensene som opprettholder det dyriske ved mennesket som nettopp *dyrisk*. Så lenge grensene mellom mennesket og menneskets *natur* opprettholdes gjennom arbeidet i ”arbeidets verden” vil altså menneskenaturen aldri kunne tilpasses kulturen: Den vil bare kunne holdes i en undertrykt posisjon. Og dermed vil menneskenaturen bli bevart som nettopp *natur*.

Akkurat som lovbruddet er avhengig av loven for i det hele tatt å kunne kalles et lovbrudd, er altså menneskenaturen avhengig av mennesket for i det hele tatt å kunne kalles en menneskenatur. I Georges Batailles filosofi må dermed begrepet ”menneskenatur” først og fremst forstås som noe som er spesifikt for mennesket, altså som ”menneskets natur”, og ikke metonymisk – som en del av hva vi tidligere har kalt ”naturen som helhet”.

Naturbegrepet til Bataille er altså todelt. Menneskenaturen defineres *kulturelt*, og selv om den ikke er kulturelt konstruert, er den sosialt og kulturelt *betinget*. Samtidig er naturen som helhet av en *ahistorisk* karakter: Den er en *gitt* størrelse som mennesket har fjernet seg fra gjennom arbeidet, samtidig som det har utviklet sin *egen* natur.

Spørsmålet om natur i det hele tatt er noe som kan eksistere uavhengig av oss, er i høyeste grad et spørsmål som kan diskuteres. Imidlertid er det ikke plass til en slik diskusjon her. Men også om man *kjøper* Batailles naturbegrep, noe jeg – av en personlig overbevisning – vil gjøre i denne undersøkelsen, kan man problematisere distinksjonen mellom arbeid og fest/lek, slik denne framstår i *Erotismen*, og gjøre den til gjenstand for diskusjon. Og i en slik diskusjon må Per Pettersons *Ut og stjæle hester* kunne sies å fortjene en stor og sentral plass.

Før jeg kan gå videre, plikter jeg imidlertid å gjøre leseren oppmerksom på de metodologiske valgene jeg vil foreta meg i denne undersøkelsen av arbeidets betydning for så vel enkeltindivid som samfunn i Per Pettersons *Ut og stjæle hester*: I en stilistisk-tematisk tilnærming til Per Petterson har jeg valgt ut noen scener fra *Ut og stjæle hester* som angår vår overordnede tematikk, og vil undersøke disse som eksempler på romanens totale syn på arbeid. Jeg må imidlertid understreke at jeg i valget av slike tolkningspunkter i *Ut og stjæle hester* ikke bare har vært opptatt av de arbeidsformene som inngår i romanens motivkrets, men også, og ikke minst, av det *språklige* arbeidet som ligger bak, eller snarere innbakt i, selve skriften. Her vil jeg i all hovedsak støtte meg til den amerikanske pragmatismen, og da først og fremst til sentrale skikkelser innenfor denne, som for eksempel Emerson.

Samtidig som jeg gjennomfører en stilistisk-tematisk lesning av *Ut og stjæle hester*, vil jeg søke å *kontekstualisere* Per Pettersons nyskapende roman. Dette fordi jeg ønsker å vise at Per Petterson skriver i en bestemt litterær tradisjon, og at det innad i denne tradisjonen er så vel en språklig som en tematisk sammenheng mellom tekstene. For det lille bygdesamfunnet vi møter i *Ut og stjæle hester* må så absolutt kunne sies å ha stor overføringsverdi til andre samfunn – i hvert fall innenfor *våre* rammer, som er den vestlige kulturs.

Språk og kommunikasjon

Arbeidet er et stort og viktig tematisk felt i *Ut og stjæle hester*. Det er riktignok bare ett av mange temaer i romanen, men det fungerer til gjengjeld som et overveiende *helhetsskapende* element – ettersom det ikke bare binder de andre temaene sammen, men også bidrar til en tettere forbindelse mellom de to tidsplanene i romanen enn hva som ellers ville vært tilfellet. Arbeidet kan altså sies å være romanens røde tråd på mer enn bare én måte. Jeg vil imidlertid gå enda lenger, og hevde at arbeidet er romanens tematiske *kjerne*. Med dette mener jeg at en tolkning av et hvilket som helst av de andre tematiske feltene i *Ut og stjæle hester* må ta utgangspunkt i en tolkning av det tematiske feltet som arbeidet utgjør. Dette først og fremst fordi arbeidet er kilden til en forståelse av jeg-fortelleren og hovedkarakteren Trond Sander, hans liv og hans minner. For det er gjennom arbeidet, hans innstilling til dette, og den betydningen arbeidet har for ham, at fortelleren og karakteren Trond Sander kan tre tydeligst fram for leseren av Per Pettersons roman. Vi kan kanskje si at Trond Sander er besatt av arbeid. Eller at han klamrer seg fast til det. Men vi må i hvert fall si at arbeidet er det viktigste elementet i hans liv så vel som i hans minner og fortelling. Enten det er gjennom sitt fravær – som en *mangel* – i romanens nåtid, eller det er gjennom sin tilstedeværelse i romanens fortid.

Når den aldrende Trond minnes og gjenforteller barne- og ungdomsårene, er det som oftest arbeidssituasjoner som dukker opp i hans bevissthet. Og ”arbeidsminnene” er ikke bare flere, men også sterkere enn de andre minnene fra oppveksten til Trond Sander: De skaper tydeligere og mer levende bilder. Enkelte av ”arbeidsminnene” kan nesten sies å framstå i en *sansbar* form. For jeg-fortelleren og hovedkarakteren i *Ut og stjæle hester* viser en egen evne til å framkalle minner helt klart og distinkt i sin bevissthet – med alle lukter, lyder og ikke minst *kroppsfølelser* intakt. Og denne evnen slår kraftigst gjennom i beskrivelsene av arbeidssituasjoner:

Det var duften av nyfelt tømmer. Den bredte seg fra veien til elva, den fylte lufta og dreiv over vannet og trengte seg inn alle steder og gjorde meg nummen og ør i hodet. Jeg var midt i alt. Jeg lukta av kvæ, klærne mine lukta, og håret mitt lukta, og huden min lukta av kvæ når jeg lå i køya og sov om natta. Jeg slokna med den og våkna med den og kjente den hele dagen. (Petterson 2003: 79)

Selv om det hele tiden er snakk om en *bevisst* framkalling av minner i denne romanen, antar ”arbeidsminnene” til Trond Sander en form som er så nærværende, og får en substans som føles så autentisk, at man kan fristes til å tro at disse minnene har sine røtter i kroppen snarere enn i bevisstheten. Men som vi etter hvert skal få se, er dette ikke tilfellet. ”[D]uften av nyfelt tømmer (...)” er ingen ny variant av Marcel Prousts velkjente madeleine-kake.

Selv om ”arbeidsminnene” ikke kan tilbakeføres til kroppen, fordi de framkalles i bevisstheten – akkurat som de andre barndomsminnene til Trond Sander – får de altså en form og en substans i Trond Sanders fortelling som fører til at man kan opprette et skille mellom arbeidssituasjoner og situasjoner hvor arbeid ikke er involvert som en overordnet faktor. Dette må imidlertid forstås generelt. For den allerede omtalte sansbarheten trenger seg nemlig inn på nær sagt alle plan og nivåer i romanen. Likevel topper den seg i beskrivelsene av arbeid og arbeidssituasjoner.

Ettersom jeg-fortelleren og hovedkarakteren i *Ut og stjæle hester* har så sterke minner fra forskjellige ”arbeidstyper” som han har, kan man ikke bare nøye seg med å si at arbeidet har vært svært viktig i en begrenset periode av hans liv. Man må konkludere med at det også har stor betydning i hans hverdag på romanens nåtidsplan, at arbeidet *fremdeles* har en svært sentral plass – gjennom minnene, men også gjennom sitt fysiske fravær – i Trond Sanders pensjonisttilværelse. Vi kan se at arbeidet i høy grad har vært med på å forme Trond Sander som menneske. Slik sett bør enhver forståelse og karakteristikk av jeg-fortelleren og hovedkarakteren i *Ut og stjæle hester* forankres i en tematisk undersøkelse av arbeidet i Per Pettersons roman.

I denne sammenheng er det interessant å se nærmere på *språket* i *Ut og stjæle hester*. For det er jo først og fremst på grunn av språket at arbeidet kan tre så klart og tydelig fram i *Ut og stjæle hester* som det gjør. I denne forbindelse er det viktig å huske på at også *skrivning* kan være hardt arbeid – i hvert fall i et pragmatisk perspektiv, hvor forfatteren ikke bare kan sies å dele sin ”avhengighet” av hånden med kroppsarbeideren, men også en framtidsrettethet som bidrar til å opprettholde ”drømmen om Amerika”.

I Per Pettersons *Ut og stjæle hester* kommer en slik framtidsrettethet først og fremst til uttrykk gjennom en *handlingsrettethet i språket*, og det på en slik måte at *retningen* til en handling ofte blir like viktig som, eller viktigere enn, selve handlingen, som dermed blir å betrakte som et ledd i en kontinuerlig bevegelse framover i teksten. Man kan altså gå så langt som til å hevde at språket i *Ut og stjæle hester* bærer selve arbeidet i seg. Dette er i hvert fall tilfellet med sitatet nedenfor, som er hentet fra det aller første avsnittet i *Ut og stjæle hester*, der hovedgrunnen til at ”vindens form i vannet” kan dukke opp i jeg-fortellerens synsfelt er

det arbeidet som gjennom det lille ordet, redskapet eller produksjonsmiddelet ”mot” er lagt ned i den foregående teksten: ”Jeg ser ut av vinduet mot skogen. Det er et rødt lys over trærne mot sjøen. Det begynner å blåse. Jeg ser vindens form i vannet.” (Pettersen 2003: 9) Senere i denne undersøkelsen skal vi se nærmere på dette sitatet, som er et viktig tolkningspunkt i *Ut og stjæle hester*. Men før vi kan gå videre, må det ikke være tvil om hva jeg mener med ”språk” i denne sammenheng: Med ”språk” tenker jeg her først og fremst på handling, funksjon og kommunikasjon. Og jeg tenker på språket som et signal om individets innstilling eller holdning til selve språket, og gjennom dette også – fordi språket i denne sammenheng fungerer *metonymisk* – om individets holdning til omverdenen generelt. Med ”språk” mener jeg altså *et dobbelt speil*, som speiler både sender og mottaker – eller individ og omverden – samtidig. Jeg skal nå vise hvordan språket til Per Pettersen ikke *fortoner* seg eller *er*, men *fungerer*.

I sin anmeldelse av *Ut og stjæle hester* i *Aftenposten* 23/10 2003 skrev Terje Stemland:

Hans [Per Pettersens] fremste kjennetegn er den direkte, presise prosaen, konkret og handlingsorientert, delvis koblet med kamuflerte, mer eller mindre skjulte budskap. Det skaper en spenning og et trøkk i tekstene. De psykologiske implikasjoner ligger som et dirr under ordene, som på sitt beste formelig klinger i retning av lyden av krystall.

I Terje Stemlands persepsjon kan altså språket i *Ut og stjæle hester* fortone seg som ”lyden av krystall” – en lyd som isolert sett kan tolkes på flere forskjellige måter, men som her bare kan gi leseren assosiasjoner til musikk, først og fremst fordi ”lyden av krystall” er en utfylling til verbet ”klinger”. Slik sett faller det seg mest naturlig å karakterisere ”lyden av krystall” som noe harmonisk. Tenk bare på klisjeen *krystallklart*: Motsetningen her vil være *paradoks*. Men krystall er ikke bare et stoff som ”klinger”: Det er også noe nakent og skjørt. Akkurat som pennen til Per Pettersen: Et nakent eller avkledd utgangspunkt. En skjørhet eller ydmykhet i innstillingen til språket. En penn av krystall. Som vi snart skal se, henger den språklige ”klangen” til Per Pettersen nøye sammen med en ydmykhet i innstillingen til språket – med en språklig tilbakeholdenhet som har sine røtter i en følelse av ubehag eller flauhet overfor de ”store” ordene – som igjen henger sammen med Per Pettersens oppvekst og klassetilhørighet.

I *Klassekampen* 14/11 1992 skrev Jahn Thon at Per Pettersen – som på daværende tidspunkt i sin forfatterkarriere hadde skrevet og publisert novellesamlingen *Aske i munnen, sand i skoa* (1987) og romanene *Ekkoland* (1989) og *det er greit for meg* (1992) – er ”på jakt etter en ny arbeiderlitteratur”. Siden har den litterære offentligheten i Norge spurt seg selv om

det overhodet finnes noe grunnlag for å kunne hevde at Per Pettersons romaner utgjør stammen i ”en ny arbeiderlitteratur”, slik Jahn Thon antyder at det gjør. Og langt fra alle har støttet opp om Jahn Thons indirekte karakteristikkk av Per Petterson som en politisk motivert forfatter:

Kanskje er det enkelte ideologiske trekk i Pettersons tekster, det er jo halvhjertet skisserte proletaromgivelser i de fleste bøkene (...) Politisk diktning trenger litt skikkelig moralisme. Litt indignasjon. Litt idealisme. Dessuten litt analytisk refleksjon. Og gjerne litt visjoner for samfunnet eller menneskeheten. Dette er det sannelig lite av hos Petterson. Knappt noe som helst (...) Som samfunnsanalyse betraktet er dette sørgelig inkompetent. (Sejersted 1998: 92)

Det Jørgen Sejersted egentlig gir uttrykk for å savne hos arbeiderdikteren Per Petterson i sitatet ovenfor, er ”store” ord og fakter. Og slik sett må Sejersted også kunne sies å – bevisst eller ubevisst – avsløre og tilkjennegi at det ligger en snever forståelse av begrepet og fenomenet politisk diktning forut for denne nedvurderingen av Per Pettersons – etter min mening – åpenbart *politiske* motivasjon. Men politikk kan ikke degraderes til en sfære der man utelukkende diskuterer hvordan samfunnet *skal* og *bør* være. Som hos Per Petterson kan en politisk handling bestå i å belyse og løfte fram en hel samfunnsklasse, og med den en historie, en kultur, et språk og en måte å forholde seg til omverdenen på. Dessuten må man kunne si at Sejersteds analyse av de fire første bøkene til Per Petterson til tider avslører en aldri så liten begrepsforvirring hos den psykoanalytisk inspirerte skribenten Jørgen Sejersted. For så snart Sejersted begynner å argumentere mot Jahn Thons påstand om at Per Petterson er ”på jakt etter en ny arbeiderlitteratur”, blir det tydelig for leseren at Sejersted har klart det kunststykket å blande sammen begrepene ”arbeiderlitteratur” og ”politisk diktning”, som i hvert fall ikke *terminologisk* sett kan sies å stå for det samme fenomenet. Jeg tror de fleste som har tenkt litt over saken vil samtykke i at begrepene ”arbeiderlitteratur” og ”politisk diktning” står for ganske forskjellige fenomener, som godt kan eksistere uavhengig av hverandre. Men selv om ”arbeiderlitteratur” ikke er det samme som ”politisk diktning”, kan selvfølgelig arbeiderlitteraturen ha en like stor politisk *funksjon* som den politiske diktningen har. Riktignok kan arbeiderlitteratur som *Ut og stjele hester* aldri bli ”politikk” – i Jørgen Sejersteds snevre forståelse og tolkning av dette begrepet – men arbeiderlitteraturens *slagkraft*, og de *ringvirkningene* arbeiderlitteraturen har på samfunnet, kan likevel være av politisk art.

I tillegg er det viktig å merke seg at Jan Thon beskriver Per Pettersons litterære prosjekt som en offensiv og fremadstormende jakt på en *ny* arbeiderlitteratur, og ikke som en

passiv tilbaketrekning til den gamle og mer tradisjonelle arbeiderlitteraturen som Jørgen Sejersted på sin side ser ut til å ønske seg tilbake til. Det er med andre ord først og fremst forfatterens *nyskapende* tendens Jan Thon sikter til med sin uttalelse om at Per Petterson er ”på jakt etter en ny arbeiderlitteratur”. Følgelig må denne uttalelsen forstås som et hint om at Per Petterson søker å *bryte* med de rammene som arbeiderlitteraturen tidligere er blitt satt inn i, og som Jørgen Sejersted i sin kritikk synes å gi uttrykk for å ønske seg tilbake.

Man kan altså konkludere med at Sejersteds kritikk av Jahn Thon er helt irrelevant: Bøkene til Per Petterson *kan* selvfølgelig forstås som politiske handlinger fra forfatterens side. Dette fordi de har en tydelig politisk *funksjon*: En hel samfunnsklasse – med sin egen historie, sin egen kultur, sitt eget språk og ikke minst sin egen persepsjon – belyses og løftes fram gjennom Per Pettersons forfatterskap.

Det er altså ikke en politisk handling med innvirkninger på samfunnet Jørgen Sejersted savner hos Per Petterson, men ”store” ord og fakter, og gjennom dette kanskje også en ovenfra-og-ned-holdning som politikeren og den politiske dikteren alltid har, fordi de spiller en *rolle* i sitt arbeid. Men for å kunne yte en samfunnsklasse full rettferdighet, må man identifisere eller *side stille* seg med fellesskapet. Og for å kunne gjøre det, må man langt på vei ha gitt avkall på seg selv som individ. Og først når en forfatter har gjennomgått en slik transformasjon, kan man begynne å snakke om en ”ekte” arbeiderdikter, og da i motsetning til den politiske dikteren, som helst opererer fra utsiden.

Et annet og mer generelt problem med Jørgen Sejersteds psykoanalytiske lesning av de fire første bøkene til Per Petterson, er at han i denne lesningen begrenser seg til å tenke rent tematisk på Pettersons prosaiske univers. Og dermed forbigår han selve språket, den politiske motivasjonen som ligger *i* og *bak* språket, og den politiske handlingen som består i å løfte fram arbeiderklassen – så vel på landsbygda som i Groruddalen – *gjennom* språket. Ved å lukke øynene for språket, forbigår altså Jørgen Sejersted den politiske funksjonen som Pettersons prosaiske univers kan sies å ha.

En slik forbigåelse har nok helst sin årsak i det perspektivet som Sejersted har anlagt på Pettersons prosaiske univers: Sigmund Freud *kan* være en god og relevant innfallsport til enhver tekst. Men selv om Sejersted – som for øvrig må berømmes for å være den eneste som har gått noe særlig i dybden av Pettersons forfatterskap – i sin analyse innfører et begrepsapparat som kan synes nyttig i forbindelse med Per Petterson, blir han generelt sett for enkel, lett og ensidig i sitt nærmest hysteriske jag etter freudianske symboler. Hans analyse blir dermed blind for andre sider ved Pettersons forfatterskap som fortjener *minst* like stor oppmerksomhet som den freudianske. Dessuten har jo freudiansk symbolikk gjerne en lei

tendens til å hope seg opp *overalt* i en tekst som leses psykoanalytisk. Slik sett kan man hevde at ethvert freudiansk symbol som en leser har funnet i en tekst, sier mer om leseren enn om teksten. Når Sejersted finner freudiansk symbolikk, som for eksempel fallos-symboler, i Pettersons prosaiske univers, er det derfor typisk at Petterson selv – og med ham også andre som har oppdaget denne forfatterens nære tilknytning til realismen gjennom Hemingway og Cormac McCarthy – bare finner rene *realiteter*:

Ærlig talt, fra den tiden jeg skriver om, så var det dyr over alt, og hvis du vokser opp i en havneby, så er det mye vann! Da har det ikke symbolverdi, men *faktisk* verdi. Hele Norden var jo et jordbrukssamfunn på slutten av 30-tallet, så det er faktisk. Symboler, nei, jeg bruker ikke symboler. (Pihlstrøm 2000: 29)

I en slik lesning av Pettersons forfatterskap som Jørgen Sejersted foretar seg, der det dukker opp fallos-symboler og annen konvensjonell symbolikk overalt, må nødvendigvis Petterson fortone seg som en forfatter som ikke akkurat sparer på kruttet i stilistisk henseende, men som tvert i mot maler med bred pensel – om ikke akkurat *på*, så i hvert fall *mellom* og *utenfor* linjene. I det freudianske perspektivet som Jørgen Sejersted anlegger på Pettersons forfatterskap kan altså ikke Petterson framstå som en ydmyk og tilbakeholdende forfatter, og dermed heller ikke som en lakonisk arbeider med jordnærhet og klar bevissthet om sin klassebakgrunn og -tilhørighet. Følgelig blir det vanskelig å tro på Petterson som en politisk motivert forfatter. For det er først og fremst gjennom sitt sobre, nakne eller avkledde språk arbeideren og arbeiderdikteren best viser seg. Man kan kalle dette språket folkelig, eller man kan si med Petterson at det er et språk som er tvunget til å ta omveier, fordi det ligger en ydmyk språkholdning – som har resultert i en kollektiv følelse av ubehag eller flauhet overfor de ”store” ordene – forut for det. Slik beskriver Per Petterson selv sin språkbakgrunn fra Veitvet i Oslo:

Der jeg vokste opp var det mye som var flaut; fysisk intimitet var flaut (...) en klem var flaut. Å være drita full var flaut, fordi du ikke visste hva du gjorde eller sa (...) å være aktiv, utadvent kristen var *veldig* flaut. Å ha en slektning i Holmenkollåsen var flaut (...) En lang rekke andre ting var også flaut. Men først og fremst var ord flau. Ikke *alle* ord sjølsagt, vi kunne jo snakke, men en viss *type* ord, en viss type språkbruk. På godt norsk heter det å ta munnen for full. Å ta munnen for full var *ekstremt* flaut. Da snakker jeg ikke om gode historier med innlagt skryting, det var helt normalt; at fisken du fikk på kroken var større enn naboens, at han du la i bakken var én femognitti når du sjøl var én toogsøtti. Tok du for hardt i, fikk du et skuldertrekk, det var litt dumt, men ikke flaut. Men å si ”jeg elsker deg” var *skikkelig* flaut. Jeg sa det i et intervju en gang: ”Du sier ikke ”jeg elsker deg” når du kommer fra Groruddalen”. (Petterson 2004: 82-83)

Imidlertid skal vi snart se at en slik holdning til språket – en slik ubehagelig følelse av flauhet overfor ”store” ord som ”jeg elsker deg” – ikke nødvendigvis behøver å være så steds- og kulturspesifikk som Per Petterson antyder i sitatet ovenfor: Den lakoniske stilen kan sies å være vel så typisk for *bondens* språk som for østkantarbeiderens.

Enkelte vil kanskje hevde at arbeideren og arbeiderdikteren Per Petterson allerede viser seg gjennom sitt radikale bokmål. Men et radikalt bokmål alene kan i hvert fall ikke gi et *urokkelig* inntrykk av arbeiderlitteratur. For språk er så mye mer enn bare skrivemåter. Det er også holdning eller innstilling. Og derfor kan for eksempel en bøyingsform aldri bli noe annet og mer enn en *indikator* på hvor forfatteren er plassert eller har plassert seg på den sosiale rangstigen. Mange forfattere hadde nok nøydt seg med å indikere sin klassetilhørighet, - bakgrunn og/eller politiske sympati på denne måten. Men Per Petterson har i sitt forfatterskap gått dypt ned i sin språkbakgrunn, noe som er spesielt tydelig i *Ut og stjæle hester*, hvor den ydmyke holdningen til språket, og de språklige omveiene som denne holdningen resulterer i at man tar, først og fremst viser seg i de ulike romankarakterenes språk og språkbruk. Viktigste i denne sammenheng er nok romanens mange, men stutte dialoger, som ligger nærmere arbeiderklassens språk enn hva de indre monologene til Trond Sander gjør. Men her må dialogene i flesteparten av romanens mange velkomst- og avskjedsscener sies å skille seg ut. For i disse dialogene brytes det ofte med språknormer over en lav sko. Imidlertid får ikke slike brudd gå upåaktet hen.

Allerede i begynnelsen av romanen finner vi en velkomstscene med en dialog som er typisk for hvordan karakterene i *Ut og stjæle hester* forholder seg til språket: En kald, mørk vinternatt våkner jeg-fortelleren og hovedkarakteren Trond Sander i sitt nykjøpte hus av at naboen Lars Haug står utenfor på veien, lyser med en lommelykt og roper på sin hund, som er forsvunnet. Trond kler på seg og går ut, men har aldri hilst ordentlig på naboen før. Etter å ha vekslet noen korte replikker med ham om hunder og hundehold, føler derfor Trond seg plutselig nødt eller tvunget til å ta naboen i hånda og presentere seg for ham:

Jeg kom på at vi aldri hadde hilst ordentlig, så jeg løfta hånda, satte lykta på den så han skulle se den og sa:

- Trond Sander. Det gjorde han forvirra. Han brukte et par sekunder før han fikk bytta lommelykta over i venstre hånd og tok meg i min høyre med sin høyre og svarte:

- Lars, Lars Haug. Med g.

- Gleder meg, sa jeg, og det låt like snålt og fremmed ute i den mørke natta som da faren min sa ”kondolerer” i en begravelse langt inne i skauen uten g for mange, mange år siden, og jeg angra med én gang jeg hadde sagt de to orda, men Lars Haug lot seg

ikke merke med det. Kanskje han syntes det var helt på sin plass, og at ikke situasjonen var merkeligere enn hvilken som helst annen når voksne menn hilser på hverandre i felten. (Pettersen 2003: 15)

I dette utdraget kan vi se at jeg-fortelleren føler anger, og får dårlig samvittighet, etter å ha brutt med en viktig språknorm i sin østkantdialekt og arbeiderklassesosiolekt: Han har brukt ordet ”gleder”, som han – eller hans kultur og bakgrunn gjennom ham – anser for å være av et altfor stort kaliber i en kommunikasjonssituasjon som denne. For ”gleder meg” kan ikke bare betraktes som et såkalt ”dannet” uttrykk, men også som ”store” og flauere ord. Følgelig må dette uttrykket være malplassert innenfor så vel bonde- som arbeiderklassekulturen, hvis rammer det kan sies å *spreng*. Nå kan det imidlertid innvendes mot dette at replikken ”gleder meg” *objektivt* sett bare er et standarduttrykk, og at dens egenskap av å være nettopp standarduttrykk tydeliggjøres gjennom sammenlikningen med ordet ”kondolerer”. Men vi må huske på at også språklige uttrykk som ”jeg elsker deg” etter hvert er blitt standardiserte talemåter i vår vestlige kultur. Og som vi husker, sier ikke groruddølen ”jeg elsker deg”. Kanskje man med støtte i Per Pettersen kan si at ethvert standarduttrykk er av et altfor stort format for en groruddøyl med bevissthet om seg selv, sin klassetilhørighet og -bakgrunn?

Den situasjonen som Trond Sander i sin anger og dårlige samvittighet sammenlikner sin egen situasjon med, er altså ”(...) en begravelse langt inne i skauen uten g for mange, mange år siden (...)”. Senere i romanen får vi vite at én av de to tingene som Trond husker best fra denne begravelsen, er situasjonen da faren gikk fram til gjenlevende og sa: ” – Kondolerer, et ord som lød fullstendig fremmed og ingen andre enn han brukte den dagen.” (Pettersen 2003: 53) Og som en følge av sammenlikningen med replikken ”gleder meg” er det grunn nok til å tro at ordet ”kondolerer” må ha fått Trond til å føle anger og dårlig samvittighet på farens vegne, og gjennom angeren og den dårlige samvittigheten også flauhet eller ubehag. Som vi senere skal se, kan et slikt ubehag stemme godt overens med sønnens *generelle* følelser for faren på dette tidspunktet i narrasjonen.

En annen scene som er typisk for hvordan Trond Sander forholder seg til språket, finner vi også i begynnelsen av *Ut og stjele hester*, men denne gangen på romanens fortidsplan: 15 år gamle Trond har vært ute med bestekameraten Jon for å ”stjele hester”, og kan se at noe er i veien med Jon, at bestekameraten har gjennomgått en radikal forandring. Følgelig må Trond forstå at det har inntruffet en hendelse av avgjørende betydning for Jon. Og dermed må han føle en viss usikkerhet på kameratskapets vegne, i og med det enkle og ubestridelige faktum at Jon ikke lenger er den samme gutten, men en fremmed og skremmende skikkelse som ødelegger fuglereir på brutalt vis. Trond kan altså sies å ha store

og motstridende følelser for Jon i det avskjedsøyeblikket som senere skal vise seg å bli slutten på hans forhold til Jon. Likevel velger ikke Trond de ”store”, standardiserte, vanskelige og kanskje tvetydige ordene i dette øyeblikket, men de små ordene og språklige omveiene som valget til slutt faller på, lades med mening i konteksten, og i lys av sin skjebne som uoppfylte ønsker og profetier dirrer og ”klunger” de virkelig som – for igjen å bruke Terje Stemlands ord – ”lyden av krystall”:

- Ha det bra, sa jeg, - ser deg i morgen, men han svarte ikke. Bare løfta årene fra vannet og lot båten drive mens han stirra tilbake med et smalt blikk jeg allerede da visste at jeg aldri ville glemme. (Petterson 2003: 40)

Imidlertid er en slik lakonisk stil vel så typisk for bondekulturen som for arbeiderklassekulturen. Det kortfattede og tilsynelatende klare og konsise språket i den replikken som er gjengitt ovenfor kan for eksempel minne om replikkene i den amerikanske realisten Cormac McCarthys *All those pretty horses*: Mot slutten av denne romanen tar hovedkarakteren og farmersønnen John Grady Cole avskjed med bestekameraten Rawlins – også han farmersønn – på en jernbanestasjon i Saltillo i Mexico – med en stor og overhengende fare for at nettopp den avskjeden skal bli John Grady Coles siste. Slik sett kan avskjeden sies å markere slutten på et forhold, selv om den skal vise seg å bli midlertidig. Med til historien hører det faktum at bestekameratene nettopp har sluppet ut av et anarkistisk og svært kriminelt belastet meksikansk fengsel, hvor de begge har vært døden nær. Men til tross for mange og store følelser i avskjedsøyeblikket kan, eller *vil*, verken John Grady eller Rawlins finne ord, noe som sannsynligvis har sin årsak i dyrkingen av mannsmyter og -idealer, slik disse opptrer innenfor rammene av cowboykulturen i ”Det Ville Vesten”. Likevel *finner* de ord – ad omveier får de sagt hva de føler for hverandre og hva de tenker om kameratskapet, og som i eksempelet fra *Ut og stjele hester* ovenfor, får de små ordene som ytres mening fra konteksten:

Vel, sa Rawlins. Da ses vi vel om ikke så lenge.
Pass på deg selv.
Ja. Du og. (McCarthy 1996: 198)

Men profetien til Rawlins slår ikke til. Eller ønskene oppfylles ikke: Riktignok får han treffe sin bestekamerat igjen, men først etter svært lang tid, og bare et øyeblikk, før kameraten rir videre – inn i solnedgangen, slik vi kjenner denne fra amerikansk filmindustri. Slik får

replikken til Rawlins sin mening fra konteksten, og blir så mye mer enn bare tomme, overfladiske ord.

En liknende saktmodighet kan vi ikke minst finne i Martin Andersen Nexø's *Pelle Erobreren*. For eksempel i den nakne avskjedsscenen mot slutten av første bind kan man tydelig se hvordan bondestandens hang til saktmodighet skinner gjennom språket og språkbruken i de stutte replikkene til Pelle og "Lassefar":

Pelle gav hånden. "Farvel og tak du far – for alt godt!" sae han blødt.
"Ja, ja; ja, ja!" sae Lasse og rokkede med hodet; mere kunne han ikke få frem. (Nexø 1949: 235)

Denne avskjedsscenen minner ikke bare om avskjedsscenene i *All those pretty horses*, men også om avskjedsscenene i *Ut og stjæle hester* – ikke bare om de som involverer bønder, men også om de som utspiller seg i forholdet mellom far og sønn Sander, eller i forholdet mellom den aldrende Trond og hans datter. Dermed kan man se hvordan Per Petterson har knyttet *Ut og stjæle hester* an til en saktmodighet eller lakonisk stil som har sine røtter i en *generell, anglo-amerikansk kroppsarbeiderkultur*, snarere enn i slike helt spesifikke språkområder som Oslo Øst og de indre strøkene av Østlandet danner.

I denne forbindelse kan det også være viktig å tenke på at den tradisjonelle arbeideren ofte er blitt kjennetegnet ved at han eller hun svelger alt som er tungt og leit, og i hvert fall ikke lar det tunge og leie komme til uttrykk gjennom *språket*. I så måte er Hans Børli's skildring av hovedkarakteren Børje Ralla og hans Kerstin i den historiske romanen *Sølv og stål* typisk:

Nå tok livet for alvor til for de to. Et liv i savn og slit. Men de bar sine dager med tål, de tidde med det som vondt var, og tok hver lita glede med takk – de som så mange andre innpå skogene. (Børli 1997: 256)

Som vi kanskje husker, er det ikke bare "store" ord som er flau, og som derfor bør unngås eller omgås, i følge Per Petterson. Også fysisk kontakt eller intimitet er noe flaut og ubehagelig for groruddølen. Denne vegringen for klemmer og kjærtegn er et karakteristisk trekk ved de fleste karakterene i *Ut og stjæle hester*, ikke minst ved hovedkarakteren og jeg-fortelleren Trond Sander:

Han rakte meg hånda for å dra meg opp, og jeg tok den, og han klemte til så hardt at det nesten gjorde vondt, men han dro meg ikke opp. I stedet sank han plutselig på kne

og slo armene omkring meg og dro meg inntil brystet sitt. Jeg visste faen ikke hva jeg skulle si, jeg ble virkelig overraska. Vi var jo gode venner, hadde vært det iallfall, og ville helt sikkert bli det igjen. Han var den voksne mannen jeg så opp til mest av alle, og vi hadde fortsatt en pakt, det var jeg overbevist om, men vi pleide ikke klemme hverandre. Vi kunne leikeslåss og holde rundt hverandre på den måten og trille som to tullinger over vollen på setra hvor plassen var stor nok til sånne barnsligheter, men dette var ikke slåssing. Tvert i mot. Han hadde aldri gjort noe sånt før som jeg kunne huske, og det føltes ikke riktig. Men jeg lot han holde på mens jeg tenkte etter hvor jeg skulle gjøre av hendene mine, for jeg ville jo ikke skyve han vekk, og jeg kunne ikke holde omkring han som han holdt rundt meg, og dermed ble de bare hengende i lufta. Men jeg behøvde ikke tenke på det lenge, for så slapp han og reiste seg og tok hånda mi igjen og dro meg opp i stående. Han smilte nå, men jeg visste ikke om det var til meg, og jeg hadde ingen anelse om hva jeg skulle si. Han ga meg bare tøyene til hesten min, børsta forsiktig rusk fra skjorta mi foran, og var helt vanlig igjen. (Pettersen 2003: 218)

Dette utdraget er hentet fra slutten av romanen: 15 år gamle Trond har nettopp falt av hesten, og den mannspersonen som rekker ham hånda for å hjelpe ham opp på hesten igjen, er selvfølgelig *faren* til Trond. Og ikke bare i denne scenen, men også i en rekke andre viktige og svært sentrale scener i romanen, viser faren en egen evne – ikke bare til å gjøre sønnen flau, men også *til selv å bli flau* i situasjoner hvor fysisk kontakt eller intimitet er eller blir en integrert del av kommunikasjonen. Og her kan det virke som om denne flauheten overfor fysisk kontakt eller intimitet er noe som overføres fra generasjon til generasjon – fra far Sander til sønn Sander, der den kan vokse seg større, og legge mer og mer krav på individet Trond, for så å slå tilbake på far Sander igjen. En slik ”flauhetens sirkel” er ikke minst tydelig i den avskjedsscenen hvor både far og sønn er involvert på et dypere og mer skjebnesvangert sett enn hva noen av dem egentlig kan ane. Det dreier seg her om det siste minnet som Trond har om sin far:

Bussen sto i sola og rista med dieselmotoren i gang. Jeg skulle hjem fra bygda den lange veien til Oslo med skifte til tog i Elverum. Faren min sto rett bak meg på plassen foran butikken med hånda på hodet mitt, og han ruska meg lett i håret og bøyde seg fram og sa:

– Dette går bra. Du veit hvor du skal av ved stasjonen på Elverum, og på hvilken side toget går, og sånn holdt han på med enda flere detaljer, og alt det der sa han som om det betydde noe som helst, som om ikke jeg kunne greie den reisa aleine med mine femten år uten instruksjoner.

(...)

Han sto fortsatt bak meg med hånda i håret mitt, men han ruska det ikke lenger, holdt bare et kraftig tak som nesten gjorde vondt, og jeg trur ikke han forsto det og jeg sa ingenting for å få han til å slippe.

(...)

– Ja, sa jeg høyt.

– Skjønner du? sa han, og jeg sa ja igjen og nikka med hodet, og da forsto han hvor hardt han holdt i håret mitt og slapp det med en liten latter jeg ikke greide tolke, for jeg så jo ikke ansiktet hans. (Petterson 2003: 121-22)

I sitatene ovenfor kan vi se hvordan sønnen forholder seg rolig, og spiller *den passives rolle*, under farens bevisste eller ubevisste forsøk på å gjøre situasjonen mer intim, og etablere en form for fysisk kontakt mellom far og sønn, ved å legge hånda på sønnens hode, og la den bli liggende der. Til slutt går det imidlertid opp for faren at hans fysiske berøring er unormal og gjør ”vondt”, og at han har gjort sønnen flau, eller i hvert fall skapt en situasjon som sønnen oppfatter som ubekvem. Han innser at sønnen ikke ønsker en intim avskjed, og at han selv har gått for langt i sitt bevisste eller ubevisste forsøk på å etablere fysisk kontakt mellom far og sønn. Han innser at hans tilnærmelser er upassende, trekker seg unna, og gjør et krampaktig forsøk på å overvinne så vel sønnens ubehag som sin egen flauhet ved å bagatellisere situasjonen, og bokstavelig talt le ydmykelsen bort. Slik jeg tolker det, er imidlertid denne ydmykelsen – som riktignok ikke kommer eksplisitt til uttrykk i teksten, men er en essens man kan trekke ut av sitatene ovenfor – altfor stor til å la seg le bort av faren: Den kan bare overvinnnes ved at faren går tilbake til rollen som oppdrager og foresatt, det vil si til den typiske, eller kulturelt konstruerte og betingede, rollen som *far*, som ironisk nok er like upassende som rollen som venn og like, det vil si som *sidestil* samtalepartner i kommunikasjonen. Og dermed kan scenen utarte i de samme formaningene som den begynte med: ”– Nå drar du inn med denne bussen og bytter til tog på Elverum og reiser hjem til Oslo, og så gjør jeg meg ferdig her, og når det er gjort, så kommer jeg etter. Er det greit?” (Petterson 2003: 122) I et slikt perspektiv kan kommunikasjonen mellom far og sønn Sander i denne scenen sies å *forfalle* – til kulturelt anerkjente former for slik kommunikasjon.

Faren lykkes altså ikke med sine bevisste eller ubevisste forsøk på å etablere en intimsfære i det som først mye senere i romanen skal vise seg å bli den siste scenen som utspiller seg i forholdet mellom far og sønn Sander overhodet. Det er usikkert om faren vet hva som *egentlig* står på spill i denne scenen: Kanskje har han ennå ikke bestemt seg for å svike sønnen. Men han må i hvert fall vite at *muligheten* for at denne avskjeden kan bli endelig er til stede. Det samme må også kunne sies om sønnen. Men der faren tross alt forsøker å opprette en form for gjensidighet, kontakt og kommunikasjon ved å legge hånda på sønnens hode, spiller sønnen passiv, og forholder seg gjennomgående taus – kanskje av frykt

for å gjøre situasjonen *enda* flauere gjennom språket – mens han i sitt indre avviser og motsetter seg enhver form for fysisk kontakt.

I denne scenen kan altså ingen forløsning finne sted: Ingen av karakterene kan få utløp for de store og motstridende følelsene som de bærer på, verken gjennom språket eller gjennom fysisk kontakt og intimitet. Som vi senere skal se, får de imidlertid utløp for disse følelsene gjennom nettopp *arbeidet*.

Flauheten er et svært markant trekk – ikke bare ved karakterene i *Ut og stjæle hester*, men også ved de øvrige karakterene i Per Pettersons forfatterskap, hvis fiktive liv styres eller lar seg styre av slike ”følelser” som flauhet. I forfatterens tidligere romaner er riktignok ikke flauheten i omgangen med språket like markant som flauheten overfor fysisk kontakt og intimitet, og dermed kan det kanskje være vanskelig å se rekkevidden av flauhetens *politiske* og *sosiokulturelle* karakter i romaner som *Ekkoland* og *det er greit for meg*. Dette er nok også årsaken til at skribenter med et psykoanalytisk perspektiv, som for eksempel Jørgen Sejersted, har misforstått, og rett og slett satt flauheten overfor fysisk kontakt og intimitet i den freudianske båsen *berøringsangst*. Løsrevet fra alle sammenhenger kan det kanskje synes riktig å sette ”merkelappen” berøringsangst på årsakene til hovedkarakterenes verbale og ikke-verbale handlinger i *Aske i munnen*, *sand i skoa*, *Ekkoland* og *det er greit for meg* – ikke minst når Arvid, Audun eller en av de andre hovedkarakterene i Pettersons prosaiske univers kommer med plutselige utbrudd som ”Du rører ikke meg!” i situasjoner hvor en eller annen mannsperson har søkt fysisk kontakt på uskyldigste vis. I en *førstegangslesning* er det i hvert fall lett å tenke at karakterer som Arvid og Audun lider av homoerotisk seksualangst eller liknende: Jørgen Sejersted går til og med så langt som til å antyde incest som en mulig årsak til alle de plutselige utbruddene i Per Pettersons forfatterskap, alle de spontane og bryske avvisningene av nærhet som hovedkarakterene i Pettersons fire første bøker til stadighet kommer med.

Hvordan man skal tolke en slik ”berøringsangst” som for eksempel Trond i *Ut og stjæle hester* legger for dagen, er selvfølgelig et spørsmål om hvilket perspektiv man skal anlegge på teksten: ”Berøringsangsten” i Per Pettersons forfatterskap kan leses psykologisk, men den kan også leses *sosiologisk* – som et uttrykk for en norm innenfor en samfunnsklasse eller en kultur. Eller sagt med andre ord: Den kan leses som nettopp *berøringsangst*, eller den kan leses slik jeg leser den; som uttrykk for en kulturell omgangsform. Og ved å lese og tolke Per Petterson sosiologisk, blir nettopp det kollektive og politiske aspektet ved hans åpne og flertydige forfatterskap vel så framtrædende som det individuelle og psykologiske. Dette er

altså et spørsmål om hvordan man leser, og ikke om hva som står på, mellom og utenfor linjene.

I denne sammenheng kan Pierre Bourdieus sosiale fysiognomilære eller teori om *habitus* være et nyttig redskap. Habitus betyr holdning, og i Bourdieus betydning av dette begrepet blir habitus å betrakte som individets holdning til kroppen gjennom de verdiene som den klassen individet tilhører har tillagt kroppen. Jeg skal forsøke å forklare dette nærmere: Habitus-begrepet sikter som kjent til et individs fysiske og moralske karakter – til hvordan et individ framstår i et sosialt rom. Man kan godt knytte dette begrepet an til Aristoteles' ethos-begrep, men Bourdieu er mer opptatt av hvordan individet kan skaffe seg troverdighet gjennom en *naturlig* opptreden som ikke går på tvers av normene, enn av hvordan det så å si kan *tilrane* seg troverdighet gjennom retoriske grep som signaler om rikdom og tegn på utdanning. Videre knytter Pierre Bourdieu sitt habitus-begrep an til kroppen, og gjennom den verdien som man tillegger det ubevisste kroppsspråket innenfor samfunnsklassene, blir nettopp kroppen den viktigste bæreren av individets *klassetilhørighet* i Bourdieus sosiale fysiognomilære:

Skjemaene for habitus er opprinnelige former for klassifiseringer, og er så virkningsfulle som de er i kraft av at de virker under språkets terskel, og derfor er hinsides det en kan granske og styre med viljen. Disse skjemaene er en praktisk orientering av praksis, og de graver det en feilaktig kan kalle *verdier* ned i de mest automatiske gester eller i de tilsynelatende mest ubetydelige kroppsteknikker: håndbevegelser eller ganglag, måter å sette seg på eller pusse nesen på, munnens bevegelser når en spiser eller når en snakker. (Bourdieu 2002: 207)

I motsetning til hva som er tilfellet med språket, og for så vidt også med kroppen, kan altså habitus – forstått som de sosiale kodene for hva som er naturlig og passende oppførsel i en situasjon – bare i liten grad endres og kultiveres. Dette fordi individets habitus virker på det *før-språklige* nivået, noe som vil si at enhver samfunnsklasse – gjennom sine sosiale koder for hva som ”passer seg” i en situasjon – først og fremst er nedfelt *kroppslig* i individet. Slik sett kan man kanskje også si at kroppen er mer klassebevisst enn hva bevisstheten noen gang kan bli.

Med støtte i Bourdieus teori om habitus må man kunne si at de karakterene i Per Pettersons forfatterskap som i følge Jørgen Sejersted lider av ”berøringsangst”, ikke har noe egentlig valg i situasjoner som også *i seg selv* kan sies å bryte med de sosiale normene som regulerer individets adferd. Om man knytter ”berøringsangsten” i den 15 år gamle Tronds

tilfelle an til Tronds habitus, må man altså konkludere med at Trond ikke lider av noe som helst, men tvert i mot er helt normal.

Slik jeg ser det, er man nødt til å tolke slike ”avvikende” reaksjons- og adferdsmønstre som Arvid, Audun og Trond legger for dagen innenfor rammene av den kultur og samfunnsklasse som disse karakterene tilhører. Og siden flauheten overfor så vel språket som den fysiske kontakten gjennomsyrrer og farger så godt som alle dialogene i Per Pettersons forfatterskap, blir den aldri et symptom på en skade i psyken til de karakterene som legger den for dagen, men må snarere kunne karakteriseres som den altoverskyggende normen i den arbeiderklassekulturen som Arvid, Audun og Trond tilhører – en sosial norm som i *Ut og stjæle hester* attpåtil *forsterkes* i møtet med bondestandens lakoniske stil og saktmodige, tilbaketrukne væremåte. Et avvik og en skade, ja vel. Men i så fall må det være snakk om en hel kulturs skade – om et kollektivt, og ikke individuelt, avvik. Slik sett blir ubehaget i den mellommenneskelige kommunikasjonen et godt innarbeidet trekk ved en dialekt, sosiolekt og kulturell omgangsform. Og dermed kan flauheten til karakterene i Per Pettersons forfatterskap bli et uttrykk for sosial kompetanse, snarere enn for manglende evne til samhandling og kommunikasjon.

Arbeideren *kan* altså ikke uttrykke, eller *uttrykker* i hvert fall ikke, sine følelser gjennom språk og/eller fysisk kontakt og intimitet. Men arbeideren får likevel utløp for sine følelser i *Ut og stjæle hester*, og det naturlig nok gjennom *arbeidet*, som kan sies å åpne et rom hvor *egentlig* kommunikasjon mellom partene kan etableres og finne sted.

Forholdet mellom far og sønn

I en undersøkelse av arbeidets betydning for så vel enkeltindivid som samfunn i *Ut og stjæle hester*, er man nødt til å komme inn på forholdet mellom far og sønn. Ikke minst fordi far og sønn Sander er de eneste karakterene i *Ut og stjæle hester* som deltar aktivt i *alt* arbeid på romanens fortidsplan, mens det på romanens nåtidsplan stort sett bare er Trond som arbeider. I dette kapitlet skal jeg derfor ta for meg det skjebnesvangre forholdet mellom Trond Sander og hans far, men ikke for å gjøre meg ferdig med dette: Grunnen til at jeg har valgt å belyse dette forholdet så tidlig i undersøkelsen, er snarere den at jeg har til hensikt å komme tilbake til det siden.

I farens siste avskjed med sin sønn i *Ut og stjæle hester* følte altså karakterene flauhet, eller i hvert fall ubehag, så snart situasjonen ble for intim. For farens del resulterte dette i at han tok på seg rollen som streng, formanende og beskyttende *far* – en rolle som må kunne sies å være den eneste utveien for en mann med hans bakgrunn og kulturelle røtter i en slik situasjon. Da det gikk opp for faren at han var i ferd med å falle helt ut av rollen som far, og at sønnen ikke gjengjeldte hans kjærtegn, men tvert i mot reagerte med smerte og flauhet på hans bevisste eller ubevisste forsøk på å etablere fysisk kontakt – ja, da det endelig gikk opp for faren at han var i ferd med å begå en ”forbrytelse” mot sønnen, og gjennom dette også en ”forbrytelse” mot seg selv og sin egen kultur – kunne han altså ikke foreta seg annet enn å gå tilbake til utgangspunktet, det vil si til sin ”opprinnelige” rolle som far. For bare slik kunne situasjonen reddes, bare slik kunne de involverte partene bli kvitt sine respektive følelser av flauhet eller ubehag, og bare slik kunne sønnen – og gjennom ham også *kulturen* – reddes. Dermed kan det virke som om farens tilbakevending til farsrollen er en botsøvelse, samtidig som det riktignok også kan virke som om denne tilbakevendingen er en slags nedbetaling av gjeld i forhold til det *framtidige* sviket. Eller kanskje man kan gå enda lenger, og karakterisere farens tilbakevending til farsrollen som et martyrium eller en *offerhandling* – som riktignok retter seg mot sønnen, men kanskje enda mer mot den kulturen som både far og sønn representerer, og som den generelle flauheten er rotfestet i. I hvert fall må man kunne si at farsrollen – slik den framstår i denne scenen – er en maske som faren tar på seg av uegoistiske, selvoppofrende og kanskje *politiske* grunner: For å spare sin sønn for flauhet eller

ubehag, men også for å spare normene i sitt samfunn for brudd. Dermed kan man si at faren – også på sønnens vegne – bidrar til å bevare sin kultur. Og slik sett kan tilbakevendingen til farsrollen bli av en politisk så vel som av en beskyttende art. Men tross alt kan faren også sies å ha et *personlig*, og kanskje overordnet, mål med sin avskjed på bussholdeplassen utenfor butikken i den lille jord- og skogbrugsgrenda så langt øst i Norge som det går an å komme. Som vi senere skal se, er imidlertid sønnen allerede ute av hans liv da teppet går opp for denne scenen.

Farsrollen i *Ut og stjele hester* blir ikke mindre interessant om vi ser den i lys av den overordnede farsfiguren i de tidligere skjønnlitterære verkene til Per Petterson – en farsfigur som best kan karakteriseres som en gud, en konge eller et troll. Altså som en autoritær, truende og svært fremmedartet skikkelse eller kraft:

Fatteren hadde et ansikt som Arvid elska å se på og som samtidig gjorde han nervøs, for det var jo ikke bare et ansikt, men også en stein i skauen med furer og groper, i hvert fall om han myste når han så på det. Det er klart en kan bli litt urolig når en ser på faren sin og plutselig er det en diger stein der hvor hue skulle vært! (Petterson 2004: 11)

Dette sitatet er typisk for hvordan Per Petterson tidlig i sitt forfatterskap skildrer farsfiguren. Faren er her sett gjennom den 6 år gamle sønnen Arvids øyne, og fortoner seg – som Jørgen Sejersted helt riktig har påpekt i sin allerede omtalte freudianske symptomallesning av de fire første bøkene til Per Petterson – kanskje ikke som en konge, men i hvert fall som noe i retning av et ”troll” som plutselig dukker opp i en mørk og nifs ”skog”. Eller man kan si at farsfiguren framstår som en utilnærmelig og skremmende natur eller *urkraft* i sitatet ovenfor. Men en stein er ikke bare umenneskelig og uforståelig: En stein er også, og ikke minst, *bestandig*. Imidlertid er ikke dette trollet av en far *uforanderlig*: Tiden har jo satt sine spor i form av ”furer og groper” i trollfarens steinansikt, som altså ikke kan være så lukket som først antatt, men som tvert i mot er, eller i hvert fall har vært, utsatt for ytre påvirkning av en type som har satt *varige* spor etter seg – spor som kan hjelpe oss i arbeidet med å aldersbestemme steinansiktet til Arvids far. I hvert fall kan furene og gropene fortelle oss at den store steinen ”der hvor hue skulle vært” må være mye eldre enn faren selv! Steinansiktet kan dermed ikke være farens eget ansikt. Det 6-åringen ser og skremmes av i sitatet ovenfor, er altså ikke faren, men noe som opptrer i farens sted, noe som befinner seg ”der hvor hue [til fatteren] skulle vært”. Dette ”noe” kan selvfølgelig være naturen, men det kan også være *farsrollen*, slik denne befinner seg utenfor og over jeget – i *overjeget* – kulturelt konstruert og betinget som den er. Og selvfølgelig kan det være naturen, men også samfunnet eller kulturen som påvirker

og forandrer faren i hans åpenbart svært så utsatte posisjon i terrenget som *far*. Jeg tolker i hvert fall dette farstrollet som et sosialt og kulturelt konstruert og betinget troll.

En slik farsmaske av stein må nesten kunne sies å umuliggjøre *enhver* kommunikasjon mellom far og sønn – fordi den skjuler det opprinnelige ansiktet til faren. Så forblir da også farsfiguren uklar og uutgrunnet gjennom de fire første skjønnlitterære verkene til Per Petterson, der farsfiguren hele tiden står sentralt. Dette topper seg imidlertid i *det er greit for meg*, der faren har forlatt sin familie, bosatt seg i en barhytte på et ikke navngitt sted i Lillomarka utenfor Oslo, og generelt sett framstår som en mystisk, gåtefull mann med et helt uforståelig sinne. Men i *Ut og stjæle hester* trer farsfiguren plutselig så mye klarere og tydeligere fram enn før, noe som har sin mest nærliggende årsak i at fokuset – for første gang i Per Pettersons forfatterskap – her først og fremst ligger på *et arbeid som lar farsfigurens negative så vel som positive sider komme til syne i et mye klarere lys enn hva som ellers er tilfellet i romanen*.

Mens far og sønn i bøker som *det er greit for meg* har lite eller ingenting felles, og bare ser ut til å være knyttet til hverandre gjennom genene, kommer far og sønn Sander i *Ut og stjæle hester* nærmere hverandre gjennom det arbeidet som de deler, og gjennom en felles interesse for dette arbeidet. Man kan altså si at far og sønn Sander forenes gjennom arbeidet. Man kan også gå *enda* lenger, og hevde at arbeidet, slik dette framstår i *Ut og stjæle hester*, utgjør en sfære eller et rom hvor enkeltindividet opphører å eksistere til fordel for fellesskapet. Eller sagt på en annen, og kanskje bedre, måte: Arbeidet i *Ut og stjæle hester* kan betraktes som en *tilstand* hvor individet ikke lenger er en del av en helhet som et kollektiv har dannet, men har opphørt å eksistere til fordel for *totaliteten av individer*. Slik sett kan man altså hevde at det ikke er individer eller deler av en helhet, men tvert i mot selve fellesskapet eller totaliteten av individer som arbeider i *Ut og stjæle hester*.

Imidlertid kan arbeidet i *Ut og stjæle hester* ikke bare sies å fungere som en fuge eller et lim i forholdet mellom far og sønn: Det kan også sies å likestille eller *side stille* dem, slik at rollene som nettopp far og sønn kan oppheves, og slik at kommunikasjon i sin *egentlige* betydning kan etableres og finne sted. Imidlertid kan vi se hvordan rollene som far og sønn fra tid til annen også skinner gjennom under selve arbeidet. Ikke minst under tømmerhogstens første fase inntar far og sønn Sander sine tradisjonelle roller: Faren er ”sjefen” til Trond, og styrer Tronds arbeid i tømmerhogsten. Den første fasen av tømmerhogsten må imidlertid karakteriseres som en lykkelig tid – også når det gjelder forholdet mellom far og sønn: ”Vi var høyt oppe, uten helt å vite hvorfor, i hvert fall visste ikke jeg det.” (Petterson 2003: 81) Men en forening av far og sønn Sander gjennom et felles arbeid og et felles mål blir til å

begynne med forhindret av de tradisjonelle rollene som de to har båret med seg inn i tømmerhogsten. Og under den første fasen av arbeidet i tømmerkogen *forsterkes* disse rollene, slik at gapet mellom Trond og hans far bare kan bli større. Dette fordi *farens autoritet blir større* som en følge av hans nye rolle som ”sjef” og arbeidsgiver i tømmerkogen – en rolle som må kunne karakteriseres som en *utvidet farsrolle*: Vi kan se hvordan faren ikke lenger bare står over sin sønn, men også over resten av arbeidsskokken. Han står over alt og alle, også over trærne som skal felles, og han er en far for alle; en gud. Og en slik utvidelse av farsrollen må selvfølgelig – fordi den bare kan kalle på respekt og beundring – resultere i en tilsvarende utvidelse av rollen som *sønn*:

Jeg hadde egentlig ikke sett han på den måten før, med voksne menn i en situasjon der en jobb skulle utføres, og han hadde en autoritet som fikk andre til å vente på hva han skulle si om hvordan han ville ha det, og så bare fulgte de opp det han sa som det naturligste av verden, enda de sjøl måtte vite bedre og helt sikkert hadde lengre erfaring. Inntil da hadde det aldri falt meg inn at det var flere enn jeg som opplevde han sånn, og aksepterte det, at det var noe annet og mer enn et forhold mellom far og sønn. (Pettersen 2003: 82-83)

Kanskje faren rett og slett har medfødte lederegenskaper? Som vi snart skal se, er imidlertid dette langt fra tilfellet. Sitatet ovenfor sier nok mer om den 15 år gamle Tronds rolle som underdanig sønn, enn om farens rolle som dominant og ”sjef”.

Faren kan altså sies å innta en *dobbelt* rolle overfor sin sønn under tømmerhogstens første fase. I hvert fall må det ta seg slik ut i *sønnens* øyne: Faren til Trond er jo Tronds far og arbeidsgiver *samtidig*. Og dermed burde også det subjektive i sitatet ovenfor kunne bli klarere for leseren. For sønnens respekt og beundring overfor sin far og arbeidsgiver må jo være *dobbelt* så stor som de andre arbeidernes respekt og beundring overfor den mannen som bare er deres arbeidsgiver.

15-åringens bilde av faren som en lederskikkelse med nærmest ubegrenset autoritet, og hans erfaring av farsrollen som en rolle med store konsekvenser også *utover* forholdet mellom far og sønn, er imidlertid et bilde og en erfaring som snart skal gjennomgå en modifikasjon. For etter hvert som faren reduseres gjennom stadig nye ”fall” – avsløringer eller åpenbaringer av hans negative sider og manglende kvaliteter – under arbeidet med tømmeret i skogen og ved elva, kan farens utilstrekkelighet – ikke bare som far, arbeidsgiver og ”sjef”, men også som menneske, mann og arbeider – framstå som et stadig mer markant trekk ved hans personlighet.

Vi skal snart se hvordan faren kan synke så dypt i sønnens øyne, hvordan han kan gå fra å være et substitutt for Gud, gjennom å miste sine egenskaper som ”sjef” og arbeidsgiver, og dermed også som far, til å bli et individ nærmest redusert til et null, som – idet minnet og fortellingen til pensjonisten Trond forlater denne skjebnesvangre sommeren da *15-åringen* Trond mistet sin far for alltid – får stå igjen ribbet for alle de kvalitetene som en arbeider, en mann og et menneske *skal* og *bør* ha – i hvert fall i følge den tradisjonelle oppfatningen i vårt samfunn.

Dette fallet fra himmel til helvete, eller fra hundre til null, kan sies å beskrive et såkalt ”farstap”: Vi skal nå se hvordan dette farstapet gradvis blir en realitet gjennom, og innenfor rammene av, nettopp arbeidet. For farstapet kan ikke sees adskilt fra det tematiske feltet som arbeidet utgjør i *Ut og stjæle hester*, men må snarere sees som et barn av dette feltet. Den *fysiske* adskillelsen fra faren foregår riktignok utenfor arbeidets rammer, men – som vi etter hvert skal få se: Sønnen er så godt forberedt på den siste avskjeden – gjennom farens fall under arbeidet i tømmerkogen og ved elva ”som kom rennende i en halvsirkel over grensa fra Sverige, og ned gjennom bygda, og tilbake i Sverige noen få mil lenger sør” (Pettersen 2003: 42-43) – at man med sikkerhet kan si at 15 år gamle Trond – der han står utenfor butikken, og venter på bussen til Elverum, med hånda til faren i håret – allerede har løsrevet seg fra faren, og – på et *indre* plan – tatt farvel med ham for aller siste gang.

Før tømmerhogsten, og under tømmerhogstens første fase, er faren til Trond preget av rastløshet. Denne rastløsheten kan sies å gjøre ham målrettet og handlekraftig under selve arbeidet. Og dermed kan ikke bare farens autoritet, men også sønnens respekt og beundring overfor denne autoriteten, knyttes til rastløsheten – gjennom dén målrettetheten og dén handlekraften som rastløsheten tilfører personligheten, om enn bare *midlertidig*. Imidlertid kan den målrettetheten og den handlekraften som ”preger” faren under den første fasen av tømmerhogsten aldri bli annet enn *tilsynelatende* og *falsk*. For det er jo *rastløs*, og ikke målrettet og handlekraftig, faren i bunn og grunn er. Men i den 15 år gamle Tronds øyne kan altså faren vise seg som en mann som ikke bare vet hvor han vil, men som også vet hvordan han skal komme seg dit han vil.

Farens rastløshet kan også sies å fungere *metonymisk*. Man kan i hvert fall hevde at rastløsheten i farens innstilling eller holdning til tømmerhogsten og den senere tømmerfløtingen fungerer som et uttrykk for den *generelle* rastløsheten som preger farens liv på dette punktet i narrasjonen. Dermed kan man også hevde at arbeidet i *Ut og stjæle hester* besitter hva vi kan kalle en *speilkvalitet*. Med dette mener jeg at arbeidet har – eller i hvert fall *kan* ha – en egen evne til å speile arbeiderens følelsesliv og livssituasjon på en slik måte at det

får latente psykiske tilstander som for eksempel rastløshet til å stige opp mot overflaten. Den målrettetheten og handlekraften som ”preger” faren under tømmerhogstens første fase kan altså ikke leses, tolkes og forstås som et *fast* karaktertrekk. For denne målrettetheten og handlekraften er jo langt fra bestandig, og skal snart gå over i oppgitthet og resignasjon. Men først skal imidlertid farens målrettethet og handlekraft overlate plassen til en barnslighet som ikke later til å kjenne noen grenser – idet arbeidet går fra å være målrettet og samfunnsnyttig, eller i hvert fall uegennyttig, til å bli et spill og en lek som bare kan stå i *individets* tjeneste og interesse. Dette vendepunktet under tømmerhogsten signaliseres gjennom en sammenlikning i den forutgående teksten: ”[V]ed elva sto faren min klar med fløterhaken lang som ei lanse på et bilde fra en turnering i riddertidas England.” (Petterson 2003: 83) Som vi senere skal se, har denne sammenlikningen en dobbelt funksjon og betydning: Den er et ledd i en allusjon til Walter Scotts *Ivanhoe*, og dermed også et ledd i en sønns guttefantasi om tømmerhogst og tømmerfløting – som ikke bare tjener til å tydeliggjøre og understreke denne sønnens unge alder, men også til å signalisere den karakteren av *lek* som arbeidet har for ham – og den er som sagt et forvarsel – om den kommende duellen mellom faren til Trond og faren til Jon, som på sin side er en metonymi for den trekantshistorien som lenge har utspilt seg i tekstens dybder – med faren til Trond, faren til Jon og mora til Jon som aktører – og som nå er i ferd med å stige opp mot alle overflater i en dunst av svette som ”setter” den dyriske situasjonen. Denne duellen finner sted på en av de tømmerveltene som både faren til Trond og faren til Jon har vært med på å legge opp:

Sammen dro de stokkene på plass så høyt som de klarte, og det var enkelt i begynnelsen, og så ble det vanskelig og mer enn det, men de ville ikke gi seg, og etter hvert var det lett å se at de hadde begynt å konkurrere med hverandre. Når den ene var i ferd med å gi opp og mente de ikke kunne komme høyere, ville den andre fortsette.
 - Kom an! ropte faren til Jon, og de smelte hakene inn i hver sin ende av stokken, og faren min ropte:
 - Hiv! Og faren til Jon ropte tilbake:
 - Hal i og dra, for svarte! Og det var så vidt han hadde kontroll over stemmen sin, og jeg skjønnte plutselig at det han gjorde var å utfordre faren min sin autoritet, og de tok i og dro og vippe så svetten silte og skjortene sakte ble mørke på ryggen og blodårene sto ut i panna og på halsen og på armene så blå og tjukke som elver på et verdenskart; Rio Grande, Bramaputra, Yangtsekiang. (Petterson 2003: 83-84)

I dette sitatet kan vi se hvordan de to duellantene på tømmervelta konsekvent omtales av jefortelleren som ”faren min” og ”faren til Jon”. Ved første øyekast kan det kanskje virke som om slike omtaler ikke skiller seg nevneverdig ut fra hvordan foreldre *generelt* sett omtales i *Ut og stjæle hester*: De er alltid faren og/eller mora *til* noen. Det er alltid foreldrenes *roller*

som leder an i omtalen av foreldrene. Alltid foreldrenes plassering *i forhold til* sine barn som er anslaget i skildringen av foreldrene. Men i sitatet ovenfor må denne gjennomgående rollefikseringen kunne sies å kulminere i ren *ironi* fra jeg-fortellerens side – idet fedrenes blodårer får bli ”blå og tjukke som elver på et verdenskart” i den 15 år gamle Tronds fantasi, og fedrene følgelig verdenskart – ikke verdener, men ulike bilder av den *samme* verdenen, den *samme* naturen, den *samme* guden og den *samme* autoriteten. Dermed blir det tydelig for leseren at 15-åringen på dette punktet i fortellingen bare ser hva han *vil* se, og hva han *vil* se er Sønnens trygghet under Faderens verdensomspennende vinger. 15 år gamle Trond er rett og slett fiksert på sin far, og ser eller finner farsfiguren overalt.

I sitatet ovenfor kan vi også se hvordan ”faren til Jon” utfordrer autoriteten til Tronds far, det vil si farens rolle som ”sjef” eller den som bestemmer og avgjør, og at faren til Trond tar i mot denne utfordringen – kanskje for å befestе sin stilling i flokken, og da som flokkens leder eller *alfahann*. Men ved å ta i mot en slik utfordring, gir også faren til Trond midlertidig avkall på sin lederstilling og autoritet. Duellantene *sidestilles* altså gjennom duellens natur, kan man kanskje si. Men viktigere er det at faren – idet han faller ut av sin rolle som ”sjef” på denne måten – også må falle i sønnens øyne. For i sønnens bevissthet kan faren ikke lenger fortone seg som far, ”sjef” og Gud – ja, knapt nok som en ”god arbeidskar” og et ”bra menneske” – etter å ha tatt i mot en slik utfordring.

Farens fall under arbeidet på tømmervelta har forresten sitt sidestykke i storbonden Barkalds ”fall” under slåttonna. For også Barkald tar fatt på arbeidet som arbeidsgiver, ”kakse” og ”sjef” i alles øyne. Men under slåttonna utjevnes alle forskjeller mellom arbeiderne, og mellom arbeidsgiveren og arbeidstakerne, slik at det til slutt står igjen et arbeidskollektiv – et semantisk ”vi” – hvor enkeltindividet med sin klart definerte rolle – som ”arbeidsgiver” eller ”arbeidstaker” – er oppløst i enheten.

Under duellen med ”lansene” på tømmervelta blir altså 15 år gamle Trond vitne til at ”faren til Jon” utfordrer hans egen fars autoritet, og dermed til at denne autoriteten *lar* seg utfordre, noe som legger veien åpen for Tronds *egen* utfordring av sin fars autoritet senere i samme scene. For gjennom duellen oppheves eller annulleres ikke bare farens rolle som far, ”sjef” og Gud, men også sønnens rolle som *sønn*. Denne opphevingen eller annulleringen av rollene som far og sønn kan riktignok bare sies å være av en *midlertidig* karakter i dette tilfellet, fordi den ikke følges ordentlig opp før mot slutten av tømmerfløtingsscenen mye senere i narrasjonen.

Faren til Trond faller altså ut av rollen som far under duellen på tømmervelta. Og han synker så dypt i sønnens øyne at sønnen til slutt begynner å se på ham som et barn. Ikke minst

ironien, som preger denne scenen i *Ut og stjele hester*, må kunne sies å gi en klar pekepinn på hvor dypt faren har sunket i sønnens øyne. For i sitater som ”[j]eg sto med verkende armer og glodde på de to *voksne* mennene *som fortsatt holdt på (...)*” (mine uthevinger, Petterson 2003: 85) og ”[j]eg tenkte jeg skulle rope til faren min og be han stoppe med det *tullet* han hadde *vikla* seg inn i (...)” (mine uthevinger, Petterson 2003: 87) skulle det jo være klart for alle og enhver at jeg-fortelleren ser på duellen som en meningsløs og unødvendig form for lek, og på de to duellantene som barn uten selvkontroll, og uten noen som helst mål eller hensikter med det de foretok seg på tømmervelta. Ironien til den aldrende sønnen i slike og liknende sitater kan kanskje sies å bunne i en *generell* skam- og flauhetsfølelse overfor faren. Eller kanskje ikke: Kanskje ironien i disse sitatene bare er den aldrende Tronds måte å beskrive den første fasen i sitt tidligere oppgjør med den overordnede farsfiguren ad omveier på? Det kan også være en grunnleggende skam- og flauhetsfølelse overfor den dyriske eller ikke-menneskelige siden ved mennesket som kommer til uttrykk gjennom ironien på dette punktet i narrasjonen, men jeg synes ikke det er særlig fruktbart å betrakte jeg-fortellerens ironi som et uttrykk for en kollektiv og kulturelt betinget flauhet, i og med at den er så knyttet til farsfiguren som den er. Mer fruktbart kan det da være å betrakte den som et signal om at 15 år gamle Trond er i ferd med å løsrive seg fra sin far, oppnå frihet og uavhengighet, og bli en voksen mann. For i et slikt perspektiv kan ”skammen” og ”flauheten” bli en *individuell* betinget reaksjon knyttet til romanens fortid – en reaksjon som i teksten og romanens *nåtid* kan vise seg som avstandstagen og ren ironi. Skal det være snakk om en skam- og flauhetsfølelse i forbindelse med jeg-fortellerens ironi i dette tilfellet, må det altså være snakk om en skam- og flauhetsfølelse som har lagt grunnlaget for en *endelig* løsrivelse fra den overordnede farsfiguren. For bare i et slikt perspektiv kan den avstanden som gjennom ironien skapes til objektet bli et uttrykk for uavhengighet og frihet.

Under duellen på tømmervelta kan vi se at Trond får et ønske om å tre ut av rollen som ”sønnen til noen”: Han ønsker seg med andre ord uavhengighet og frihet. Dette ønsket om å bryte alle lenker er imidlertid ikke bare et resultat av farens fall under duellen på tømmervelta, men også en reaksjon på mora til Jons ”tilnærminger” overfor Trond – idet denne fullvoksne kvinnen søker trøst, støtte og beskyttelse hos Trond ved å ”lene seg svakt” (Petterson 2003: 86) mot 15-åringens skulder, slik at Trond kan begynne å vokse – om ikke i alles øyne, så i hvert fall i sine *egne*. For i det øyeblikket kroppen til Jons mor faller som i sakte kino mot hans egen kropp, er han ikke lenger bare en som støtter seg til andre, men også en som andre kan støtte seg til i sine fall. Videre kan vi se hvordan Trond legger krav på kvinnen som er årsak til duellen, og han kan kanskje sies å vinne hennes gunst for et øyeblikk, men han vinner

i hvert fall noe langt mer verdifullt: Som vi snart skal få se, blander han seg inn i duellen som en tredje duellant, avgjør duellen til sin fordel, og får *autoritet*.

Trond ønsker imidlertid ikke bare å tre ut av rollen som ”sønnen til noen”, men også at kvinnen som lener seg ”svakt” mot hans skulder skal tre ut av rollen som ”mora til noen”. Han ønsker seg med andre ord en sidestilling, en likevekt i forholdet mellom seg selv og kvinnen ved hans side. Man kan se hvordan Trond forsøker å kommunisere dette ønsket til de andre karakterene i scenen ved å gjøre noe uventet, som kanskje også – i en situasjon med såpass klart definerte roller som her – kan kalles *frekt*: Han trer ut av rollen som sønn og barn ved å stille seg inntil mora til Jon ”(...) så hofta [hans] så vidt rørte hofta hennes.” (Petterson 2003: 86) Dermed faller også de to fedrene og kamphanene på tømmervelta ”(...) ut av rollene et øyeblikk.” (Petterson 2003: 86) Og så legger Trond armen rundt skulderen til Jons mor, og trekker henne til seg. Det burde her være åpenbart for leseren at 15 år gamle Trond vil vise de to mennene på tømmervelta noe viktig – noe som er verdt å si, men som kanskje ikke *kan* sies. Og i og med de to mennenes forvirrede og sjokkerte reaksjon på Tronds oppførsel er det mest naturlig å tro at Tronds handlinger i denne scenen er styrt av et ønske om å vise at nå er det *han* som er mann, og *de* som er barn. Han legger riktignok et krav på kvinnen ”deres”, men bare midlertidig og i full visshet om at et slikt krav ikke kan innfris. Man må i hvert fall innrømme at Tronds handlinger i denne scenen har sterke kommunikative trekk: I konteksten blir den 15 år gamle Tronds handlinger ytringer, meddelelser rettet først og fremst mot faren. De blir ikke bare hans måte å si at han er misfornøyd med faren på, men også hans måte å fortelle om sin gryende frihet og uavhengighet på: Gjennom sine ”uhørte” handlinger sier han at faren ikke lenger er *uunnværlig*.

Den 15 år gamle Tronds oppførsel under duellen på tømmervelta kan altså karakteriseres som en utfordring til et endelig oppgjør med den overordnede farsfiguren, i hvilket det skal kjempes om autoriteten, og i hvilket Trond skal oppnå eller ”vinne” en frihet og uavhengighet som overskrider alle grenser. Vi skal nå se nærmere på dette siste og avgjørende ”slaget” mellom far og sønn Sander i *Ut og stjele hester*, slik det utkjemper innenfor rammene av den urgamle og svært så spesielle arbeidsformen som tømmerfløtingen i etterkrigstidens Norge må kunne sies å representere.

Etter tømmerlippert rir Trond og faren nedover langs elva for å se til tømmeret på dets vei til oppkjøperen i Karlstad. Etter hvert oppdager de at tømmeret har satt seg fast i et stryk:

Vi kom ned til bredden og bevegde oss i skritt langs den så godt det lot seg gjøre mot sør, og faren min speida både opp og ned og over til den andre sida, og først så vi bare

en enslig tømmerstokk inne i et siv der den lå og butta, og så sto det flere fast ved ei grunne lengre framme. Da tok faren min øksa og hogde til noen kraftige påler av to småfurer, og vi vassa uti med skoa på; jeg i mine turnsko og faren min i sine grove snørestøvler, og vi brukte pålene som tømmerstaker og fikk stokkene ut i strømmen igjen. Men jeg kunne se han var bekymra nå, for vannstanden var ikke mye å skryte av, og slett ikke til fløting, og han ville videre langs elva med en gang. Så vi kom oss i sadelen og rei av gårde med de lange pålene som lanser rett opp i lufta på sida av hestene som Ivanhoe og væpneren hans sikkert holdt sine lanser på vei til en turnering eller et avgjørende slag mot de falske normannerne i det gamle England. Jeg prøvde å holde fantasien i sjakk, men det var ikke lett der jeg satt på hesteryggen på vei gjennom buskaset ved bredden, for fienden kunne jo vise seg når som helst. Vi kom til en sving i elva, og rundt den var det et flatt stryk hvor en stokk hadde kilt seg fast midt uti strømmen mellom to store steiner som sto nakne og tørre i det synkende vannet, og flere og flere hadde kommet seilende og hopa seg opp imot den stokken. Nå var det ei stor vase der ute som sto bom fast. (Petterson 2003: 222)

Løsrevet fra alle sammenhenger kan det kanskje virke som om ”fienden” i 15-åringens fantasi er tømmeret som har hopet seg opp i stryket. Men som vi kanskje husker hadde Trond en liknende fantasi tidligere i romanen: Vi husker kanskje fløterhakene som ble sammenliknet med lanser under arbeidet på tømmervelta. Og vi husker kanskje duellen som ble introdusert som en ”ridderturnering” gjennom nettopp denne sammenlikningen. Slik sett kan man si at guttefantasien i sitatet ovenfor har status av å være en utfylling til, eller i hvert fall en forlengelse av, den fantasien som preger 15-åringens tankegang under den forutgående tømmerhogsten. At den er en allusjon til Walter Scotts klassiske ridderroman *Ivanhoe* forandrer ikke dens status som utfylling eller forlengelse nevneverdig.

I en slik kontekst kan det ”avgjørende slaget” i sitatet ovenfor ikke bare sies å referere til et grunnleggende ”slag” mellom mennesket og naturen, men også til et *kommende* slag mellom to riddere med lanser. La oss i hvert fall først fastslå at ”de falske normannerne i det gamle England” ikke kan symbolisere tømmeret i elva. For ingen kan vel påstå at naturen er falsk? Nei, dette adjektivet må nok heller sies å peke mot en menneskelig eller *kulturell* motstander. Det finnes dessuten intet grunnlag – verken i Walter Scotts *Ivanhoe* eller i overlevert historisk materiale – for å kunne hevde at normannerne i det gamle England var barbarer – og dermed dyriske, ikke-menneskelige eller naturlige i sin framtrede – til tross for at normannerne nedstammet fra skandinaviske vikinger. Normannerne representerte tvert i mot en høyt utviklet kultur etter datidens målestokk: De representerte et seierrikt krigerfolk med stor erobrings- og organisasjonsevne. De hadde dannet et samfunn i avstandstagen til naturen, og hadde sin egen byggeskikk – den normanniske eller *romanske* stilen, som best kan karakteriseres som mektig, utfordrende og kraftfull. Men normannerne var falske og

svikefulle – i hvert fall i følge den engelske historieskriveren, bibliotekaren og kantoren Wilhelm, som døde i Malmesburyklosteret i 1143:

Normannernes rase er ubeseiret, og rede til enhver vill dåd, med mindre den holdes i tømme av en sterk hersker. Uansett hvilken forsamling de befinner seg i, søker de alltid å dominere, og i sin opphetede ærgjerrighet drives de ofte til å krenke sine forpliktelser. Alt dette har franskmennene og bretonerne og flamlenderne og andre naboer hyppig følt; dette har også italienerne og lombardene, anglerne og sakserne lært til sin egen ødeleggelse. (Helle 1984: 200)

Slik jeg ser det, er det bare kulturen som – gjennom sin avstandstagen til naturen, eller i kraft av å være en negasjon – kan være falsk. En tømmerstokk kan altså ikke være en normanner på noen som helst måte. Adjektivet ”falsk” må peke mot samfunnet og samfunnsmennesket, og gjennom dette mot de sosiale rollene. Den egentlige motstanderen til ”Ivanhoe og væpneren hans” kan dermed bli de rollene som far og sønn Sander bærer med seg inn i tømmerfløtingen som samfunnsmennesker, som ”far” og ”sønn” – roller som stikker kjepper i hjulene for deres samvær og kommunikasjon, i disse ordenes *egentlige* betydninger, men også for deres siste avskjed, som jo må kunne sies å være ugjenkallelig og uunngåelig.

Den egentlige motstanderen til ”Ivanhoe og væpneren hans” er altså de rollene som denne fantasien tjener til å synliggjøre eller understreke. Imidlertid er det uvisst hvem som er ”Ivanhoe” og hvem som er ”væpneren hans” i sitatet ovenfor. Det er kanskje mest naturlig å tro at ”Ivanhoe” skal være faren til Trond i 15-åringens fantasi: Ivanhoe var jo en frigjøringshelt under middelalderen akkurat som Tronds far var det under 2. verdenskrig. Begge kjempet mot undertrykkelse. Begge kjempet mot et herredømme og en overmakt som var blitt påtvunget deres respektive hjemland utenfra. Men i og med at det er *Tronds* fantasi, kan det liksom godt være *han* som er Ivanhoe, og slik sett kan fantasien leses og tolkes i forlengningen av løsrivelsen fra faren, som så sin fødsel under tømmerhogsten, og som først skal fullbyrdes etter et ”avgjørende slag”, i hvilket alle forskjeller i forholdet mellom far og sønn skal utjevnes, slik at begge kan bli kvitt sine tyngende roller, og – tragisk nok – gjennom dette bli kvitt hverandre. Man kan godt si at rollene i den 15 år gamle Tronds fantasi er ”flytende”, akkurat som de var det under duellen mellom faren og faren til Jon på tømmervelta, men vi må ikke glemme at ”Ivanhoe og væpneren hans” ikke skal kjempe mot hverandre, men sammen møte en motstander som har herredømmet, og som følgelig sitter med *all makt* i forkant av den varslede konfrontasjonen. *Jeg* tolker i hvert fall Tronds guttefantasi som et uttrykk for at Trond endelig har tatt skjeen i egen munn, og vil ut av rollen som sønn for godt. Det er altså Trond selv som er frigjøringshelten Ivanhoe, som skal

nedkjempe – ikke faren, men selve farsfiguren: ved å utviske de sosiale rollene og forskjellene som tilstedeværelsen av denne farsfiguren forutsetter. Og faren er ”væpneren hans”, som utstyret Trond eller Ivanhoe med våpen i form av en lanse, som egentlig er en kraftig påle av en småfuru, og med den kanskje beste forutsetningen for å lykkes, nemlig *nødvendigheten* av å lykkes, gjennom sin avgjørelse om å forlate Trond for godt, og slik sett svikte ham, som den ”falske normanneren” han i bunn og grunn er i den 15 år gamle Tronds øyne.

En utjevning av forskjellene mellom far og sønn kan bare skje i tilfeller hvor faren faller i sønnens øyne, samtidig som sønnen stiger i farens øyne. Som vi har sett, er ”farstapet” allerede en langt framskreden erfaring i Tronds unge liv idet tømmerfløtingsscenen begynner. Men under denne scenen kulminerer farstapet i en så stor skuffelse for Trond at det bare kan føre til et rollebytte uten sidestykke i romanen, idet de to rytterne får øye på den store tømmervasen i det synkende elvevannet:

Det var ikke dette faren min ville se. Han falt litt sammen i sadelen, og det plagde meg å se han sånn, det gjorde meg urolig, så jeg hoppa fra hesten og løp ned til vannet og stirra ut på tømmervasen, og jeg løp litt den ene veien langs bredden og stirra fortsatt ut i elva og løp tilbake igjen og enda et stykke og trippa og greide ikke stå stille og stirra på vasen fra alle mulige kanter. Til slutt ropte jeg til faren min:

- Får vi et reip rundt den ene stokken der, og jeg pekte mot den som var nøkkelen til problemet, - og vi haler den bare litt tilbake fra steinen, så løsner den fra klemma, og da reiser helt sikkert resten med.
- Det blir ikke lett å komme ut dit, sa han, og stemmen hans var flat nå og uten glød, - og vi greier ikke dra den stokken en millimeter, sa han.
- Nei, ikke vi, ropte jeg, - men hestene.
- OK, sa han, og jeg kjente hvor letta jeg ble. Jeg løp bort til hesten min og løsna reipet fra sadelen, og så tok jeg faren min sitt og knøyt de to sammen og lagde ei renneløkke i den ene enden og dro den stor og hadde den over hodet og ned under armene over brystet og stramma til med knuten litt bakpå.
- Du får passe på den andre enden, ropte jeg og snudde meg ikke for å se hvordan han tok en direkte ordre, og så løp jeg opp bredden et stykke til jeg mente det var nok, og der kasta jeg meg rett uti for å få sjokket overstått. (Pettersen 2003: 222-223)

I dette sitatet kan vi se hvordan faren faller – eller kanskje *lar* seg falle? – i sønnens øyne gjennom den usikkerhet, ubesluttsomhet, oppgitthet og pessimisme som han møter problemet som den store tømmervasen utgjør med, og slik sett viser seg fra sin mest negative side – både som ”sjef” og far, arbeider og menneske. For en sønn kan det selvfølgelig være en vond og smertefull opplevelse å bli vitne til et slikt fall. Men ikke desto mindre er det farens fall i denne scenen som muliggjør den 15 år gamle Tronds egen ”oppstigning”: Vi kan se hvordan Trond tar kommandoen, og begynner å komme med befalinger som faren etter hvert finner det for godt å følge – uten å komme med innvendinger av noe slag. Trond overtar altså farens

tidligere lederrolle, og om ikke faren var væpneren til Trond i Tronds guttefantasi og mytologisering av forholdene, blir han det i hvert fall nå – i den *ytre* verden eller ”arbeidets verden”.

Et slikt rollebytte kan bare kulminere i en endelig løsrivelse og frigjøring – ikke bare for sønnens vedkommende, men også for farens. Så ender da også tømmerfløtingsscenen lykkelig, idet den store tømmervasen løser seg opp:

Stokk etter stokk raste ut og ble tatt av strømmen på nedsida av stryket. Da så faren min nesten lykkelig ut, og jeg forsto av måten han så på meg, at det gjorde jeg også. (Petterson 2003: 225)

Farens lykke kan imidlertid ikke måle seg med sønnens lykke, til tross for sammenlikninger som den ovenfor. Dessuten er det mest naturlig å tro at farens nesten-lykke i sitatet ovenfor er en følelse som har smittet over fra sønnen. Blikket går jo fra far til sønn – for så å returneres – og ikke omvendt. Eller gjør det ikke det? Dette forblir noe uklart i teksten. Men hvordan det enn forholder seg med dette: 15 år gamle Trond har i denne scenen følt lykke fra det øyeblikket da han hoppet ut i elva for å løse problemet med den store tømmervasen. Eller hva skal man ellers kalle den følelsen av vektløshet han både får og gir uttrykk for under selve tømmerfløtingen? Den følelsen av vektløshet som det refereres til i de sitatene som er gjengitt nedenfor, er i hvert fall ikke til å ta feil av: Den er et uttrykk for lykke, men også for frihet og uavhengighet – oppnådd gjennom den endelige løsrivelsen fra en overordnet farsfigur:

(...) og jeg tok noen svinger som var helt overflødige for å kjenne rytmen i beina, om den var der som den hadde vært der før, og noen av stakkene spant rundt da jeg traff dem og skifta posisjon, men jeg var allerede videre og mista ikke balansen, og faren min ropte fra bredden:

- Hva er det du driver på med?

- Jeg flyr! ropte jeg tilbake.

- Når lærte du deg det der? ropte han.

- Da du ikke så på, ropte jeg, og lo og sprang helt fram til den vanskelige stokken, og der så jeg at enden jeg skulle ha løkka omkring, lå godt under vann.

(...)

Alt gikk så fint at jeg kjente jeg kunne stått der lenge nesten vektløs og bare holdt pusten og holdt hendene mot den stokken. (Petterson 2003: 224)

Som Jørgen Sejersted skriver – i sin analyse av de fire første bøkene i Per Pettersons forfatterskap – er farstapet en ”gjenganger” i den litterære tradisjonen:

Dette med farens stilling i forhold til både psyke og fortelling er jo en gjenganger. Det truende farstapet er en arketypisk mangelserfaring, og denne mangelen, vil strukturell psykoanalyse si, er ikke bare et vanlig trekk i en rekke fortellinger, men rett og slett det mest typiske uttrykk for en tapserfaring som er et konstituerende element i enhver fortelling. Og dette tapet åpner for den lidelsesfulle søken etter denne tapte farsfiguren; særlig forbilledlig framstilt i den velkjente fortellingen om Jesus fra Nasaret, som forstøtt til en lite tiltalende jord henvender seg til en fraværende farsfigur mens han ble torturert til døde av romerske okkuperanter: "Eli, Eli, lema sabaktani?" (...) Kort og uklart fra læreboka; farens (psykologiske) fravær skaper et begjær hos sønnen, som likevel er bundet til å forholde seg passiv i forhold til farens autoritet – her ligger forførelsen. Sønnens strategi blir underkastelse og passivitet, men denne situasjonen, der sønnen må innordne seg, oppfattes plutselig – i primalscenen – som aggresjon fra farens side. Denne aggresjonen setter en stopper for tilfredsstillelse, men oppretter en orden mellom far og sønn. Uttrykket for denne overenskomst er kastraksjonsfantasien. (Sejersted 1998: 87)

Man kan nok hevde at farstapet i de fire første bøkene til Per Petterson får slike konsekvenser som Jørgen Sejersted lister opp i sitatet ovenfor, og kanskje man også kan hevde at farstapet i *Ut og stjæle hester* gjennomgår stadier som "forførelse" og "primalscene" – og her må duellen på tømmervelta bli primalscenen – men det fører ikke til en "kastaksjonsfantasi" – kanskje bortsett fra på et rent *generelt* nivå i narrasjonen, men å underkaste seg Fortellingen er jo – som Sejersted selv helt riktig antyder i sin analyse – noe *alle* skrivende subjekter gjør. Man kan altså ikke uten videre overføre de konsekvensene som farstapet kan sies å ha for det skrivende subjektet i bøker som *det er greit for meg* til det skrivende subjektet i *Ut og stjæle hester*. For farstapet i *Ut og stjæle hester* fører ikke til underkastelse og selvmord gjennom kastraksjon, men tvert i mot til frihet og uavhengighet. For idet Trond tar kommandoen under tømmerfløtingen, løsriver han seg fra den overordnede farsfiguren, og gjennom den "dåpen i elva" som tømmerfløtingen utgjør, blir Trond en mann i voldsom og grensesprengende aktivitet. Slik sett kan det nesten virke som om tømmerfløtingsscenen i *Ut og stjæle hester* er Pettersons svar på Sejersteds generalisering av de komplekse far-sønn-forholdene i hans forfatterskap. Mot dette kan man riktignok innvende at faren fremdeles er nærværende; at han er til stede i romanens nåtid gjennom den aldrende sønnens minner; at faren kretser rundt i jeg-fortellerens bevissthet som et objekt for hans lengsel og begjær; at den eneste måten Trond Sander kan forsone seg med sin far på, er ved å underkaste seg den overordnede farsfiguren gjennom sin fortelling. Men er ikke den aldrende Tronds fortelling av en utradisjonell og *fragmentert* karakter, og står nå egentlig faren så sentralt i hans minner som man kanskje skulle tro ved første øyekast? Kretser ikke minnene til Trond mer rundt sommeren og arbeidet i tømmerkogen og ved elva, enn rundt den svikeyfulle, mystiske

mannen han kaller far? Og må ikke minnene til den aldrende Trond sies å være utløst av møtet med naboen Lars Haug, og av et helt bevisst ønske om å gjenskape den Lars Haug han kjenner fra sin oppvekst i erindringen?

Vektløsheten, følelsen av å fly – det vil si av å være en fugl – får meg til å tenke på standarduttrykket og sammenlikningen ”fri som fuglen”. For den vektløsheten som 15 år gamle Trond føler og gir uttrykk for i tømmerfløtingsscenen i *Ut og stjele hester*, må jo kunne sies å være en legemliggjøring av friheten, og da ikke bare av den friheten som Trond føler ved å ta kommandoen fra sin far, og gjennom dette frigjøre seg fra ham. Vektløsheten er en *kroppsliggjort* frihet, et *uttrykk* – ikke bare for den friheten som Trond føler etter å ha tatt kommandoen, men også for en frihet fra *en selv* og *ens egen kropp*: en frihet av samme type en kan oppleve under seksualakten, og som innebærer at bevisstheten og kroppen tar fri fra hverandre.

Uttrykket og sammenlikningen ”fri som fuglen” må her altså ikke bare sees i sammenheng med det å forlate sitt rede – som kan betegnes som noe negativt, i og med at det legger grunnlaget for en *negasjon* – men også i sammenheng med det arbeidet som Trond utfører i og ved elva, og som bare kan betegnes som noe *positivt*. For det ville vært helt feil å si at det er farstapet som ene og alene danner utgangspunktet for den vektløsheten det er snakk om under tømmerfløtingen – fordi dét ville vært blindhet overfor de kreftene som et slikt arbeid frigjør i individet. Jeg tør hevde at den vektløsheten som 15 år gamle Trond føler og gir uttrykk for i denne scenen, ville vært en umulighet – eller i hvert fall en usannsynlighet – innenfor andre rammer enn de som tømmerfløtingen danner rundt det endelige farstapet i *Ut og stjele hester*. For Tronds følelse av vektløshet i tømmerfløtingsscenen er en følelse som først og fremst må kunne sies å være et uttrykk for – og en reaksjon på – *tømmerfløtingen i seg selv*. For enhver vellykket tømmerfløting må nødvendigvis gi utøveren en i hvert fall *viss* følelse av vektløshet under arbeidet. Men samtidig kan man hevde at farstapet virker inn på Tronds følelse av vektløshet med en *forsterkende* effekt. Og slik sett kan man konkludere med at den vektløsheten Trond føler og gir uttrykk for i tømmerfløtingsscenen er et *samlet* uttrykk for hva 15-åringen føler i dette øyeblikket – på den ene siden overfor tømmerfløtingen, på den andre siden overfor farstapet. Dermed kan den friheten som preger tømmerfløteren under tømmerfløtingen sies å møte den friheten som preger sønnen etter det *endelige* tapet av faren – i dette eksplosive øyeblikket av vektløshet under tømmerfløtingen i *Ut og stjele hester*.

En forståelse av de rammene som tømmerfløtingen danner rundt tematikken i tømmerfløtingsscenen, er altså svært viktig for i det hele tatt å kunne gjøre seg forhåpninger om å forstå rekkevidden av den friheten som Trond føler og gir uttrykk for i denne scenen.

For det er helt klart en frihet av svært store dimensjoner eller proporsjoner – ja, friheten i dette eksplosive øyeblikket av vektløshet må nesten kunne kalles grenseløs. For da Trond roper til sin far at han flyr, kommer han jo med en ytring som ikke på noen som helst måte kan sies å være ironisk ment – verken fra Trond eller fra den aldrende fortellerens side. Det er en ytring som kommer fra en gutt som nettopp er blitt en frigjort mann, som ikke lenger er ”sønnen til noen”, men det er også en ytring som kommer fra en gutt som nettopp har gått gjennom ”dåpen i elva”, og blitt en *helt* fri mann, om enn bare for det øyeblikket som tømmerfløtingen varer. Det er med andre ord en ytring fra en mann, men også en ytring fra en *tømmerfløter*.

Dåpen i elva

Som vi kanskje husker, oppretter Georges Bataille i sitt filosofiske hovedverk *Erotismen* et klart og distinkt skille mellom arbeid og fest/lek, idet han beskriver ”arbeidets verden” som en negasjon av naturen; som en begrensningens eller *reduksjonens* verden, i hvilken mennesket gradvis har mistet sin opprinnelige kontakt med naturen – og med dennes tilstand av kontinuerlig væren eller ”kontinuitet” – gjennom den objektiveringen av bevisstheten, den tingliggjøringen av naturen og den generelle grensesettingen som *alt* arbeid i følge Georges Bataille fører med seg. Gjennom sitt arbeid går menneskedyret fra dyr til menneske, fra kontinuitet til diskontinuitet, fra en grenseløs enhetsfølelse til individualisme og universell ensomhet, fra en indre erfaring til en objektivering av bevisstheten og en utvendiggjøring av de ”tingene” som utgjør naturen i og rundt oss. Gjennom arbeidet utvikler menneskedyret en klar og tydelig bevissthet om seg selv og om sin omverden, og gjennom denne bevisstheten skapes en utside og en innside, hvor utsiden ikke bare utgjøres av ”naturen rundt oss”, men også av vår egen natur, representert ved *kroppen*, som dermed objektiveres og tingliggjøres, og blir en *ytre* entitet i våre øyne. Og ved å redusere naturen til slike ”ting”, objekter eller utvendige størrelser, hvis utside og nytteverdi kommer i fokus som karakteristiske trekk, isolerer menneskedyret seg, og blir et diskontinuerlig individ som har fjernet seg helt fra naturen – også fra sin kropp og sin *egen* natur – og som er avskåret fra enhver erkjennelse og erfaring av tingenes indre og hellige karakter i sin nye, profane og reduserte verden grunnlagt på arbeidet:

Det er gjennom arbeidet mennesket ordner tingenes verden og reduserer seg selv til en ting blant andre ting; det er arbeidet som gjør arbeideren til et middel. Arbeidet, som er grunnleggende for mennesket, er det eneste som står i motsetning til dyreverdenen. (Bataille 1996: 161)

Opp mot arbeidet, som har skapt den reduserende bevisstheten, setter så Georges Bataille det seksuelle overskuddet:

Arbeidet er (...) veien til bevisstheten, som fører mennesket bort fra det dyriske. Det er gjennom arbeidet vi har fått en klar og tydelig bevissthet om tingene, og

vitenskapen har alltid vært teknikkens følgesvenn. Det seksuelle overskuddet fjerner oss derimot fra bevisstheten: det svekker vår evne til å skille mellom tingene. Et uhemmet seksualliv svekker dessuten arbeidsevnen, på samme måte som vedvarende arbeid svekker den seksuelle lysten. Bevisstheten, tett knyttet til arbeidet, og seksuallivet er altså strengt uforenlige med hverandre. (Bataille 1996: 165)

Det skillet som Georges Bataille her oppretter mellom den reduserende bevisstheten og det seksuelle overskuddet, oppretter han også mellom arbeidet og festen/leken, fordi festen og leken er uttrykk for det energioverskuddet som preger naturen – og for den energisløsingen som et slikt overskudd unektelig må føre til – mens arbeidet ikke bare er den avgjørende forutsetningen for, men også det uunngåelige resultatet av, vår objektive bevissthet om ”tingene”. En av årsakene til at Georges Bataille kan opprette et så klart og distinkt skille mellom arbeid og fest/lek som han gjør, forekommer meg å være hans svært så *generelle* syn på arbeidets verden, som igjen kan sies å ha sammenheng med hans syn på samfunnet som en helhet i direkte opposisjon til naturen – en helhet som ikke er summen av alle delene, et kollektiv som ikke er summen av alle individene, men som Georges Bataille beskriver som en hodeløs kropp. Jeg har imidlertid ikke til hensikt å begi meg inn på en polemikk mot Georges Batailles samfunnssyn her, og vil nøye meg med å argumentere for at uansett hvilket filosofisk utgangspunkt man har, kan en slik tendens til generalisering som Georges Bataille legger for dagen i sitt syn på arbeidets verden ikke forsvares på noen som helst måte. Batailles distinksjon mellom arbeid og fest/lek kan i beste fall karakteriseres som en distinksjon *i strengeste laget* – oppkonstruert som den er. Dens karakter av å være en konstruksjon blir ikke minst tydelig idet Bataille – så vel implisitt som eksplisitt – knytter arbeidet an til den siviliserte verden, og festen/leken – som grunnleggende livsform – til den før-siviliserte verden. Akkurat som om man ikke skulle kunne finne rester av det energioverskuddet som i følge Georges Bataille karakteriserte det gamle jeger- og sankersamfunnet også *innenfor* arbeidets rammer! Akkurat som om man ikke skulle kunne finne rester av leken, festen og ritualet i gamle arbeidsformer som for eksempel tømmerfløting!

Nettopp tømmerfløtingen er et godt eksempel på den type arbeid som i *Ut og stjele hester* plasserer seg på tvers av Georges Batailles distinksjon mellom arbeid og fest/lek, i og med at denne arbeidsformen ikke bidrar til å fjerne mennesket fra naturen – ikke bidrar til å *isolere* det gjennom å gi det en objektiv bevissthet om seg selv og om ”tingene” i sin omverden – men tvert i mot *tilbakefører* enkeltindividet til naturen. Eller i hvert fall oppretter en mye nærmere forbindelse mellom menneske og natur enn hva de langt mer teknologiserte og rasjonaliserte arbeidsformene i *dagens* skogbruk gjør, og det på en lang rekke punkter. I

tillegg bærer tømmerfløtingen tydelige preg av å være et overgangsritual, og gjennom dette av å være en fest – uten noen gang å opphøre å være et arbeid i noen som helst grad eller i noe som helst henseende. Vi skal snart se nærmere på alle disse sidene ved tømmerfløting, og på hvordan tømmerfløtingen i *Ut og stjæle hester* kan sies å åpne et rom for lek og ”energisløsing” midt i det arbeidet som *skal* og *må* utføres, idet 15 år gamle Trond – mens han i sin vektløse tilstand hoppet fra tømmerstokk til tømmerstokk i elva – ”(...) tok noen svinger som var helt overflødige for å kjenne rytmen i beina.” (Petterson 2003: 234) Jeg vil imidlertid understreke at Per Petterson langt fra er alene om å åpne et slikt rom for ”energisløsing” og lek midt i ”arbeidets verden”. Slik minnes for eksempel jeg-fortelleren og småbrukersønnen Tomas Myrbråten i Thure Erik Lunds *Grøftetildragelsesmysteriet* arbeidet i sin barndom:

Uten å få betalt ble jeg beordret ut i kålrotåkeren for å luke, jeg måtte inn i møkkakjelleren for å spa fram gjødsla så traktorredskapen kunne komme til, å håndtere ei øks fra femårsalderen var en selvfølge, og det å grave drenggrøfter for hånd, bryte opp en åkerlapp med spett og hakke, og sette opp et utmarksgjerde var noe en unggutt ikke skulle kvie seg for. Denne konstante arbeidstilstand førte til at jeg uten å vite om det selv faktisk måtte leike i arbeidet, i det fulle alvor, og denne uvitenhet drepte ikke leiken, men heller skjulte den, for det var om å gjøre å beskytte leiken, slik at arbeidet seinere skulle gli unna, som en leik. (Lund 1999: 51)

Vi skal snart se hvordan enkeltindividet i *Ut og stjæle hester* får arbeidet til å ”gli unna, som en leik” gjennom *felleskapet*, men først skal vi se nærmere på fenomenet tømmerfløting.

Tømmerfløting er som kjent en gammel arbeidsform som er blitt overflødiggjort av den teknologiske utviklingen, og som derfor ikke har annet enn *kulturhistorisk* verdi i dag. I den svenske *Nationalencyklopedin* står det blant annet følgende om tømmerfløting: ”Flottningsarbeidet var tungt, men erbjöd stor frihet, kamratskap och möjlighet til egna initiativ.” (Nationalencyklopedin 1991: 402) Det samme kan vel sies om skogsarbeidet generelt, men slik jeg ser det, er tømmerfløting grunnleggende forskjellig fra annet skogsarbeid – som for eksempel tømmerhogst – gjennom sin spesielle tilknytning til våren, og gjennom den symbolverdien som denne tilknytningen har gitt tømmerfløtingen i den norske, svenske og finske litterære tradisjonen. For gjennom sin spesielle tilknytning til våren har tømmerfløtingen – akkurat som trekkfuglene om våren – i hvert fall *delvis* blitt et symbol på forløsning, frihet, håp og gjenfødelse. Ja, så sterk har tømmerfløtingens symbolverdi vært på dette området, at man i tidligere tider liksom godt kunne finne på å si at tømmerfløterne kommer med våren, som at trekkfuglene gjør det. Noe tittelen på en finsk film – en såkalt ”tømmerfløterwestern” – skulle kunne vitne om: *Vi kommer med våren*. Denne sterke og

spesielle tilknytningen til våren har selvfølgelig sin helt naturlige årsak i at tømmerfløtingen var et arbeid som krevde at man hele tiden tok hensyn til vannstanden i sjøer og elver, som jo er høyest – og dermed mest gunstig for tømmerfløting – tidlig på våren. Men dette hensynet til vannstanden i vassdragene førte også til at det øvrige skogsarbeidet måtte legges til senhøsten og vinteren. For i sommerhalvåret står trærne i skogen så fulle av sevje og kvae at tømmerhogst og -kjøring på denne tid av året nesten må sies å ha vært et umulig arbeid i tidligere tider – i hvert fall inntil teknologien revolusjonerte skogsarbeideryrket utover på 1950-tallet. Interessant er det derfor å se at tømmerhoggerne i *Ut og stjæle hester* lykkes med sin tømmerhogst midtsommers – og så tidlig som i 1948; en god stund før motorsaga og de motoriserte framkomstmidlene overtok for barkespaden, øksa, geitdoningen og hesten. Men her må vi ta hensyn til at dette er en tømmerhogst av et mye mindre omfang enn hva som kan kalles økonomisk forsvarlig – selv etter datidens målestokk. For en økonomisk forsvarlig tømmerhogst kan bare gjennomføres i vinterhalvåret. I den norske, svenske og finske litterære tradisjonen hører det derfor til sjeldenhetene at tømmerhogst og -kjøring er knyttet til sommeren – og til den utfoldelse av liv som denne årstiden innebærer og symboliserer.

Det kan nesten virke som om tømmerhogst og -kjøring er *uløselig* knyttet til vinter og mørketid, og gjennom dette også til døden, i den norske, svenske og finske litterære tradisjonen. I så henseende er den svenske dikteren og journalisten Dan Anderssons episke dikt *Vaggsången vid Kestina* typisk. I dette diktet er tømmerhogsten ikke bare knyttet til vinter og mørketid – og til død på en symbolsk måte: Den er også direkte og uløselig knyttet til jeg-fortelleren Paljaka-Anders' egen og helt bokstavelige død gjennom sin karakter av å være dråpen i et hav av smerte, som Paljaka-Anders til slutt drukner i. Videre kan tømmerhogsten i *Vaggsången vid Kestina* sies å utgjøre et bakteppe – eller snarere en *del* av et slikt – for den eksistensielle dødsangsten som preger individet i Dan Anderssons litterære univers:

Det var som om kärrens råa dunst gått in och gjort kallt i mitt bröst.
Det skymde för synen, jag stapplade tungt, jag visste att det var höst.
Det var vinter kring oss – jag släpade mäj, som en utter i djupa snön,
jag högg ved där kolvägen slutar, en mil norr om Hörkensjön.
Jag skalv i den stickande vinden, och min yxa föll tungt, men hårt,
mot björk som stalp i bröstdjup snö och bökade ner säj svårt.
Jag kvistade opp, högg av och drog, med tänderna bitna hop,
och åt min bit och vilade mäj i lä i nån rotstjälpsgrop.
Jag tyckte jag liksom var kvitt en del, det var rosamt att sitta här,
när de dånande vädren rullade över Bobergs skogiga skär.
Jag slapp att se de små som skrek och en mor som hostade blod,

och jag tänkte, han ger mäj härute sin ro, vår Herre, om han är god.
Men en dag stod alt liksom stilla, jag släppte yxan i snön,
jag fick krypa fram genom drivorna, och jag tänkte, det här är døn!

(Andersson 1988: 92-93)

I dette utdraget fra Dan Anderssons lange, episke dikt kan vi altså se hvordan tømmerhogst blir synonymt med vinter, mørke, slit, blod og død – bokstavelig så vel som symbolsk – og hvordan tømmerhogsten blir en del av et bakteppe for individets eksistensielle dødsangst, eller kanskje snarere for en vingling mellom en slik angst og dødsdrift eller -begjær.

Vinter, mørke, slit, blod og død – og til tider også eksistensiell dødsangst – er noe som også preger vår egen ”skogsdikter” Hans Børliis skildringer av livet i skogen, og da spesielt hans skildringer av tømmerhogst og tømmerhoggere:

Og der-
sammenkrøpet på bunnen av vinteren-
feller han storgrana,
mens snø fra greinene
skyller over ham
som kvite brottsjøer.

Og siden;
svømme i snøhavet
fram til neste tre,
flyte på viljen
titusen forbannede snømil
fram mot vårens kyster

(Børli 2004: 90)

I skarp kontrast til Børliis skildringer av tømmerhogst og tømmerhoggere, står hans skildringer av tømmerfløtingen og tømmerfløterne – som samlet sett gir et svært paradoksalt og tvetydig inntrykk. Blant disse skildringene kan vi finne dikt som ”Tømmerfløterne”, fra diktsamlingen *Hver liten ting* (1964), hvor tømmerfløterne ”rundt kvilvarmen” uttaler ord som

(...) lyste forunderlig i mørket.
De rørte ved en sorg-
lik skjæret fra alterlys
som maner fram fra skyggene
den korsfestedes ansikt
på en gammel altertavle

(Børli: 2004: 178-79)

Slik kan tømmerfløtingen framstå i Hans Børli's forfatterskap; som en lidelse på et kors. Og slik kan tømmerfløteren framstå; som en lidende, korsfestet Jesus Kristus. Men vi kan også finne lysere og mer positive dikt om tømmerfløting og tømmerfløtere i Hans Børli's forfatterskap, som imidlertid ikke kan anklages for å ta lettere på fenomenet tømmerfløting, i og med at de er vel så symboltunge som de mørkere og mer negative diktene av den typen jeg har sitert fra ovenfor: De er bare "tunge" på en helt annen måte:

VENNER AV NORDAVINDEN

Tømmer i sakte
sig mot dammen.
Tre karer på holme.
Lommeskrik! Vår!

"I kvæll får vi me'vær på bommen.
Vind' snur norda
nå mot klarnatta.

Har du løyst
landfestet, Anton-?"

Skogstrender speilt i
skyblått vatn.
Et bål på en holme.
Kvaelukt! Vår!

(Børli 2004: 105)

Videre kan Hans Børli – i sin oppvekstskildring "Børen" fra *Med øks og lyre: Blar av en tømmerhoggars dagbok* – ikke bare sies å gi tømmerfløtingen et anstrøk av noe naturlig og opprinnelig. For i "Børen" kan han også sies å gi tømmerfløtingen en *hellig* karakter – idet han sammenlikner tømmerfløterne ved kvilvarmen med Jesu' disipler, slik disse framstilles i maleriet "Getsemane" av El Greco:

Vi [tømmerfløterne] la oss ned på granbarsengene, lå der sammenkrøpne i den vesle eldhula vår i mørket – som disiplene på maleriet "Getsemane" av El Greco. (Børli 1988: 247-48)

En slik tilsynelatende tilfeldig fordeling – som ikke ser ut til å følge noe kronologisk prinsipp – mellom positive og negative dikt med tømmerfløting som motiv, er imidlertid ikke

bare typisk for *Børlis* litterære behandling av fenomenet tømmerfløting: Det er faktisk en fordeling som *generelt* sett preger den norske, svenske og finske ”tømmerfløterlitteraturen” – som er en svært marginal sjanger – idet den må karakteriseres som en undergruppe av skogsarbeiderdiktningen, som igjen må karakteriseres som en undergruppe av arbeiderlitteraturen – og som derfor aldri er blitt trukket fram i den offentlige debatt: I stedet har den kunnet utvikle seg fritt i det skjulte.

Den samlede litteraturen om tømmerfløting lar seg altså lett dele opp – på samme måte som Hans Børlis skildringer av tømmerfløting og tømmerfløtere – i én del som beskriver tømmerfløtingen som et hardt og farefullt slit, og i en annen del som beskriver den som et friskt pust og et fritt, heroisk, spennende og morsomt arbeid, til tross for at det selvfølgelig finnes mange gråsoner her.

Representanter for sistnevnte del eller gren av ”tømmerfløterlitteraturen” er overraskende nok ikke vanskeligere å finne enn representanter for hva vi kan kalle *det bibelske slitets litteratur* innenfor den smale, men samlet sett svært så perspektivrike sjangeren som ”tømmerfløterlitteraturen” utgjør. I Skandinavia ble faktisk tømmerfløting *først* beskrevet som et friskt pust – ja, nærmest som et eksotisk innslag – i den hjemlige kulturen og arbeidslivet. Det harde slitet vi i dag forbinder med skogsarbeidet generelt, men som lenge var et fraværende element i den litterære framstillingen av tømmerfløteryket, kan slik sett leses som et svar på, og som en negasjon av, de *første* litterære framstillingene av tømmerfløtingen. Eller kanskje man kan si at de mer negative og ”realistiske” litterære framstillingene av tømmerfløteryket – som bare ble flere og flere etter hvert som tømmerfløterlitteraturen utviklet seg – i bunn og grunn var et utslag av en påvirkning fra *andre* deler eller grener av skogsarbeiderdiktningen? At det harde slitet som etter hvert ble knyttet til den litterære framstillingen av tømmerfløtingen, var noe som rett og slett hadde smittet over, eller var blitt overført, fra den litterære framstillingen av tømmerhogst og tømmerkjøring? Jeg vet ikke. Man kan uansett ikke si at det harde slitet vi i dag forbinder med skogsarbeidet generelt, og delvis også med tømmerfløtingen spesielt, bare er en litterær skabelon og oppfinnelse; et virus som har spredt seg utover i systemet: Det harde og farefulle slitet som i dag forbindes med skogsarbeidet generelt er i høyeste grad et *reelt* slit – også i tømmerfløtingens tilfelle.

Beskrivelser av tømmerfløting som et friskt pust fra ”en annen verden” kan vi finne allerede i reiseskildringer som Carl von Linnés *Iter Dalecarlicum* – som utkom i 1734, altså lenge før industrialiseringen hadde satt sitt umiskjennelige preg av monotoni på de andre yrkene innenfor så vel skogbruket som jordbruket – og Jon Engströms *Resa genom Norrland och Lappland til Sulitelma och Gellivare år 1834*, hvor tømmerfløtere i arbeid til og med

sammenliknes med fossekaller – små, hardføre stamfugler med elva og fossen som sine helt naturlige tilholdssteder: ”[P]å [några löst flytande stockar] hoppa de, af och an, så lätt som hade menniskorna, för tilfället, blifvit strömstarar.” (Engström 1834: 130-31) Ved å lese slike skildringer kan man nesten få et inntrykk av at tømmerfløterne var et eget og fremmed folkeslag som hørte til i elva og fossen – ja, som nærmest hadde sett *dagens lys* i de mørke og frådende vannmassene. Akkurat som fossekallen. Eller som et mytologisk vesen på linje med vår egen fossegrim. Sitater som det ovenfor må dermed kunne sies å ha bidratt til en ufarliggjøring av noe som helt åpenbart er en ”risikoidrett”. Men en vektlegging av de mange farene knyttet til tømmerfløting, må ikke nødvendigvis føre til en negativ og ”realistisk” framstilling av dette yrket, noe en forfatter som Gustav Hedenvind-Eriksson kan stå som et eksempel på: I sin roman *Ur en skog* fra 1910 framstiller nemlig Hedenvind-Eriksson tømmerfløtingen i impresjonistiske vendinger, hvor tømmerfløternes kamp mot tømmerstokkene og vannmassene blir *heroisk* idet den sammenliknes med ridder Rolands kamp mot sarasenerne, slik vi husker denne fra *Rolandskvadet*. En slik sammenlikning får meg til å tenke på far og sønn Sander i *Ut og stjele hester*, som i den 15 år gamle Tronds fantasi om, og mytologisering av, tømmerfløtingen sammenliknes med ”Ivanhoe og væpneren hans” på vei til kamp mot ”de falske normannerne”. Men i *Ut og stjele hester* forblir en slik heroisme knyttet til hovedkarakterens fantasi og mytologiseringer, mens den i Hedenvind-Erikssons *Ur en skog* knyttes til de faktiske forhold.

Det finnes mange eksempler på litteratur som omtaler tømmerfløtingen som et farefullt og ytterst slitsomt yrke. For det farefulle slitet som enhver form for tømmerfløting medfører kunne selvfølgelig ikke ”tømmerfløterlitteraturen” unngå en konfrontasjon med i lengden: Det spiller unektelig en stor og viktig rolle i tømmerfløterens hverdag. Det er Bøygen som tømmerfløteren *selv* ikke kan gå utenom. Men det farefulle slitet i tømmerfløterens hverdag kan neppe sies å være et slit i *tradisjonell* betydning. Med det mener jeg at det snarere kan sammenliknes med fjellklatrerens slit i fjellveggen, enn med industriarbeiderens slit på fabrikken. For det farefulle slitet i tømmerfløterens hverdag er på ingen måte et monotont og *psykisk* belastende slit: Arbeidet blir aldri *statisk*, til tross for enkelte repetitative innslag: Ikke bare er avstanden stor mellom tømmerfløting og samlebåndarbeid, men også mellom tømmerfløting og industriarbeid *generelt* – ikke minst fordi tømmerfløtingen kan sies å følge en annen og større rytme eller ”klokke” enn industriarbeidet. Jeg snakker her om *naturens* rytme eller ”klokke”. I denne rytmen må tømmerfløteren kunne sies å befinne seg i en langt friere posisjon enn hva industriarbeideren gjør i sin *industrielle* rytme:

Flottningsarbeidet er visserligen tungt og slitsamt, men det sker med ett tempo og en hastighet som ytterst betingas av naturen. Vår, snösmältning, väder og vind styr flottarens arbete, inte basar, förmån og löpande band. Man kan associera till den amerikanske miljöhistorikern Theodore Steinbergs begrepp "the industrial pace", den industriella rytmen. Fabriker og vattenkraftanläggningar, som kräver storskalig reglering av vattenflödet i en flod, upprättar en industriell ordning, där öppning og stängning betingas av arbetsveckans dagar. Även flottningen är förvisso ett storskaligt teknisk system som griper in i vattendragen, men regleringen av vattnets flöde är trots alt mer begränsad. Flottningsens natur är fortfarande i viss mån okontrollerbar. Issmältning, vattenföring og lokala väderleksförhållanden kräver en timing som inte går att underordna den industriella arbetsveckans rytm (...) På detta sätt tror jag man kan förstå mycket av flottningens lockelse som litterärt motiv. Den fick representera en problematik som närmare besett hade att göra med modernitetens ambivalenta karaktär. Det förmoderna lockade, det rymde frihet og en organisk puls. Men det förmoderna tillståndet var också oreglerat, en oordnad värld där den starkare besegrade den svage. (Sörlin 2000:156-57)

Tømmerfløtingen kan altså bare foregå på *naturens* premisser, og dermed blir den ikke et arbeid som bidrar til å fjerne mennesket fra naturen, men tvert i mot et arbeid som langt på vei *tilbakefører* individet til naturen, hvor en *annen* "klokke" tikker, og hvor *andre* lover gjelder. Et slikt syn på tømmerfløtingen står altså i skarp kontrast til Georges Batailles *generelle* syn på arbeid.

Også i *Ut og stjæle hester* kan vi finne en slik frihet og "organisk puls" som det er snakk om i sitatet ovenfor, men her er den organiske pulsen mest framtreddende i den iterative beskrivelsen av *tømmerhogsten* på fortidsplanet av Per Pettersons roman:

Vi begynte om morgenen rett etter sju og holdt på til kvelden da vi stupte i seng og sov som døde til vi våkna med lyset og begynte på nytt. Ei stund så det ut som det ikke ville ta slutt med trær, for du kan gå på en sti og tenke at det du har rundt deg er en pen liten skog, men når hvert grantre skal felles med tigersvans, og du begynner å telle, kan du lett miste motet og tru at du aldri vil komme til endes. *Men når du er godt i gang, og alle er inne i den riktige rytmen, har begynnelsen og slutten ingen betydning, ikke der, ikke da, og det eneste viktige er at du holder på til alt lenker seg sammen til en egen puls som dunker og går av seg sjøl*, og du har pause til riktig tid og jobber igjen, og spiser nok, men aldri for mye, og drikker nok, men aldri for mye, og sover godt når det er tida for det; om natta i åtte timer, og i hvert fall en time på dagen. (min utheving, Petterson 2003: 80)

Her kan vi se at begreper som "arbeidstid" og "arbeidsdag" blir betydningsløse. For til og med *søvnen* er jo en del av arbeidet med tømmerhogsten i sitatet ovenfor! Det er ikke lenger snakk om arbeidsdag og arbeidstid, bare om hva vi kan kalle "arbeidsøyeblikket": Arbeidet mister sin begynnelse og slutt midt i arbeidets beruselse. Det snakkes ikke om å arbeide, men

om å være i arbeid. Det snakkes med andre ord om arbeid som en *tilstand*. Og dermed må man kunne si at den målrettethet og resultatorientering som tradisjonen tro forbindes med allslags arbeid ikke er til stede som kjennetegn på det *pettersonske* arbeidet, slik dette framstår i sitatet ovenfor, der vi kan se at det endelige målet eller produktet blir betydningsløst i øyeblikket av beruselse, og at arbeidet – det vil si den fysiske utfoldelsen – opptar bevisstheten *alene* når tanken på produktet er falt bort ”der og da”. Og vi kan se at dette er et arbeid som foregår på naturens premisser – et arbeid hvis rytme inngår i en annen og større rytme, nemlig rytmen i *allnaturens* arbeid, eller *kretsløpet*. Som vi senere skal se, kan man hevde at rytmen i det pettersonske skogsarbeidet gir enkeltindividet en beruselse – og gjennom dette langt på vei en følelse av kontinuitet – i hvilken enkeltindividet overskrider grensene mellom seg selv og sin omverden.

Den frihet som kjennetegner tømmerfløteren under arbeidet, er imidlertid ikke bare en følge av den nærhet til naturen som tømmerfløtingen gjenoppretter: Den er like mye en følge av den avstandstagen til vårt moderne samfunn som en slik nærhet til naturen forutsetter. Man kan derfor hevde at tømmerfløtingen plasserer tømmerfløteren på utsiden av samfunnet, mens han paradoksalt nok fremdeles befinner seg på innsiden av dette. Og i fortsettelsen av dette kan man kanskje si at tømmerfløteren har bevist at det er fullt mulig å utføre et arbeid – i alle tradisjonelle betydninger av dette ordet og begrepet – også *utenfor* samfunnets rammer? I enkelte forfatters øyne kan tømmerfløteren i sin nærhet til naturen og sin avstandstagen til kulturen til og med framstå som en *lovløs*:

(...) det var noe eventyrlig ved denne farkosten, noe vilt vågsumt ved disse som var i den, noe av det samme som ved disse havets pirater han leste om i bøker – brøtningskara var elvas pirater, og tømmerhakene våpnene deres. (Fønhus 1987: 13)

Igjen får vi følelsen av at tømmerfløterne kommer fra en annen verden. Men nå må denne følelsen kunne sies å være mer ekte og mindre manipulert enn hva den var under lesningen av Jon Engstrøms skildring av fløterlivet i sin *Resa genom Norrland och Lappland til Sulitelma och Gellivare år 1834*. For inntrykket man får av tømmerfløterne i sitatet ovenfor, kan snarere sammenliknes med inntrykket man får av trekkfuglene som kommer hit om våren – med en alt annet enn ufarlig og risikofri reise bak seg – for å bli et fremmedartet innslag i vår hjemlige fauna under sin korte hekkeperiode midtsommers, enn med inntrykket man får av en stamfugl i trygge farvann. Og når det gjelder tømmerfløting, tror jeg helt klart at et inntrykk av ekstremsport passer bedre med virkeligheten enn hva et inntrykk av profesjonell ballett gjør. Men mest troverdig på trykk er nok *kombinasjonen* av disse to inntrykkene. Og et godt

eksempel på en slik kombinasjon er nettopp *Ut og stjele hester*, der 15 år gamle Trond under tømmerfløtingsscenen helt klart bedriver en form for livsfarlig ballett i sine *turnsko*.

Jeg vet ikke hvor veloverveid Mikkjel Fønhus' omtale av tømmerfløterne som "elvas pirater" er, men en slik sammenlikning har absolutt noe for seg. Samtidig som den ikke har det. For uansett hvor sterk tømmerfløterens følelse av nærhet til naturen kan sies å være under tømmerfløtingen, har jo hans arbeid hatt en samfunnstjenende funksjon i århundrer. Det burde dermed være tydelig for leseren at skildringer som den ovenfor peker mer mot tømmerfløterens symbolverdi, enn mot hans økonomiske og samfunnsmessige verdi. Men skildringer som Mikkjel Fønhus' skildring blir ikke mindre interessante av den grunn – snarere tvert i mot. For tømmerfløteren kan gjennom sitt arbeid sies å bryte med samfunnet på en rekke viktige punkter, og den symbolverdien som disse bruddene tillegges, kan bare tjene til å befeste deres stilling som gjennomførte brudd – ved å forsterke dem, og gi seg slike utslag som i utdraget fra *Tømmerfløterne* ovenfor.

I tillegg til rollen som et slags moderne naturmenneske, fyller tømmerfløteren to svært sentrale roller i nyere, vestlig litteratur. For det første knyttes han – gjennom sin spesielle tilknytning til våren og til dennes frigjørende eller *forløsende* krefter – til rollen som forfører og førsteelsker. For det andre knyttes tømmerfløteren til rollen som eventyrer og *vandr*er. Vi skal nå se litt nærmere på disse to rollene, som absolutt må kunne sies å henge sammen.

Den allerede nevnte finske tømmerfløterfilmen *Vi kommer med våren* er bare ett eksempel på hvordan tømmerfløteren er blitt satt inn i rollen som førsteelsker og forfører. Et annet og mer kjent eksempel er Johannes Linnankoskis roman *Sången om den eldröda blomman*, som også er filmatisert. I slike filmer, bøker og filmadaptasjoner kan vi finne variasjoner over et standardmotiv innenfor så vel "tømmerfløterwestern"-sjangeren som den like marginale tømmerfløterlitteraturen. Jeg snakker her om tømmerfløterens korte romanse med seterpiken – et standardmotiv som opp gjennom årene er blitt behandlet (eller utnyttet, om man vil) på vidt forskjellige måter, men som alltid har tatt sitt utgangspunkt i den *andre* store rollen tømmerfløteren innehar i mytologien som omgir tømmerfløtingen, nemlig rollen som *vandr*er; en rolle som bereder grunnen for tømmerfløterens forførelse av seterpiken – og for den typen flyktig og intens forelskelse en slik forførelse kan føre med seg:

Luffarna och flottaren förenas i ett viktig drag: de är bägge vandrare, de kommer och går. De har förlorat tryggheten, men de har vunnit friheten från de sociala konventionerna, de står utanför etikettslivets tvångsstrukturer. I den kravlösa kärleken ligger en varm och frigörande kraft, en ström av tröst i arbetets hårda verklighet. (Sörlin 2000: 142)

Tømmerfløteren er altså en så fri mann at han i seterpikens vinter og ”hårda verklighet” kan fortone seg som en linerle eller hestehov. Altså som et sikkert vårtegn og ”en strøm av tröst”. Tømmerfløterens frihet er med andre ord så stor at den må kunne sies å gå langt utover de grenser som enkeltindividet har satt for den, og gjennom sin store symbolverdi kan tømmerfløteren dermed virke ”smittende” på andre eksistenser. Dette er tilfellet med seterpiken, som får ta del i tømmerfløterens frihet og uavhengighet – om enn bare for en stakket stund. Dermed kan vi se hvordan tømmerfløteren bærer på et energioverskudd som er så stort at det bare kan få sitt utløp *utenfor* den nytteøkonomiske sirkelen, det vil si i en *energisløsing*, fordi en energisløsing er det eneste som kan forbruke energien raskt nok.

Som vi allerede har sett i forbindelse med tømmerfløtingsscenen i *Ut og stjele hester* ligger det også et element av energisløsing i selve tømmerfløtingen. For i Per Pettersons roman tar gjerne tømmerfløteren noen helt overflødige svinger der han danser sin livsfarlige ballett over de sleipe og glatte tømmerstokkene som markerer en grense mellom liv og død. Akkurat som tømmerstokkene selv kontinuerlig tar sine helt overflødige svinger i den sterke elvestrømmen.

Ikke bare tømmerfløteren, men også selve tømmerfløtingen kan altså sies å gi sterke erotiske assosiasjoner: Tømmerfløtingens iboende tendens til energisløsing – eller i hvert fall dens åpning ut mot festen og leken – er èn ting. Dens deltakelse i naturens egen rytme, og den frihet fra det moderne samfunnet som en slik deltakelse gir tømmerfløteren, er en annen ting. En tredje ting er at tømmerfløtingen kan sies å følge den erotiske aktens oppbygning, slik denne oppleves fra mannens synsvinkel – med opphisselsen og ereksjonen i forkant av arbeidet, den plutselige penetreringen av elva, følelsen av vektløshet under ”samleiet” (dvs. dansen over tømmerstokkene), orgasmen idet den knuten som en såkalt tømmer vase utgjør løser seg opp i en ”sprut” av tømmerstokker (og her kan de villeste og mest dumdristige blant tømmerfløterne finne på å ri sin ”sprut” av tømmerstokker utfor stryket, som i *Sången om den eldröda blomman*), og så til slutt den plutselige utmattelsen, i hvilken tømmerfløteren kan ha en følelse av tomhet og/eller lykke. I hvert fall kan tømmerfløtingen i *Ut og stjele hester* sies å følge en slik oppbygning: Her viser opphisselsen i forkant av arbeidet seg i form av en slags rastløshet hos 15 år gamle Trond – idet han kommer ned til elva og får se de problemene som denne gjenstridige ”jomfruen” har å by på i forbindelse med tømmerfløtingen. Det er en opphisselse i forkant av den erotiske akten som arbeidet symboliserer, men også en opphisselse i etterkant av farens slappe fall ut i impotens, som sammen med tømmerfløtingen må kunne sies å berede grunnen for sønnens ereksjon eller ”reisning”:

Det var ikke dette faren min ville se. Han falt litt sammen i sadelen, og det plagde meg å se han sånn, det gjorde meg urolig, så jeg hoppa fra hesten og løp ned til vannet og stirra ut på tømmervasen, og jeg løp litt den ene veien langs bredden og stirra fortsatt ut i elva og løp tilbake igjen og enda et stykke og trippa og greide ikke stå stille og stirra på vasen fra alle mulige kanter. (Petterson 2003: 222-23)

Vi skal senere se hvordan denne opphisselsen henger sammen med tømmerfløtingens karakter av å være et *overgangsritual* – en karakter som knytter tømmerfløtingen *ytterligere* an til seksualakten, i og med at seksualakten selv godt kan defineres som et slikt ritual.

Videre i tømmerfløtingsscenen kan vi se at Trond får et sjokk i forbindelse med sin plutselige penetrering av elva. Og til slutt – etter å ha befunnet seg en stund i en vektløs tilstand typisk for den erotiske akten – kommer utløsningen idet ”(...) det var noe som brakk, og hele tømmerhaugen tippa framover. Stokk etter stokk raste ut, og ble tatt av strømmen på nedsida av stryket.” (Petterson 2003: 225) I sitatet ovenfor er det altså ikke bare bandstokken som løsner: Det er også noe som løsner for Trond – bokstavelig talt. Og etter en slik vellykket orgasme – i hvilken tømmerstokkene som raser ut i elva blir en metafor for den 15 år gamle Tronds sædceller – kan den store ”tømmerfløteren” selvfølgelig bare ha en følelse av primitiv glede i sin tilstand av utmattelse.

Fenomenet tømmerfløting gir imidlertid større assosiasjoner til vandring enn til seksuell aktivitet. For tømmerfløterens arbeid kan ikke bare sies å *symbolisere* vandringen, slik dette arbeidet *symboliserer* den erotiske akten: Tømmerfløtingen er også en helt reell vandring, eller *en vandring i seg selv*. For tømmerfløterens bevegelse er jo tross alt bekkene og elvenes bevegelse mot havet, og tømmerfløterens liv under tømmerfløtingen om våren er et hjemløst liv – med stjernehimlen som tak. For det ”hjemmet” som tømmerfløteren har under tømmerfløtingen om våren er bare ytterst sjelden noe annet og mer enn en helt provisorisk innretning ved en såkalt nying eller stokkeld. Dermed må tømmerfløteren kulturelt sett kunne sies å være mer i slekt med samene, tateren, landstrykeren, pilegrimen og den mer moderne backpackeren enn med den tradisjonelle arbeideren. Men fremdeles er han jo i høyeste grad en arbeider, i og med at han utfører et arbeid – i alle tradisjonelle betydninger av dette ordet og begrepet. En slik todelt rolle – eller en slik *samtidig* plassering på utsiden og innsiden av samfunnet – er svært interessant i forbindelse med tømmerfløteren, som imidlertid må finne seg i å dele denne rollen eller plasseringen med en annen av ”fortidens helter”; *rallaren*.

Slik plassert, og tildelt en slik rolle, kan tømmerfløteren nesten sies å befinne seg i et vakuum, og dermed skulle hans grunnleggende hjemløshet være ytterligere understreket: Tømmerfløteren – som selvfølgelig også bare kan sies å ha sitt hjem ”overalt” under tømmerfløtingen om våren – er verken plassert innenfor eller utenfor samfunnets rammer, men befinner seg i en mellomposisjon – imidlertid uten å danne en bro: Han fyller bare et slags tomrom mellom disse to entitetene, det vil si mellom Den Ene og Den Andre.

Om det tomrommet som tømmerfløteren fyller må man kunne si at det er en friplass for individet. Men man må også kunne si at det er et rom hvor samfunnet og det som befinner seg utenfor samfunnet møtes på *like* vilkår. Hvis Bataille og de Sades libertiner befinner seg utenfor samfunnet, og den moderne industriarbeideren godt innenfor – ja, så kan man altså kanskje si at tømmerfløteren befinner seg midt i mellom disse to identitetene. At han befinner seg i den dype kløften mellom dem, og dermed mellom naturen og kulturen, det dyriske og det menneskelige, det forbudte og det påbudte. Vi skal snart se nærmere på denne svært så spennende (og i høyeste grad tiltrekkende) mellomposisjonen, men først skal vi gjøre et forsøk på å forstå fenomenet vandring, for så kanskje å finne ut hvordan man kan knytte dette fenomenet an til fenomenet tømmerfløting.

I sitt essay *Walking* beskriver Henry David Thoreau vandringen som en kunst. Ikke dermed forstått at den er kunstig. Nei, vandringen er tvert i mot et fenomen som ligger nedfelt i alle naturens bestanddeler. For i Thoreaus øyne er naturen kontinuerlig på vandring, og under særdeles gunstige forhold – som for eksempel om våren, selve vandringens årstid – er den kontinuerlige bevegelsen i naturen som helhet så sterk at den ikke bare kan vekke et migrasjonsinstinkt i fuglene, men også i *mennesket*. Dette i motsetning til samfunnet eller sivilisasjonen, som hensetter individet i en statisk tilstand – ved å *tvinge* mennesket inn i en bofast tilværelse, og dermed ta kvelertak på det migrasjonsinstinktet som ligger nedfelt i menneskets natur.

Vandringens høyeste stadium er i følge Henry David Thoreau hva vi best kan oversette med *slentringen*:

I have met with but one or two persons in the course of my life who understood the art of Walking, that is, of taking walks, who had a genius, so to speak, for *sauntering*; which word is beautifully derived “from idle people who roved about the country, in the middle ages, and asked charity, under pretence of going *à la sainte terre*” – to the holy land, till the children exclaimed, “There goes a *sainte-terror*”, a saunterer – a holy-lander. (Thoreau 2006: 1)

Henry David Thoreau innrømmer imidlertid at tiggermunkenes "slentring" ikke bare kan beskrives som hellig, men at den også kan sies å være et uttrykk for rastløshet og/eller hjemløshet, i hvert fall om man støtter seg til ordets etymologi:

Some (...) would derive the word from *sans terre*, without land or a home, which, therefore, in the good sense, will mean, having no particular home, but equally at home everywhere. (Thoreau 2006: 1)

Til tross for denne innrømmelsen av de tidlige vandrernes status som rastløse og/eller hjemløse individer, velger Thoreau først og fremst å se på "slentringen" som en *hellig* handling. I Henry David Thoreaus øyne er altså "slentrerer" langt fra en hjemløs karakter: Han (eller hun) har sitt hjem i et hellig land – i en høyere, åndelig sfære. Dette er i hvert fall tilfellet med de *tidlige* vandrerne og "slentrerne" som Henry David Thoreau beskriver i sitatene ovenfor.

For Henry David Thoreau er vandringens hellige karakter knyttet til fortiden, hvis vandring, korstog og ekspedisjoner inn i det ukjente Thoreau regner for å være utdøde livsformer i sin samtid på midten av 1800-tallet – livsformer som har overlatt plassen til en mye svakere, og langt mindre imponerende, men mer tilpasningsdyktig form for liv, nemlig hva Thoreau kaller "turen", det vil si en vandring som avsluttes på samme sted som den påbegynnes, og dermed beskriver en sirkel, og ikke – som "slentringen" – en mer rettlinjet affære.

Videre i sitt essay *Walking* beskriver Henry David Thoreau den ekte og opprinnelige vandreren som et helt fritt og uavhengig individ. Dvs. at han plasserer "slentrerer" utenfor samfunnet, i en bevisst avstandstagen til dette. For i følge Henry David Thoreau er et endelig oppgjør og definitivt brudd med samfunnet og sivilisasjonen en helt nødvendig forutsetning for vandringen i sin høyeste, reneste og mest opprinnelige form:

If you are ready to leave father and mother, and brother and sister, and wife and child and friends, and never see them again; if you have paid your debts, and made your will, and settled all your affairs, and are a free man; then you are ready for a walk. (Thoreau 2006: 1-2)

I lys av dette sitatet kan ikke vandringen i sin høyeste, reneste og mest opprinnelige form sies å være en handling som *frigjør* individet, men må tvert i mot betraktes som *det allerede frie og uavhengige individets handling*. Altså som en aktivitet som ikke produserer, men som tvert i mot *forutsetter* et helt fritt og uavhengig individ. Thoreaus "slentring" blir dermed å betrakte

som en konsekvens av, eller som et uttrykk for, en frihet og uavhengighet som individet allerede har oppnådd ved å gjøre seg ferdig med samfunnet og sivilisasjonen på den måten som Henry David Thoreau beskriver i sitatet ovenfor. ”Slentringen” til Thoreau må altså betraktes som det helt frie og uavhengige individets måte å uttrykke seg på i handling, og den kan dermed ikke sies å innebære noen katharsis eller renselsesprosess, men må tvert i mot forstås som et uttrykk for at en slik prosess allerede har funnet sted og er fullbyrdet. For Thoreau blir dermed vandringen – slik denne framstår i sin høyeste, reneste og mest opprinnelige form – et uttrykk for en *endelig* tilstand. Og det er nettopp gjennom sin endelighet denne tilstanden kan opphøyes til noe *hellig* i Thoreaus pragmatiske og naturromantiske essay. Men dermed kan man også si at ”slentringen” – i kraft av å være et *uttrykk* for en tilstand som er hellig i sin endelighet – *selv* får preg av å være noe rensset, opphøyd og hellig.

I *Walking* er altså ”slentringen” knyttet til fortiden. Imidlertid åpner Henry David Thoreau for at også individer som fremdeles ikke har nådd sitt høyeste og endelige mål – gjennom den renselsesprosessen som et definitivt nei til ”arbeidets verden” innebærer – kan komme i kontakt med slentringens hellige karakter eller natur under dennes lillebror *turen*:

Some of my townsmen, it is true, can remember, and have described to me some walks which they took ten years ago, in which they were so blessed as to lose themselves for half an hour in the woods, but I know very well that they have confined themselves to the highway ever since, whatever pretensions they may make to belong to this select class. No doubt, they were elevated for a moment as by the reminiscence of a previous state of existence, when even they were foresters and outlaws. (Thoreau 2006: 2)

Henry David Thoreau ser altså på ”slentringen”, og delvis også på “turen”, som en tilbakevending til en tidligere og mer opprinnelig tilstand, noe som jo må kunne sies å innebære en tilbakevending til *sansene*. Dette fordi vandringen i Henry David Thoreaus øyne ikke er en bevisst, men tvert i mot en ubevisst og instinktiv handling som har sine røtter i allnaturens egen kontinuerlige bevegelse fra øst til vest, slik solens bevegelse over himmelen manifesterer og symboliserer denne. Det er jo nettopp på grunn av vandringens instinktive karakter at individets vandringer og/eller ”turer” har en tendens til å øke i antall og lengde om våren, når naturen selv legger ut på sine lengste og mest intensive ”vandringer”. For dette sammenfallet i tid – mellom individets vårlige spaserturer, fuglenes vårtrekk og snøens voldsomme ”vandring” mot havet – gjør at man i følge Henry David Thoreau godt kan snakke om et migrasjonsinstinkt som i hvert fall er nedfelt i – og felles for – all *biologisk* natur.

Senere skal vi se at ikke bare vandringen, men også skogsarbeidet – slik dette framstår i *Ut og stjæle hester* – kan sies å innebære en slik midlertidig tilbakevending til en mer opprinnelig og kanskje *hellig* tilstand som Henry David Thoreaus turer i New Englands ville skoger på midten av 1800-tallet i følge ham selv innebar gjennom kroppen eller *sansene*:

I am alarmed when it happens that I have walked a mile into the woods bodily, without getting there in spirit. In my afternoon walk I would fain forget all my morning occupations, and my obligations to society. But it sometimes happens that I cannot easily shake off the village. The thought of some work will run in my head, and I am not where my body is; I am out of my senses. In my walks I would fain return to my senses. What business have I in the woods, if I am thinking of something out of the woods? (Thoreau 2006: 4)

Et annet fenomen som kan implisere en midlertidig tilbakevending til sansene, er *ritualet* – i motsetning til hva som er tilfellet med vanen. Ritualet og vanen er viktige motsetninger også i *Ut og stjæle hester*, hvor Trond Sanders hyppige tilbakevendinger til naturen gjennom sansene på så vel nåtids- som fortidsplanet av Per Pettersons roman har direkte sammenheng med skogsarbeidets *rituelle* karakter. Vi skal snart gå nærmere inn på dette. Men først skal vi legge veien om en ung vandringsmann, hvis forhold til sin far har store og påfallende likhetstrekk med den 15 år gamle Tronds forhold til *sin* far på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester*.

I august 1992 ble Christopher Johnson McCandless funnet død av en elgjeger i et bussvrak ved Stampede Trail – en svært overgrodd og uframkommelig vei som går gjennom hjertet av Alaska. Fire måneder tidligere hadde den unge mannen lagd et bål av de siste kontantene i lommeboka si, for så å haike til Alaska og forsvinne helt alene inn i de øde traktene nord for Mt. McKinley, med fint lite annet enn fire og en halv kilo ris i sekken. Han hadde til hensikt å gå i Henry David Thoreaus fotspor, og overleve en hel sommer i Alaska – slik Thoreau hadde overlevd et helt år ved Walden Pond i New England på midten av 1800-tallet – nesten utelukkende på hva naturen har å tilby av føde, materialer til redskaper osv. Christopher Johnson McCandless ble 22 år gammel. Han døde sannsynligvis av sult, men dødsårsaken var umulig å fastslå med sikkerhet, for liket av McCandless – eller Alexander Supertramp, som var hans pseudonym under vandringen – var delvis i oppløsning da det ble funnet i det gamle bussvraket ved Stampede Trail.

I Jon Krakauers *Into the Wild* omtales Christopher Johnson McCandless som en intelligent, svært belest, radikal og samfunnskritisk ung mann fra en velstående familie på østkysten av USA. Men med et svært komplisert, ulykkelig og skjebnesvangert forhold til sin

far Walt McCandless. Og det var dette forholdet som var den indirekte årsaken til unge McCandless' vanskjebne og altfor tidlige død. I hvert fall om man skal tro journalisten og forfatteren Jon Krakauer, som i sin biografiske roman om Christopher Johnson McCandless går ganske dypt ned i forholdet mellom far og sønn. Her må jeg imidlertid understreke at man alltid skal ta slike populariseringer med en klype salt, i og med at de lett åpner for vidløftige mytologiseringer. Men de trekkene fra Jon Krakauers *Into the wild* som jeg skal gjengi her, vurderer jeg som relativt troverdige.

Walt og Christopher McCandless hadde til å begynne med hva Jon Krakauer beskriver som et normalt og godt forhold. Christopher viste tillit til sin far, og så opp til ham gjennom hele oppveksten. Men sommeren etter at Christopher ble uteksaminert fra high school skar det seg. Han krysset USA alene, og

(...) da han kom til California, oppsøkte han El Segundo-strøket, der han hadde bodd de første seks årene av sitt liv. Han besøkte mange gamle venner av familien som fortsatt bodde der, og av det de svarte når han spurte, satte han sammen det virkelige bildet av farens første ekteskap og påfølgende skilsmisse – en virkelighet han ikke hadde visst noe om.

Da Walt skilte lag med sin første kone, Marcia, var det ikke et rent eller vennskapelig brudd. Lenge etter at han hadde forelsket seg i Billie, lenge etter at hun hadde født Chris, fortsatte Walt å ha et forhold til Marcia i all hemmelighet, og delte sin tid mellom to husstander, to familier. Det ble fortalt løgner som så ble avslørt, noe som igjen førte til nye løgner for å bortforklare de første. To år etter at Chris ble født, fikk Walt nok en sønn – Quinn McCandless – med Marcia. Da Walts dobbeltliv kom for en dag, påførte avsløringene de berørte personene dype sår. Alle hadde det forferdelig vondt. (Krakauer 1999: 132)

I kjølvannet av disse avsløringene kan vi se hvordan faren begynte å falle i sønnens øyne: Farens ufeilbarlighet hadde slått sprekker, og faren kunne nå bare framstå som en løgner og ”skinnhellig hykler” for sin sønn, som etter hvert begynte å komme med uttalelser til sin søster som at

(...) det narrespillet Walt og Billie hadde satt i scene, fikk ”hele barndommen hans til å få preg av en fiksjon”. Men han konfronterte ikke foreldrene med det han visste, hverken da eller noen gang. Han valgte i stedet å holde sin mørke viten hemmelig og uttrykte raseriet indirekte, ved å være taus og tverr og innesluttet. (Krakauer 1999: 133)

Ikke bare kan Walt McCandless' ”synder” sies å ha store og påfallende likheter med faren til Tronds ”synder” i Per Pettersons *Ut og stjele hester*, men det reaksjonsmønsteret som Christopher Johnson McCandless legger for dagen etter avsløringene av farens dobbeltliv

likner svært mye på den sju år yngre Tronds gjennomgående tause, innesluttete og tilbaketrukkne væremåte overfor faren etter *sin* avsløring av pappagudens dobbeltliv, slik vi husker denne væremåten fra Tronds siste avskjed med sin far på fortidsplanet av *Ut og stjele hester*.

Som jeg tidligere har vært inne på, kan farstapet ha vært den indirekte årsaken til Christopher Johnson McCandless' senere avstandstagen til kapitalisme og forbrukerkultur, noe som så kulminerte i en avstandstagen til samfunnet, og i en skjebnesvanger drøm om å leve i pakt med naturen som en slags moderne utgave av John Muir, Jack London eller Henry David Thoreau. Det bålet Christopher lager av de siste kontantene i lommeboka si, før han haiker til Alaska og forsvinner inn i villmarka for godt, kan altså sees som en symbolsk handling som ikke bare retter seg mot samfunnet, men også mot *faren* og *farens* penger eller "rikdom". For etter hvert som det utviklet seg et sterkere og sterkere behov for et endelig oppgjør med farens fortid innad i familien McCandless, og dette behovet ikke ble dekket, kunne sønnen "Chris" på sin side utvikle et behov for å ta det endelige oppgjøret med faren og farens fortid *utenfor* familiens rammer, og på sin helt egne og skjebnesvangre måte. Slik sett kan den siste vandringen til Christopher Johnson McCandless ikke bare betraktes som en vandring mot en ubarmhjertig og nådeløs villmark, men også som en bevegelse bort fra faren og det samfunnet som faren i Christopher Johnson McCandless' øyne representerte. Imidlertid kan neppe denne vandringen sies å ha utgjort det endelige bruddet med faren og den overordnede farsfiguren. Jeg tror i hvert fall ikke at den unge mannen vandret på tross: Christopher Johnson McCandless' siste vandring var et uttrykk for en frihet og en uavhengighet som den unge vandringsmannen hadde oppnådd gjennom et endelig brudd med faren Walt på et *tidligere* stadium i sitt korte liv, og altså ikke et uttrykk for et *pågående* farstap. Dermed blir vandringen et resultat og en *markør* – ikke så mye av farstapet, som av *bruddet*. Og den blir nærmest uunngåelig, for et slikt endelig brudd som den unge mannen foretok seg må nesten kunne sies å miste sin gyldighet hvis det ikke får sitt umiddelbare uttrykk i en handling som framhever, understreker og forsterker det. I et slikt perspektiv kan altså Christopher Johnson McCandless' siste og skjebnesvangre vandring virke som en helt logisk konsekvens av det endelige bruddet med faren og den overordnede farsfiguren, og gjennom dette også med samfunnet. For et brudd med en far må jo kunne sies å innebære et avkall på den tryggheten som enhver far gir til sin sønn eller datter – i hvert fall *potensielt* sett. Et brudd med en far innebærer altså et avkall på den tryggheten som så ofte forbindes med barndommen. Å gå fra barn til voksen på en slik plutselig, brutal og nærmest eksplosjonsartet måte som ikke bare Christopher Johnson McCandless, men også 15 år gamle

Trond i *Ut og stjæle hester* gjør, vil dermed innebære at man kaster seg ut i fare. Slik sett kan man hevde at den 15 år gamle Tronds tømmerfløting, så vel som Christopher Johnson McCandless' siste vandring, symboliserer det endelige bruddet med faren, den overordnede farsfiguren og barndommen, og det på en eksemplarisk måte, nettopp fordi disse to aktivitetene best kan beskrives som ekstremt farefulle aktiviteter, som for utøveren nødvendigvis må innebære en plutselig overgang fra en trygg til en utrygg posisjon, og gjennom dette en overgang fra barn til voksen. Disse to aktivitetenes karakter av å være overgangsritualer kan altså sies å være knyttet til det risikomomentet som finnes i utøvelsen av slike og liknende aktiviteter, noe også Jon Krakauer er inne på i sin biografiske roman *Into the Wild*, hvor han sammenlikner Christopher Johnson McCandless' siste vandring med alt fra fjellklatring til – som her – narkotikamisbruk hos tenåringer:

Det er slett ikke uvanlig for en ung mann å bli tiltrukket av et foretagende som virker dumdristig på folk som er eldre enn ham. Risikofylt atferd er like mye en innvielsesseremoni for overgangen fra barn til voksen i vår kultur som i de fleste andre. Fare har alltid virket tillokkende. Det er for en stor del grunnen til at så mange tenåringer kjører for fort og drikker for mye og tar for mange stoffer, og til at det alltid har vært så lett for verdens nasjoner å rekruttere unge menn til å dra i krig. Det er mulig å hevde at ungdommelig dumdristighet faktisk vil tilpasse seg samfunnets utvikling, at det er en atferd som er kodet inn i våre gener. På sitt vis førte McCandless den risikable atferden til dens logiske yttergrense. (Krakauer 1999: 193)

Hva aktiviteter som fjellklatring og tømmerfløting i bunn og grunn har å tilby individet, er en utfordring som ikke garanterer et vellykket resultat. For i fjellveggen eller på de sleipe og glatte tømmerstokkene i vårelvas frådende vannmasser befinner man seg hele tiden på en grense mellom liv og død, og i en slik ekstrem situasjon får hvert sekund betydning, fordi hver lille bevegelse får, eller *kan* i hvert fall få, store konsekvenser for det handlende individet. For å overleve i fjellveggen eller tømmerelva må man altså fokusere på det som skjer *der og da*, og slik sett leve i øyeblikket. Og da sier det seg nesten selv at man ikke har noen garantier for at man vil produsere et resultat, når man ikke engang har noen garantier for at man vil overleve den ekstreme situasjonen. For en kan jo når som helst måtte avbryte produksjonen av hensyn til eget liv. Dessuten ville det å ha et ferdig produkt i tankene vært ensbetydende med det å miste fotfestet – først i øyeblikket, så i fjellveggen eller på de sleipe, glatte og forræderiske tømmerstokkene i vårelva – og dermed stå i umiddelbar fare for å miste livet.

Man kan altså hevde at tømmerfløting i likhet med fjellklatring er en aktivitet som innenfor *naturens* rammer fester individets tanker til øyeblikket – gjennom den umiddelbare

kampen for å overleve – i motsetning til mer moderne arbeidsformer som innenfor teknologiens rammer i hvert fall *kan* – fordi risikomomentet her er fraværende, eller i hvert fall ikke så lett å få øye på – feste arbeidstakeren til tanken på det ferdige resultatet eller produktet av hans eller hennes arbeid. Og dermed ser vi tydelig hvordan tømmerfløtingen kan sies å bryte tvert med ”arbeidets verden”, slik Georges Bataille definerer denne på sitt helt generelle grunnlag. For i et slikt perspektiv som jeg har anlagt på tømmerfløtingen må denne gamle og utdødde arbeidsformen snarere kunne sies å peke mot den indre erfaringen i erotikken, enn mot den objektive bevisstheten om ”tingene” – som kan ha vært av en avgjørende betydning for menneskets definitive ”nei” til naturen, og som *alt* arbeid i følge Georges Bataille har bidratt og fremdeles bidrar til å opprettholde og *forsterke* gjennom arbeidets generelle representasjon av kulturen slik vi kjenner den. Dette fordi man kan hevde at når *målet* – det vil si forestillingen om et resultat eller ferdig produkt – faller bort underveis i den ytterst naturnære kampen for å overleve, må dette bortfallet nødvendigvis rive med seg selve *veien* til målet – det vil si den nyttetenkningen som reduserer naturen i og rundt oss til ”ting”, objekter, redskaper eller produksjonsmidler. I tømmerfløtingens tilfelle kan man altså hevde at arbeidet ikke representerer sivilisasjonen og menneskets definitive ”nei” til naturen, men tvert i mot representerer det forkastede, og langt på vei tilbakefører individet til naturen – gjennom de overlevelsesstrategiene som bare kan være naturens egne, fordi de har kroppen/sanseapparatet som eneste omdreiningspunkt – og dermed til kontinuiteten og den indre erfaringen i erotikken gjennom *øyeblikket*, i hvilket individet langt på vei kan miste seg selv eller sin bevissthet om seg selv, om enn bare midlertidig. Når arbeidet – som i tømmerfløtingens tilfelle – kan få store og *virkelige* konsekvenser for enkeltindividet med hensyn til liv og død, og dermed blir en kamp for å overleve, og ikke – som i de fleste andre tilfeller – bare blir en kamp mot klokka, kan altså resultatet for arbeiderens del bli en nærhet til naturen som langt på vei må kunne sies å legge grunnlaget for den indre erfaringen i erotikken. Dermed kan vi se hvordan tømmerfløtingen blir en grenseløs eller grenseoverskridende erfaring som griper langt inn i tilværelsens hellige aspekt.

Arbeid, beruselse og fest/lek

Per Petterson er ikke alene, ikke engang i den norske litterære tradisjonen, om å antyde et nytte- eller formålsløst aspekt ved arbeidet innenfor den sektoren av arbeidslivet som primærnæringene utgjør. Eksempler på arbeid innenfor primærnæringene som faller utenfor enhver nytteøkonomisk tenkning, kan man finne mange av i for eksempel Thure Erik Lunds romaner om Tomas Myrbråten. I *Grøftetildragelsesmysteriet* – som er den første av disse romanene – er hovedpersonen og jeg-fortelleren Tomas Myrbråten blant annet opptatt av å grave grøfter gjennom ”åkermarken” sin – som for det meste består av uproduktiv myr, noe som vi kanskje allerede har forstått ut fra Tomas Myrbråtens talende etternavn. Ja, denne Tomas Myrbråten graver sågar en grøft rett gjennom gårdstunet sitt! Og han avslører selv at han ikke riktig vet hva han vil med disse grøftene: Tomas Myrbråten har bare vage anelser om hvorfor han graver dem, om hvilket formål denne grøftegravinga egentlig tjener, om hvilken nytteverdi det tunge slitet har. For grøftegravinga kan neppe sies å ha noen plass og funksjon innenfor gårdsdriften på Myrbråten, som forresten ikke er mye å skryte av. Nei, Tomas Myrbråtens vage anelser går mer i retning av at grøftegravinga kan ha en rent *personlig* nytteverdi, enn av at den kan være samfunnstjenlig på en eller annen måte. Dermed kan det virke som om dette arbeidet er et helt *privat* anliggende – uten interesse for andre enn arbeideren selv. Så beskriver da også Tomas Myrbråten grøftegravinga som en symbolsk ”nådehandling” først og fremst rettet inn mot ham selv. Gjennom sin symbolske karakter må altså grøftegravinga snarere kunne sies å innebære en inngripen i Tomas Myrbråtens egen ”vassjuka” tilstand, enn i den ”vassjuka” jorda som omgir ham til alle kanter:

Straks etter at jeg flytta ut hit til Myrbråten, hadde jeg fått det for meg at jorda på gårdsbruket var vassjuk, og utpå høsten satte jeg i gang med et større grøftearbeid. Innerst inne visste jeg at det ikke var den vassjuka jorda som var årsaken til elendige avlinger og dårlig økonomi. Men den var et tegn på en mer grunnleggende mistrøstighet, slik at hvis jeg nå fikk grøfta åkrene, hadde jeg et håp om at alt ville bli så mye bedre, grøftingen ville være det første spadestikk som igangsatte en selvstyrende forbedring av livsvilkårene her på Myrbråtenflata, være den symbolske nådehandling som skulle berike gården, gjøre gårdsdriften nødvendig og dermed meningsfull, selv om jeg egentlig visste at hele grøfteprosjektet var unødvendig, at det var et påfunn. (Lund 1999: 151)

I denne sammenheng, men også i sammenheng med Georges Batailles *Erotismen*, kan det være interessant å se at ”åkermarken” litt senere i *Grøftetildragelsesmysteriet* blir sammenliknet med kvinnekjønnen: ”[I]følge gamle nedarvede jordbrukskulturelle myter som jeg hadde hørt han Walter hadde prata om, så var det en likhet mellom kvinnekjønnen og åkermarken.” (Lund 1999: 182) For i lys av dette sitatet kan grøftegravinga til Tomas Myrbråten sies å peke i retning av den erotiske akten, og dermed også i retning av Georges Batailles ”erotisme”. Gjennom sitt hint til de gamle fruktbarhetsritualene kan sitatet ovenfor dessuten sies å gi grøftegravinga til Tomas Myrbråten en sterk *rituell* karakter – med røtter langt tilbake i før-sivilisert tid. Med slike konnotasjoner knyttet til seg kan sammenlikningen av åkermarken med kvinnekjønnen bidra til å kaste lys over grøftegravinga til Tomas Myrbråten som noe ekte, opprinnelig og helt *naturlig*, som noe som først og fremst kan stå i motsetning til Tomas Myrbråtens *tankearbeid*, som jo i bunn og grunn er det som har ført Tomas Myrbråten inn i hans ”vassjuke” tilstand. Og en helt naturlig handling må selvfølgelig kunne sies å være det samme som en helt *instinktiv* handling (eller et ”påfunn”, som Tomas Myrbråten selv kaller det). Så beskriver da også Tomas Myrbråten – om enn bare implisitt – grøftegravinga som et rent utslag av instinkter.

Grøftegravinga i Thure Erik Lunds *Grøftetildragelsesmysteriet* er altså et arbeid som nødvendigvis må framstå som helt unødvendig og totalt meningsløst for alle andre enn Tomas Myrbråten selv. Det er et arbeid uten noen som helst nytteverdi i økonomisk forstand, og det er et arbeid som faller utenfor samfunnets rammer – fordi det ikke har sitt utspring i en nytteøkonomisk tenkning, og fordi produksjonen av grøftene ikke inngår i den øvrige produksjonen på gården, men tvert i mot utgjør *et fritt rom*, som er produktet av ”åndsmennesket” Tomas Myrbråtens tankeløse, primitive glede over det kroppsarbeidet som grøftegravinga innebærer. For Tomas Myrbråten signaliserer jo sterkt at han forbinder fenomenet kroppsarbeid med nettopp glede, frihet og uavhengighet – idet han implisitt beskriver det som et rent utslag av instinkter. For Tomas Myrbråten er altså kroppsarbeidet intimt forbundet med lyst og begjær. Ikke minst synes dette klart når han reflekterer over hva vi kan kalle hans *kroppsarbeidsdrift* – denne ”trangen” til kroppsarbeid som framstilles som et helt naturlig behov som individet dekker instinktivt, og som dermed ikke kan være så ulik seksualdriften slik vi kjenner den:

Altså, ganske raskt etter at hu Helene kom til bruket, hadde vi gifta oss. Og siden vi blei gift, blei det til at jeg fulgte en eldgammel nedarvet skikk, eller en slags biologisk vane som later til å være heftet på ethvert giftermål fra gammelt av, og det er å føle et sterkere ansvar, en får liksom en tydeligere og mer livsdefinitiv rolle å spille, noe som

for min del medførte en slags lyst, eller begjær etter å utføre alskens kroppsarbeid.
(Lund 1999: 181)

Hvordan Tomas Myrbråten har fått et slikt fritt forhold til fenomenet kroppsarbeid, gis det ingen svar på i *Grøftetildragelsesmysteriet*. Som i sitatet ovenfor antydes det riktignok at hans frie og avvikende forhold til fenomenet kroppsarbeid er noe som ligger i *genene* til Tomas Myrbråten. Men det endelige svaret på hvor Tomas Myrbråtens forhold til fenomenet kroppsarbeid har sine røtter får vi først i den *tredje* romanen om Tomas Myrbråten – *Elvestengfolket* – som for en stor del er viet Tomas Myrbråtens oppvekst på Myrbråten: Hans arbeidsiver har sine røtter i den tidligere jordbruks- og skogbrukskulturen i den lille grenda på Ringerike hvor Tomas Myrbråten vokste opp:

Det det aldri var noe tull med, det var å brenne bråtabrann. Når det begynte å frate i daugraset var det ingen vei tilbars. En blei dratt med. Suget når hele brattsider tok fyr. Røyklukta som la seg over hele bygda hadde en rein og klar rusvirkning, og når en måtte lage branngater imot skaukanten og møte brannen med brann, da var alt sterkt og godt. Å brenne var liksom det vi holdt på med, innpå bygda her. For det var ikke bare tørt gras om våren vi brente, men alt mulig, som kunne brenne.

Å brenne å det sku være det var liksom kjennemerke på dem innpå østsida av fjorden. Voksne folk blei helt styrine når de så et bål. Det holdt bare det gløda i noe. Da kom de. (Lund 2004: 9)

I et arbeid som tar av på denne måten, må den opprinnelige nytteverdien kunne sies å gjennomgå en total undergraving. For det kan ikke ligge noen som helst form for nytteøkonomisk tenkning bak det å ”brenne bråtabrann” på slike måter som den unge Tomas Myrbråtens sambygdinger tilskrives i sitatet ovenfor. Imidlertid kan et slikt forhold til arbeidet som den yngre Tomas Myrbråten og hans sambygdinger legger for dagen i Thure Erik Lunds *Elvestengfolket* kanskje ikke kalles *fritt*. For de odde ringerikskarakterene i *Elvestengfolket* er jo nærmest som *besatt* av arbeidet – ja, det kan nesten virke som om arbeidet er et avhengighetsskapende element i deres liv. (Det må her selvfølgelig være snakk om en *psykisk* avhengighet, og da som en konsekvens av et arbeid som best kan sammenliknes med droger som f. eks. opium.) Og hvis arbeidet er så sterkt avhengighetsskapende for disse karakterene fra Tomas Myrbråtens oppvekst, så vel som for Tomas Myrbråten selv, må det vel også kunne sies å ligge et element av *rusmisbruk* i ”inntaket” av dette strengt tatt helt unødvendige og formåls-, nytte- og meningsløse arbeidet? For tilfredsstillelsen av enhver drift eller ”trang” må selvfølgelig gi seg utslag i en tilstand av beruselse hos den tilfredsstilte.

Det finnes imidlertid en annen måte å betrakte det formåls-, nytte- og meningsløse arbeidet i bøker som Thure Erik Lunds *Grøftetildragelsesmysteriet* og *Elvestengfolket* på. For dette arbeidet inngår jo – om enn på en svært mystisk, vag og udefinert måte – i et arbeid som har sin nytteverdi i samfunnet, nemlig *jord- og skogbruket*.

En jord- og/eller skogbruker arbeider nær sagt *hele døgnet* med jord- og/eller skogbruk: Dermed er en jord- og/eller skogbruker nødt til å finne utløp for sin lekende og energisløsende natur – eller for den lekende og energisløsende naturen som ethvert menneske er en del av – innenfor *arbeidets* rammer. Vi husker kanskje at Tomas Myrbråten i *Grøftetildragelsesmysteriet* minnes at han under oppveksten måtte tilføre arbeidet *lek*, for i det hele tatt å kunne *leke* – i en hverdag hvor fritid var et ukjent begrep.

Slik kan det altså ”åpne” seg et rom for lek – et lekerom, som også blir et møterom – midt i ”arbeidets verden”. Og det samme gjelder kanskje også for fenomenet tømmerfløting? For de fleste tømmerfløterne i Skandinavia og Nord-Amerika livnærte seg jo ikke utelukkende av tømmerfløting, men holdt også på med annet skogsarbeid som tømmerhogst og -kjøring. I tillegg var mange av dem småbrukere. Mellom tømmerhogsten/-kjøringen i vinterhalvåret og jordbruket utover i sommerhalvåret kunne det altså oppstå en kort pause i og med tømmerfløtingen om våren, og dermed en åpning for lek. Eller sagt på en annen måte: Tømmerfløtingen var – som den 15 år gamle Tronds sommerferie i *Ut og stjele hester*, men kanskje også som Tomas Myrbråtens grøftegraving i *Grøftetildragelsesmysteriet*, Christopher Johnson McCandless’ siste vandring i *Into the Wild*, og Henry David Thoreaus hellige ”slentring” i *Walking – det allerede frie individets måte å uttrykke sin frihet på i handling*. Men i dette tilfellet kan det selvfølgelig bare være snakk om en *midlertidig* frihet, det vil si en frihet fra tømmerhogsten og/eller jordbruket. Altså om ”en kort pause”.

Vi kan altså se at den distinksjonen mellom arbeid og fest/lek som synes så tydelig, markant og skjellsettende i vårt moderne industrisamfunn løses opp og blir mer utydelig i gamle arbeidsformer som tømmerfløting, hvor arbeid og fest/lek må sies å gå mer i ett.

I bøker som Thure Erik Lunds *Grøftetildragelsesmysteriet* og *Elvestengfolket* kan det nesten virke som om arbeidsplassen og festlokalet er *ett og samme rom*: Her kan vi se at festen og leken er flettet inn i ”arbeidets verden”, og at individet blir beruset – gjennom de elementene av fest og lek som i slike romaner finnes i omtrent *alt* arbeid innenfor primærnæringer som jord- og skogbruk – og det gjerne i en slik grad at man godt kan begynne å snakke om hva Georges Bataille kaller ”erotisme” i forbindelse med den *erfaringen* som gjøres under arbeidet. For tilfredsstillelsen av den ”trangen” som i følge Tomas Myrbråten viser seg i de lystene og det begjæret som bokstavelig talt *driver* ham til kroppsarbeid, og som

følgelig ikke kan være så forskjellig fra seksualdriften, gir jo individet en rus som i hvert fall må kunne sies å ha store likhetstrekk med den rusen man får under en orgie, en ofring eller en av de andre formene for ”lek” eller ”fest” som i følge Georges Bataille legger grunnlaget for den indre erfaringen han kaller ”erotismen”. I lys av Georges Batailles ”erotisme” skulle også Tronds møte med tømmerhogsten på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester* – i hvilket det kan virke som om 15-åringen ser på tømmerhogsten som en lek, eller som et symbol på sommerferien (altså som en lystbetont fritidsaktivitet i skarp kontrast til skolegang, plikt og tvang) – kunne bli mer interessant:

Det var duften av nyfelt tømmer. Den bredte seg fra veien til elva, den fylte lufta og dreiv over vannet og trengte seg inn alle steder og gjorde meg nummen og ør i hodet. Jeg var midt i alt. Jeg lukta av kvæ, klærne mine lukta, og håret mitt lukta, og huden min lukta av kvæ når jeg lå i køya og sov om natta. Jeg slokna med den og våkna med den og kjente den hele dagen. Jeg *var* skog. Jeg sprang med kvistøksa til knes i granbar og hogde av greiner sånn som faren min hadde vist meg; tett inntil stammen så ingenting stakk ut og kunne hindre barkespaden eller hekte seg fast eller skade den i føttene som kanskje måtte løpe på stokkene når fløtet floka seg til og lagde tømmervaser i elva. Jeg svingte øksa til høyre og venstre i en sugende rytme. Det var tungt, det var som om alt slo tilbake fra alle hold og ingenting ga tapt av seg sjøl, men det brydde meg ikke, jeg var sliten uten å kjenne det, og jeg bare fortsatte. De andre måtte holde meg igjen, de tok meg i skulderen og dytta meg ned på en stubbe og sa jeg var nødt til å sitte på den og hvile ei stund, men jeg fikk kvæ i rompa, det kribla i beina, og jeg reiste meg fra stubben med en raspende lyd og greip øksa. Sola steikte, og faren min lo. Jeg var som berusa. (Pettersen 2003: 79)

I dette tekstutdraget kan vi se hvordan 15 år gamle Trond gradvis mister selvkontrollen etter å ha blitt utsatt for påvirkning utenfra, og det i en slik grad at subjekt og objekt, eller individ og omverden, må kunne sies å være truet av et fullstendig sammenfall, og dermed subjektet eller individet av en utslettelse så total at Trond – på romanens nåtidsplan – kan minnes at han under tømmerhogstens første fase faktisk *var* skog: Setningen ”[j]eg *var* skog (...)” er en metafor, og substantivet ”skog” er i denne metaforen generelt og adjektivisk brukt, og burde dermed kunne tjene til å understreke jegets midlertidige oppløsning i naturen eller altet, slik denne framgår av tekstpassasjen ovenfor.

I tekstpassasjen ovenfor er det også snakk om en beruselse – og gjennom denne beruselsen en grenseløs eller grenseoverskridende erfaring – i den 15 år gamle Tronds første møte med tømmerhogsten spesielt, og med skogsarbeidet generelt. Som vi kanskje allerede har forstått, er det en slik beruselse på grensen til total utslettelse og oppløsning av jeget som er det viktigste kjennetegnet på Georges Batailles ”erotisme”. For den ”erfaringsmodellen” som erotikken i Batailles filosofi bygger på, er jo av en indre, vag og nærmest udefinerbar

karakter, og det i en slik grad at den bare kan komme til uttrykk på før-språklig vis gjennom overskridelser som følger av beruselse.

I denne forbindelse må vi imidlertid ikke glemme at den aldrende Trond i sin fortelling setter preteritumsformen av verbet *å være* i setningen "[j]eg *var* skog (...)" i kursiv. Og dermed understreker han bokstavelig talt den avstanden – ikke bare til *15-åringen* Trond Sander, men også til sin egen fortelling, og til den situasjonstypen som denne fortellingen i tekstplasseringen ovenfor tar sitt utgangspunkt i – som han allerede har markert gjennom preteritumsformen av verbet *å være*. Og dermed knytter han – og det attpåtil med dobbel knute – følelsen av å være beruset på grensen til total utslettelse og oppløsning av jeget ikke bare til sin egen oppvekst, men også til den spesifikke arbeidssituasjonen, og gjennom den til det spesifikke arbeidet, som hans minne og fortelling i tekstutdraget ovenfor har utgått fra. Ikke bare i Georges Batailles filosofi, men også i *Ut og stjæle hester* kan altså følelsen av beruselse på grensen til total utslettelse og oppløsning av jeget sies å være situasjonsbetinget. Følgelig må det være noe i selve tømmerhogsten som kan produsere, eller kanskje helst utløse, en slik følelse av nærhet til naturen, slektskap med naturen og beruselse på grensen til total jeg-oppløsning som 15 år gamle Trond helt klart viser at han har i tekstutdraget ovenfor. For å finne ut hva dette "noe" kan være, må vi først gå nærmere inn på teksten i dette sitatet fra *Ut og stjæle hester* enn hva vi hittil har gjort.

I begynnelsen av tekstutdraget ovenfor kan vi se hvordan "duften av nyfelt tømmer" virket på den måten at den "trengte seg inn alle steder", og det i en slik grad at 15 år gamle Trond kunne føle seg "nummen og ør i hodet", noe som her må sees i motsetning til klar, bevisst osv. Og dermed har det nyfelte tømmerets aroma gitt Trond hans aller første kroppsfølelse under den tømmerhogsten og det skogsarbeidet som er et så viktig element i framdriften av *Ut og stjæle hester*. Men adjektivene "nummen" og "ør" beskriver ikke bare en følelse hvor kroppen står i sentrum: De beskriver også et tap av selvkontroll. Man kan si at den 15 år gamle Tronds følelse av nummenhet og ørhet i tekstplasseringen ovenfor er kroppens uttrykk for den nærhet til naturen som individet opplever og erfarer gjennom det arbeidet som tømmerhogsten utgjør. Og en slik kroppsfølelse kan tyde på at bevisstheten er satt ut av spill, eller i hvert fall på at noen aspekter ved bevisstheten er sløvet. Det som *egentlig* skjer i sitatet ovenfor, er altså at naturen går til angrep på bevisstheten gjennom sansene, og vinner en midlertidig seier. For i beruselsen og den intense opplevelsen av naturen som enhver sløving av bevisstheten åpner for, må individet langt på vei sies å tilbakeføres – om enn bare midlertidig – til den tilstanden *dyret* befinner seg i, det vil si til en rent *kroppslig* tilstand. En allmenn oppfatning er jo at sansenes vanvidd trekker oss ned på dyrets nivå. Men en slik

tilbakeføring mot menneskets urtilstand kan selvfølgelig ikke inntreffe uten at en *betydelig* skjerping av sansene eller sanseapparatet allerede har funnet sted. Det mest interessante med tekstutdraget ovenfor er imidlertid at forutsetningene for naturens midlertidige seier over bevisstheten skapes gjennom *arbeidet*, eller – om man vil – gjennom de foreløpige *resultatene* av dette arbeidet, det vil si gjennom ”duften av nyfelt tømmer”. Man må altså konkludere med at arbeidet, slik det framstår i sitatet ovenfor, kan tilby en tilbakevending til naturen gjennom sansene – slik vi husker at Henry David Thoreaus skogsturer og -vandringer i følge ham selv kunne tilby en slik tilbakevending. Følgelig må det som sagt være noe i selve tømmerhogsten som *intensiverer* opplevelsen og erfaringen av naturen gjennom en *skjerping* av sansene, snarere enn å *redusere* denne gjennom en slik *sløving* av sansene som blant annet Georges Bataille implisitt trekker fram som kanskje den viktigste av arbeidets mange bivirkninger, akkurat som om arbeidet skulle være en sykdom (for i *Erotismen* må den klare og tydelige, eller *objektive*, bevisstheten som arbeidet både skaper og forutsetter ”først og fremst” forstås som ”(...) en bevissthet om ting, og det som ikke har tingenes klare omriss kan ikke oppfattes klart med én gang.” (Bataille 1996: 165))

Om vi ser nærmere på tekstutdraget ovenfor, finner vi snart ut at 15 år gamle Trond er i sansenes vold allerede *før* teksten begynner. For det var jo ikke 15 år gamle Trond som *var*, men ”duften av nyfelt tømmer”. La oss se litt nærmere på denne setningen som tekstutdraget ovenfor begynner med: ”Det var duften av nyfelt tømmer.” Denne setningen er grammatisk riktig, men den *føles* feil, den føles ufullstendig. Dette skyldes at setningen ikke har noe objekt. Jeg skal prøve å forklare dette nærmere: Hvis vi skal analysere setningen, finner vi raskt ut at den ”egentlig” bare inneholder to ledd. Verbalet i setningen er ”var”. Å *være* er et verb som normalt krever to ledd for å utgjøre en fullstendig setning. Men i setningen ”[d]et var duften av nyfelt tømmer (...)” innehar jo de to leddene ”det” og ”duften av nyfelt tømmer” den samme semantiske rollen! Og de er begge subjekt i setningen! Men til tross for at setningen slik sett bare inneholder to ledd, er den grammatisk sett helt korrekt, noe som skyldes at leddet ”det”, som ellers er helt overflødig i setningen, fyller tomrommet foran verbalet, det vil si tomrommet etter det subjektet som står framskutt i setningen. Et slikt ledd kalles i grammatikken *et foreløpig subjekt*. Hadde det bare stått ”duften av nyfelt tømmer var” i setningen – ja, så hadde den altså vært ufullstendig og grammatisk feil. Men så er det jo nettopp det det ”egentlig” står: *Duften av nyfelt tømmer var*. Og bedre og sterkere kan det vel neppe sies at her er det naturen selv som taler, og det attpåtil gjennom store avstander i både tid og rom. Her er det duftene i naturen som taler om seg selv gjennom sansene. Og hva taler så gjennom ”duften av nyfelt tømmer”? Naturen selv, så klart! Som duften jo må utgå fra.

Men også arbeidet. For det er jo arbeidet som har frigjort eller produsert denne duften som kan gi 15 år gamle Trond en så sterk beruselse som den gjør. Slik sett kan man si at arbeidet og naturen utgjør subjektet i setningen *sammen*. Og i lesningen av teksten føres altså leseren elegant inn i dette subjektet gjennom det foreløpige subjektet ”det”. For i et slikt perspektiv som jeg har anlagt på teksten er det ikke vanskelig å tenke seg at dette foreløpige subjektet – vel å merke *utenfor* grammatikkens rammer – kanskje inneholder et *annet* subjekt, nemlig sansene, som da blir veien inn i duftenes verden, veien inn i naturen selv. Men det foreløpige subjektet ovenfor kan også sies å inneholde *alt* som har skapt denne store, intense naturopplevelsen i Trond Sanders oppvekst. I så måte er det viktig å huske på at Trond har fått sin opplevelse innenfor rammene av tømmerhogsten; at Tronds opplevelse utgår fra en situasjon som er en *arbeidssituasjon*, og fra et arbeid som dermed må kunne sies å skjerpe snarere enn sløve sansene. Og på at tømmerhogsten slik sett inngår i naturens eget ”arbeid”.

Fra og med setningen ”[d]et var duften av nyfelt tømmer (...)” kan man altså si at naturen *selv* utgjør subjektet i skildringen av tømmerhogsten, og gjennom kroppen og sanseapparatet behersker, styrer og kontrollerer individet, hvis selvbevissthet synker til et minimum, og hvis diskontinuerlige eksistens langt på vei bringes til et midlertidig opphør via følelsen av å være ”nummen og ør i hodet”, som altså er en kroppsfølelse; en kroppslig reaksjon på at bevisstheten er sløvet. I et slikt perspektiv kan konstateringen av å være ”midt i alt” leses som et uttrykk for en erkjennelse av at individet står i en svært utsatt posisjon som objekt, og som mål for en handlingsrettet natur på subjektets plass i ”setningsstrukturen”. Eller – sagt med andre ord: Den kan leses som et uttrykk for en erkjennelse av at individet er et slags magnetisk sentrum som naturen trekkes mot fra alle kanter. Men da er man kanskje nødt til å se denne konstateringen i sammenheng med leddsetningen ”det var som om alt slo tilbake fra alle hold og ingenting ga tapt av seg sjøl” et godt stykke lengre ned i avsnittet. Og denne leddsetningen igjen må kanskje sees i sammenheng med det nyfelte tømmerets aroma, som ”trengte seg inn alle steder”, hvis den i det hele tatt skal kunne gi noen mening. Best resultat får man imidlertid om man tolker setningen ”[j]eg var midt i alt (...)” mer bokstavelig. Det står jo tross alt ingenting om hvordan dette ”alt” oppfører seg i denne setningen, i hvert fall ikke om man løsriver setningen fra sammenhengen som den inngår i (og det burde absolutt kunne la seg gjøre, for man kan jo fjerne hele setningen fra avsnittet uten at det oppstår ”hull” i teksten – ja, etter min mening står den utsøkt alene i tekstsammenhengen, og får faktisk lesningen til å stoppe helt opp et lite øyeblikk). Og i en slik manøver står det ettertrykkelig at jeg var midt i *alt som kan tenkes*; ikke midt i *altet*, men midt i *alt som er, har vært og noen gang skal være*. Altså midt i alle ”ting”, det vil si i sentrum av hver eneste, lille

atomkjerne fra tidens morgen til dommedag. Med andre ord står det at jeg var på innsiden av *alt*. Og da kan jo faktisk ingenting fortone seg som utvendig for bevisstheten.

Men her stopper det ikke bare opp i teksten: Det stopper også opp for 15 år gamle Trond i hans jeg-oppløsning, og straks begynner han på den lange og gradvise nedstigningen til de vanlige dødeliges rike. Vi leser ut av setningen, metaforen og erkjennelsen "[j]eg var skog (...)" at hans føtter er i ferd med å nærme seg jorden i mer enn bare én forstand, selv om substantivet "skog" som vi tidligere har vært inne på er generelt og adjektivisk brukt, og derfor kan tas som nok et bevis på naturens midlertidige seier over den bevisstheten som fremdeles sover, om enn ganske lett som i *siste* fasen av en søvn. For denne setningen, metaforen og erkjennelsen er på alle måter en mye svakere uttalelse enn den tidligere konstateringen av å være "midt i alt", og dermed kan den leses som det første tegnet på at bevisstheten til 15 år gamle Trond er i ferd med å våkne. Imidlertid kan man hevde at siden skogen jo utgjør *hele* tømmerhoggerens omverden under tømmerhogsten – ja, så kunne jo jeg-fortelleren, i kraft av å være forhenværende tømmerhogger/skogsarbeider, liksom godt ha kommet med utsagnet "jeg var alt" eller med utsagnet "jeg var natur" som med det aktuelle utsagnet "jeg var skog". I og med den generelle og adjektiviske bruken av substantivet "skog" i sitatet ovenfor kan altså setningen, metaforen og erkjennelsen "[j]eg var skog (...)" leses som et uttrykk for en enhetsfølelse i oppveksten til Trond Sander.

Men setningen, metaforen og erkjennelsen "[j]eg var skog (...)" er interessant også på en annen måte. At den forhenværende tømmerhoggeren og skogsarbeideren Trond Sander uttaler i sin fortelling at han under arbeidet med tømmerhogsten "var skog", at han altså *var* det som han bearbeidet under selve skogsarbeidet, *var* det råmaterialet som ble til tømmer gjennom hans produksjon, skulle jo tilsi at han ser på sitt tidligere jeg som et fullkomment eller -verdige uttrykk for naturen, og følgelig at han ser på sitt tidligere arbeid som en bearbeiding, foredling og gjennomgripende forandring av seg selv. Samtidig er det jo åpenbart at setningen, metaforen og erkjennelsen "[j]eg var skog (...)" er en følge av det arbeidet som er utført i tømmerhogsten *til da*. Det som kanskje *egentlig* sies i dette sitatet, er altså at 15 år gamle Trond *ble* skog gjennom skogsarbeidet, *ble* natur gjennom den nærheten til naturen som alt skogsarbeid ikke bare gjenoppretter, men også strengt tatt *forutsetter*. Også slik sett blir arbeidet, slik det framstår i tekstutdraget ovenfor, *en vei tilbake til naturen*, snarere enn en vei som fører bort fra det utgangspunktet som naturen i bunn og grunn danner for enhver entitet. Skogsarbeidet i Per Pettersons *Ut og stjæle hester* kan altså på mer enn bare én måte sies å representere et slags omkalfatret – om enn bare midlertidig – menneskets *ja* til naturen, noe metaforen "[j]eg var skog (...)" skulle kunne gi tydelig uttrykk for. Eller – sagt

på en annen måte: Det pettersonske skogsarbeidet kan betraktes som *en negasjon av en negasjon av naturen*, noe som skulle kunne sidestille det med festen og leken, slik disse grunnleggende formene for energisløsing i Georges Batailles *Erotismen* er knyttet til *menneskets fornektelse av seg selv*. Slik beskriver Georges Bataille *selv* denne fornektelsen:

(...) *den menneskelige verden, formet i negasjonen av det dyriske eller naturen, fornektet seg selv. I denne andre negasjonen overgår den seg selv uten at den dermed vender tilbake til det den først fornektet.* (Bataille 1996: 89)

Videre i *Ut og stjæle hester* kan vi se at dette ”alt” i setningen ”[j]eg var midt i alt (...)” via ”skog” blir til ”granbar”, ”greiner”, ”stammen”, ”stokkene”, ”elva”, ”stubbe”, ”kvaæ”, ”sola” osv. Og samtidig som den klare og tydelige bevisstheten om ”tingene”, slik vi husker denne fra Georges Batailles *Erotismen*, på denne måten gradvis faller på plass igjen, kommer også selvbevisstheten krypende, selv om det fremdeles ”kribler i beina” på 15 år gamle Trond, han svinger kvistøksa ”fra høyre til venstre i en sugende rytme”, og rytmen er så sugende at ingen klarer å holde ham tilbake fra arbeidet. Vi kan altså se at omverdenen litt etter litt faller på plass igjen i 15-åringens bevissthet, og til slutt er han ikke engang beruset: Han er bare *som* beruset, det vil si at han *føler* seg bare beruset. Og så – i neste avsnitt – er det ikke lenger ”duften av nyfelt tømmer” som *er*:

Det var faren til Jon, og det var mora til Jon noen deler av dagen med det helt lyse håret mot det djupgrønne baret på vei opp fra båten med mat i en korg, og det var en mann som het Franz med z (...) Og det var faren min og jeg, og det var Brona. (Petterson 2003: 79-80)

Det virker her som om 15 år gamle Trond er helt tilbake i hva Georges Bataille kaller arbeidets og reduksjonens verden igjen. For fellesskapet eller totaliteten av individer er igjen delt opp i individer med hvert sitt spesielle kjennetegn. Til og med hesten som brukes i arbeidet er individualisert og isolert – ikke bare gjennom et egennavn, men også gjennom sin semantiske rolle i teksten. Men i dette avsnittet er også ”tømmer”, ”kvaæ”, ”kvistøksa”, ”barkespaden” og andre substantiver som i det forrige avsnittet kunne knyttes direkte til tømmerhogsten helt ute av fortellerens vokabular, slik at vi må konkludere med at skildringen av tømmerhogsten på dette punktet i teksten ender med den sterkt modererte versjonen av den tidligere erkjennelsen til jeg-fortelleren av å ha vært ”midt i alt”, nemlig ”[j]eg var som berusa (...)”.

Spørsmålet blir hvordan en slik beruselse på grensen til total jeg-oppløsning som jeget i den aldrende Tronds fortelling helt åpenbart føler i tekstutdraget vi har nærlest kan inntreffe innenfor *arbeidets* rammer. Vi husker jo Georges Batailles negative syn på en ”arbeidets verden” som i *Erotismen* er ensbetydende med en begrensningens eller *reduksjonens* verden, i hvilken arbeidet er den drivende faktor i menneskets negasjon av det dyriske eller naturen, eller – om man vil; av ”liljene på marken”, som i følge Bergprekenen i Matteus-evangeliet i NT ikke ”arbeider”, ikke ”spinner”. Det kan dermed synes klart at det er noe spesielt med tømmerhogsten, noe immanent som kan produsere den intense kropps- og naturfølelsen til jeget i den aldrende Tronds fortelling, eller i hvert fall forsterke en kropps- og naturfølelse som ligger der fra før. Og da må vi stille oss spørsmålet: Hva er det som er så spesielt med denne tømmerhogsten? Hva kjennetegner skogsarbeidet generelt? Friheten og blodslitet har vi allerede vært inne på i mange sammenhenger. Men jeg tror risikomomentet og nærheten til naturen er mer kjennetegnende. For i enhver karakteristikk av skogsarbeidet vil disse to kjennetegnene – som absolutt må kunne sies å henge sammen eller danne en helhet – måtte inngå. Jeg vil si det slik at *risikomomentet innenfor naturens rammer* er det mest kjennetegnende for skogsarbeidet, fordi et slikt risikomoment er unikt i en ”arbeidets verden” hvor risikomomentet riktignok kan være like stort eller større i andre næringsgrener, men da innenfor de *industrielle* rammer.

Den 15 år gamle Tronds første møte med tømmerhogsten spesielt, og med skogsarbeidet generelt, på fortidsplanet av Per Pettersons *Ut og stjele hester* kan minne mye om Tomas Myrbråtens besettelse av grøftegravinga i Thure Erik Lunds *Grøftetildragelsesmysteriet*, men også om hovedpersonen og svenskfinnen Börje Rallas besettelse under tømmerhogsten i Hans Børlis historiske roman fra 1700-tallet; *Sølv og stål*:

Eldhuset laftet Börje opp av grov malmfuru. Var ikke vondt om byggetømmer der på åsen hvor tolvtomstrær svaide tett som sev for vinden. Det sang metallisk i trærne når de lange stammene falt over knauser og ujamn mark. Og det svarte som et ekko fra sjølve jorda, et kjøvd dunder som skalv gjennom den solsvidde raumolda over skjærene. Da lo Börje ved seg sjøl. Dette var arbeid som hugde ham. Han valte ut de største trærne han kunne finne, og felte dem utfor brauter og over stein og berg slik at de larmet og brakte mest mulig i fallet. Og han hjalp sjøl til med stygge illskrik og slag med øksehammeren. Var mye av en smågutt i Börje slik, enda så grusk han så ut. Eller kanskje var det den temte villskapen i ham som søkte seg avløp i gapstreker og uvettige påfunn.

Han likte alt som gikk hett for seg. Han arbeidet ikke som andre folk, han sloss, i svettedrivende argskap. Når han skåra stokkene over, smeiste han til med bila så flisene flakset som rypeunger om øreknutene hans. Bilekjeften åt veden i grådige jafs;

det hendte ikke sjelden at eggen smokket gjennom for siste hogget, suste forbi farlig nær legga til han som hogg, eller gikk luks i gråberget så gnistene fauk.

(...)

”Du måste se dig för, Börje – du basar som en tokskalle, du.”

Men omtanke og varsomhet var ikke Børjes sterke side. Nei, han gikk rakt på så busta fauk. Han åtte kjempekrefter, og kjente primitiv glede ved å bruke dem. (Børli 1997: 257-58)

Tømmerhogsten til Børje Ralla i sitatet ovenfor er interessant i forbindelse med skogsarbeidet på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester* på flere måter. For det første må svenskfinnens tømmerhogst kunne sies å inngå i naturens eget arbeid – eller egen tømmerhogst, om man vil – på samme måte som den 15 år gamle Tronds skogsarbeid ser ut til å gjøre det: For spesielt *tømmerfløtingen* i *Ut og stjæle hester* kan jo sies å utgjøre en slik *naturens hjelpende hånd* som tømmerhogsten til Børje Ralla helt åpenbart utgjør i sitatet ovenfor. For akkurat som Børje Rallas tømmerhogst, i hvilken naturen får ”hjelp” til å kaste trærne utfor stupet, blir nemlig Tronds tømmerfløting på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester* en framskyndelse av en naturlig prosess – gjennom å gi sin utstrekning til elva hver gang tømmeret har satt seg fast eller hopet seg opp på sin ferd ned mot oppkjøperen i Karlstad. For det andre må tømmerhogsten til Børje Ralla langt på vei kunne sies å føre Børje Ralla tilbake til den tilstanden som dyret befinner seg i, det vil si til den før-siviliserte tilstanden som vi allerede har sett at jeget i den aldrende Tronds fortelling nærmer seg under tømmerhogstens første fase. I sitatet ovenfor gir denne tilbakeføringen seg først og fremst uttrykk i en følelse av ”primitiv glede”. Dessuten har Hans Børli skapt en bokstavelig talt *dyrisk* ramme rundt tømmerhogsten til sin hovedperson i *Sølv og stål*, der trefflisene som øksehoggene til Børje Ralla produserer, kan få vinger og lette som rypeunger skremt opp av et eller annet rovdyr, og der redskapet selv – det vil si øksa – kan få rovdyrtenner og fortære veden ”i grådige jafs”, akkurat som om veden skulle være et stykke rått kjøtt.

Videre kan vi se at Børje Ralla ikke har noen fritid under arbeidet. Og dermed kan det heller ikke finnes noen unaturlig grense mellom arbeid og fest/lek i hans hverdag. All tid går med til å sove og arbeide, og akkurat som i Tomas Myrbråtens tilfelle, men også i den 15 år gamle Trond Sanders, må derfor individets behov for energisløsing som fest og lek dekkes innenfor arbeidets rammer. I romaner som *Sølv og stål*, *Grøftetildragelsesmysteriet* og *Ut og stjæle hester* kan vi altså se at festen/leken eier rom innenfor arbeidsformer som ikke regulerer og *utsetter* utløpet for menneskets drifter og instinkter, men som tvert i mot *framskynder* dette utløpet ved å tilby passende rammer for det. Det må altså finnes noe i slikt

arbeid som ikke stikker kjepper i hjulene for menneskets drifter og instinkter, men som tvert i mot skaper en forutsetning for at medfødte egenskaper skal komme til uttrykk. Og dette ”noe” kan godt være det risikomomentet som er knyttet til alt skogsarbeid, og som framstår innenfor naturens rammer. For i takt med at kreftene i den *ytre* natur bryter løs under skogsarbeidet, *klargjøres* de i bevisstheten gjennom det risikomomentet som de utgjør i skogsarbeiderens hverdag, og som gradvis øker sin tilstedeværelse under arbeidet – helt til disse kreftene begynner å virke opphissende på individet gjennom dettes grunnleggende dødslengsel, slik at tilsvarende krefter kan bryte løs i den *indre* natur. Akkurat som tømmerfløterens frihet kan virke smittende på ufrie eksistenser som for eksempel seterpiken, kan altså friheten i ”Guds frie natur” virke smittende på skogsarbeideren under skogsarbeidet. Og dermed kan det oppstå en tilfredsstillende av driftene eller instinktene – en slik ”primitiv glede” som Børje Ralla føler i sitatet ovenfor.

I naturens vold

Som jeg tidligere har vært inne på, er det ikke vanskelig å forestille seg individet i *Ut og stjæle hester* som et objekt i betydningen mål for en handlingsrettet, nærmest aggressiv og truende natur. Per Pettersons tekst kan dermed leses som en erkjennelse av at individet befinner seg i en slik utsatt posisjon. Som vi så i forbindelse med tømmerhogstens første fase, blir naturen i et slikt perspektiv det egentlige subjektet i setningen. I Per Pettersons roman er da også naturen hele tiden av en svært aktiv og ”handlekraftig” karakter. Elementer i denne naturen, som for eksempel hester, kan kanskje sies å inngå i en overordnet freudiansk symbolikk, men den symbolverdien man alltid kan tillegge slike elementer i en tekst, synes langt fra å være så bestemmende eller utslagsgivende for lesningen av *Ut og stjæle hester* som det faktum at elementer i naturen hele tiden trekkes fram i hva vi kan kalle romanens forgrunn og lys gjennom de aktiviteter som tilskrives dem, og som gjerne er av en svært så direkte, voldsom og aggressiv karakter. For gjennom slike elementer kan naturen bli noe annet og mer enn bare kulisser for handlingen i *Ut og stjæle hester*, og de ulike elementene i naturen kan på sin side tre fram som noe annet og mer enn bare ting eller objekter i en verden som ”tilhører” mennesket. I dette smarte grepet fra forfatterens side tror jeg mye av fascinasjonen for *Ut og stjæle hester* ligger: Det bidrar i hvert fall sterkt til det resultatet vi kan se i dag. For *Ut og stjæle hester* er jo først og fremst en tekst som føles nær og ekte i sin paradoksalt nok *enkle* kompleksitet.

Som vi kanskje husker, setter Terje Stemland i sin anmeldelse av *Ut og stjæle hester* merkelappene ”direkte”, ”presis”, ”konkret” og ”handlingsorientert” på Per Pettersons prosa. Per Petterson har også selv innrømmet at han i hvert fall er *konkret* i sin tenkning og skriving:

Hvis du må velge mellom abstrakt eller konkret, så velger jeg konkret. I stedet for å si sigarett, så sier jeg Marlboro. Sånne ting virker på leseren uten at leseren egentlig skjønner hva som virker. (Pihlstrøm 2000: 25)

Foruten å avsløre hvilket sigarettmerke Petterson foretrekker, kan en slik uttalelse si noe om Pettersons vilje til å skrive tekster som leseren kan kjenne seg igjen i. Og *Ut og stjæle hester* er kanskje den teksten i hans forfatterskap som utmerker seg best i så måte. Her får jeg i hvert

fall inntrykk av at Petterson har skrevet en helt ærlig tekst, og det med et slikt nærvær i skrivingen at jeg ikke engang skammer meg for å si at jeg under førstegangslesningen av *Ut og stjæle hester* fra tid til annen faktisk kunne føle teksten på kroppen. Et slikt inntrykk av nærhet skapes imidlertid ikke bare gjennom konkretiseringen av objekter eller ting, men også gjennom den handlingsorienteringen som Terje Stemland nevner som et av de viktigste kjennetegnene på Per Pettersons prosaiske univers, og som i *Ut og stjæle hester* altså gir seg store utslag i forhold til naturskildringene.

I *Ut og stjæle hester* er det ikke vanskelig å finne grunnlag for en karakteristikk av Per Petterson som en handlingsorientert forfatter: For det første er det få passivsetninger i romanen. For det andre er de aktive setningsoppbygningene ofte av en slik karakter at *retningen* til en handling eller et verbal blir like viktig eller viktigere enn selve handlingen/verbalet. Som i det aller første avsnittet, der den aldrende Trond ikke ser *på*, men *mot* noe som befinner seg utenfor ham: ”Jeg ser ut av vinduet mot skogen.” (Petterson 2003: 9) I dette sitatet kan vi se hvordan blikket til jeg-fortelleren gjennom den retningen som er innebygd i setningen blir en søkende og omfavnende *bevegelse*. Men det er ikke bare jeg-fortellerens blikk som beveger seg *mot* noe helt i begynnelsen av Per Pettersons roman: I omgivelsene, som først og fremst består av naturelementer, finnes det andre livsformer som også har en slik retning innebygd i sine handlinger:

Tidlig november. Klokka er ni. Kjøttmeisene smeller mot vinduet. Noen ganger flyr de svimle av gårde etter sammenstøtet, andre ganger faller de og blir liggende i nysnøen og kave før de kommer seg på vingene igjen. Jeg veit ikke hva jeg har som de vil ha. Jeg ser ut av vinduet mot skogen. Det er et rødt lys over trærne mot sjøen. Det begynner å blåse. Jeg ser vindens form i vannet. (Petterson 2003: 9)

I dette avnittet, som er det aller første i *Ut og stjæle hester*, kan vi altså se at *bevegelse*, det vil si både handling og retning, er innebygd i språket ved *minst* fire anledninger: I forbindelse med jeg-fortellerens blikk ut av vinduet, i forbindelse med kjøttmeisenes forsøk på å ta seg inn gjennom vinduet, i forbindelse med trærne – og dermed også med det røde lyset – som utgjør en bevegelse i retning av sjøen, og – mer implisitt – i forbindelse med vinden, som selvfølgelig må blåse *mot* vannet for å kunne lage sin form i det.

Det er flere sider ved en slik innebygd bevegelse i teksten som gjør den interessant: For det første knytter den sterke bånd mellom elementer i naturen som ellers ville framstått i langt mer løsrevne former. Dette er særdeles viktig i forbindelse med *Ut og stjæle hester*, hvor en oppstykket natur kan sies å bli hel igjen gjennom den retningen som tilskrives handlingene

til hver enkelt av denne naturens bestanddeler. Vi kan dermed se at Per Petterson gjennom hele avsnittet ovenfor har lagt et solid grunnlag for hva han kaller ”vindens form i vannet” – en form i hvilken vind og vann – og gjennom dette også himmel og hav – ikke lenger kan skilles fra hverandre.

For det andre kan vi se hvordan naturen – gjennom kjøttmeisenes bevegelse, som jo er en bevegelse som tvinger seg inn i jeg-fortellerens synsfelt – trekkes fram i forgrunnen, og således blir noe annet og mer enn bare en kulisse. Faktisk kan man si at naturen i bakgrunnen gjennom kjøttmeisenes bevegelse utgjør intet mindre enn en *trussel* for jeg-fortelleren i forgrunnen. Så tror da også jeg-fortelleren at kjøttmeisene vil ha noe som han er i besittelse av. Og kjøttmeisen har jo fått sitt navn fordi det står *kjøtt* på kjøttmeisens matseddel, noe som burde kunne tjene til å understreke den *trusselen* som kjøttmeisene i sitatet ovenfor utgjør på naturens vegne. Det er altså en svært aktiv og handlingsrettet natur som ”skildres” i dette avsnittet. Det er en natur som er *i full fart på vei inn hit*. En natur som retter seg inn mot mennesket, og som smeller hardt og kontant mot vinduet i sitt nærvær, som i tilfellet ovenfor bare forhindres i å bli *absolutt* av den tynne, gjennomsiktige glassplata som vinduet utgjør. For hadde det ikke vært for dette vinduet – ja, så hadde jo en *kollisjon* mellom kjøttmeisene og jeg-fortelleren blitt uunngåelig. Riktignok kan en slik kollisjon likevel sies å forekomme i sitatet ovenfor. For jeg-fortellerens *blikk*, som er på vei ut av vinduet, må jo kollideres med kjøttmeisene, som er på vei *mot* vinduet, på et eller annet tidspunkt i narrasjonen. Det er kort og godt en truende natur vi møter i sitatet ovenfor – for kjøttmeisen er som sagt en kjøtteter – men også en kjærlig og intimsøkende natur – for kjøttmeisen er jo også en av våre mest kjente og kjære småfugler, knyttet til fuglebrettet som den er (i hvert fall i vår bevissthet). Likevel må den *truende* siden av naturen sies å være mest markant i det tekstutdraget vi har lest, akkurat som den må sies å være det ellers i romanen. Det er kjøttmeisen som kjøtteter, kjøttmeisen i sin urform, kort og godt kjøttmeisen som *kjøttmeis* – og ikke kjøttmeisen redusert i vår bevissthet til en halvtam og ”tillitsfull” karakter eller ting på fuglebrettet – som ”smeller mot vinduet” i sitatet ovenfor. Det er kjøttmeisen som *subjekt* som ”skildres” i denne teksten, og subjektet må her forstås metonymisk. Så har det da også ”det røde lyset” i ryggen.

Det kan virke som om det alltid er en voldelig kraft som skinner gjennom enhver gestaltning av naturen i *Ut og stjele hester*. Den mest interessante, og den som forekommer hyppigst i romanen, er kanskje *hesten*. Vi skal snart se hvordan hesten kan sies å stå fram på den samme måten som *kjøttmeisen* gjør i *Ut og stjele hester*. Men for å kunne se dette klart og tydelig, må vi først finne ut hvilken plass hesten har i den verden som Per Pettersons

prosaiske univers utgår fra, nemlig *vår* verden, eller hva Georges Bataille kaller ”arbeidets verden”.

I *Erotismen* er Georges Bataille blant annet opptatt av arbeidets betydning i den historiske utviklingen av vårt blikk på, og vår bevissthet om, den ytre – men også den indre – verden. I den forbindelse står ”ting”-begrepet svært sentralt, som hos Bataille har fått betydningen objekt, redskap og produksjonsmiddel, og som i *Erotismen* ikke bare omfatter den livløse materien i vår omverden, men også *dyret* i den ytre, men også indre, natur – ikke bare i den form som det har fått eller tatt i vår bevissthet, det vil si ikke bare slik det framstår i våre øyne, men også slik det er fra naturens side. Dyret er i følge Georges Bataille hva vi kan kalle en *fullt ut* reduserbar størrelse. *Mennesket* kan derimot ikke reduseres til en ”ting” i følge Georges Bataille. I hvert fall ikke *helt og holdent*:

Uansett hvor lavt mennesket synker, er det aldri som dyret bare en ting. Det bevarer en verdighet, en grunnleggende adel, og til og med en hellig sannhet, som gjør at det ikke kan reduseres til ren nyttebruk (selv i de tilfellene av misbruk der dette forekommer). Et menneske kan aldri helt og holdent betraktes som et middel; om det skjer for en viss tid, bevarer det likevel suvereniteten til det som er et mål i seg selv; det har alltid i seg noe som gjør det umulig å drepe det, og enda mindre spise det, uten å føle avsky. (Bataille 1996: 153)

Og videre i *Erotismen* skriver Georges Bataille: ”Bare dyret kan i dag reduseres til en ting.” (Bataille 1996: 154) Det er flere grunner til at dyret i dag kan gå en slik ublid og ensom skjebne i møte: For det første framstår dyret i vår bevissthet som *ren kropp*, og kroppen er umenneskelig, den ”er en ting”, skriver Georges Bataille: ”[D]en er ond, underlagt, den er servil, på samme måte som en sten eller et trestykke.” (Bataille 1996: 154) Hvis man kan redusere dyret til ren kropp, følger altså resten etter i kjølvannet: Dyret blir en ”ting” som kan underlegges for å tjene mennesket. For det andre er Georges Bataille i *Erotismen* flere ganger inne på at selve *reduksjonen* av en slik fullt ut reduserbar størrelse som et dyr utgjør forutsetter *en klar bevissthet* om denne størrelsen:

Når vi er i nærheten av en ting, har vi en klar bevissthet om den. Bevissthetsinnholdet er enkelt å gripe fordi vi nærmer oss det gjennom de tingene det representerer, og betrakter deres utvendige aspekt. (Bataille 1996: 154)

Den klare eller objektive bevisstheten har vi fått gjennom arbeidet, og opp mot denne bevisstheten setter Georges Bataille hva han kaller *erotismen*, som i bunn og grunn er en ”erfaringsmodell” fra den før-språklige eller før-siviliserte verden – en ”erfaringsmodell” som

det bare finnes rester eller brokker igjen av i *vår* verden; en sivilisert og språkliggjort verden utviklet gjennom arbeidet. Erotismen – som springer ut av en erfaring, av de ”tingene” som bevissthetsinnholdet representerer, gjort fra *innsiden* av bevissthetsinnholdet, det vil si fra det som eksisterer som et *fravær* i ethvert fotografi – er altså en ”erfaringsmodell” som praktisk talt er uttryddet av språket gjennom arbeidet. For

(...) arbeidet er (...) veien til *bevisstheten*, som fører mennesket bort fra det dyriske. Det er gjennom arbeidet vi har fått en klar og tydelig bevissthet om tingene, og vitenskapen har alltid vært teknikkens følgesvenn. (Bataille 1996: 165)

I Georges Batailles øyne er det altså gjennom den historiske utviklingen av ”arbeidets verden” at mennesket kan sies å ha fått sin klare eller objektive bevissthet om de fullt ut reduserbare størrelsene som dyret utgjør i så vel vår indre som vår ytre verden. Og dermed er vi gitt muligheten til å undertrykke dyrene gjennom å redusere dem til ”ting” som kan stå i arbeidets eller det arbeidende menneskets tjeneste. Det er med andre ord *arbeidet* som med sitt av- og/ eller medfødte behov for redskaper og produksjonsmidler først og fremst er årsaken til at vi i dag betrakter ”tingene”, slik disse er representert i vårt bevissthetsinnhold, fra *utsiden* – og ikke fra *innsiden*, som tilfellet var den gang språket ennå ikke hadde holdt sitt inntog her i verden gjennom *arbeidet*. Med støtte i *Erotismen* kan man altså si at arbeidet har skapt et stadig økende behov for redskaper, produksjonen et stadig økende behov for midler til å nå sitt innebygde mål med, slik at den nyttetenkningen eller nytteøkonomien som har redusert dyret til en ”ting” har kunnet slå rot i en verden som etter hvert er blitt så resultatorientert, framtidsrettet og ”arbeidifisert” at Georges Bataille liksom godt kaller den ”arbeidets verden”.

I denne prosessen har mennesket langt på vei også foretatt en reduisering av *seg selv* til et redskap og en forbruksvare gjennom arbeidet, men altså uten å bli en ”ting” *helt og holdent*, fordi mennesket som sagt ikke er en fullt ut reduserbar størrelse fra naturens side, slik for eksempel en hest kan sies å være det. Dessuten husker vi at mennesket og det menneskelige i følge Georges Bataille alltid vil være et mål i *seg selv*, mens arbeidet har gitt oss muligheten til å betrakte og behandle elementer i den ytre – og kanskje også indre – natur som midler i en sirkel av nyttehandlinger. Men et dyr redusert til en ”ting” kan selvfølgelig ikke være en ”ting” *i seg selv*. For ”[d]enne reduksjonen”, skriver Georges Bataille

(...) er en negasjon av det dyret tross alt er: dyret er ikke en ting annet enn i den grad mennesket kan negere det. Dersom vi mister denne evnen, dersom vi ikke lenger var i stand til å handle som om dyret var en ting. (dersom en tiger kastet oss i bakken), ville

ikke dyret lenger være en ting i seg selv: det ville ikke være et rent objekt, det ville være et subjekt som selv hadde en reell indre sannhet. (Bataille 1996: 162)

Videre i *Erotismen* tenker Bataille seg reduksjonen av dyret til en ”ting” som et ledd i menneskets generelle ”nei” eller avstandstagen til naturen, som utvikles gjennom arbeidet og den objektive bevisstheten om ”tingene” som arbeidet både skaper og forutsetter. Denne prosessen må dermed kunne sies å bære klare trekk av å være *kunstig*.

Eksempler på slike ”tigere” som Georges Bataille snakker om i sitatet ovenfor, og som i følge ham må forstås som rene hypoteser i en ”arbeidets verden” som vår, finnes det mange av i *Ut og stjele hester*. Men i Per Pettersons roman er disse ”tigerene” langt fra av en hypotetisk karakter: De synes tvert i mot å være en type realiteter godt plassert så vel innenfor som utenfor arbeidets rammer, og det virker ikke som om de bare kan prestere å kaste *oss* i bakken, men også selve språket, i og med at vår klare eller objektive bevissthet om den ”tingen” som hesten representerer i vårt bevissthetsinnhold – og som bare kan uttrykkes rent språklig – går i bakken sammen med oss. For når hesten kaster oss i bakken, slik den gjør det i *Ut og stjele hester*, og plattformen under vår klare eller objektive bevissthet – som ikke bare er resultatet av, men også forutsetningen for, språkets inntreden i verden gjennom arbeidet – plutselig rives bort, slik at det kan oppstå en dyp avgrunn mellom signifikat og signifikant, må jo forutsetningene for en språklig krakelering så absolutt kunne sies å være til stede. Likevel revner aldri språket på midten i *Ut og stjele hester*. Men kanskje gjør det det for hovedpersonen Trond Sander?

Etter at hesten har kastet Trond i bakken for andre og siste gang mot slutten av Per Pettersons roman, kan man hevde at den 15 år gamle rytteren i sitt store sjokk og sin store forvirring umiddelbart går inn i en tilstand av en midlertidig før-språklig eller før-sivilisatorisk karakter. Så beskriver da også Trond Sander seg selv ”som en tomsekk” i sitt språklige bilde av denne situasjonen eller hendelsen fra ungdommens dager: ”[D]et var bare jeg som lå slengt som en tomsekk i det høye graset (...)” (Petterson 2003: 217), skriver Per Petterson, og dermed har han sagt at jeget så å si er utgått på dato i den 15 år gamle Tronds tilfelle. For en tomsekk må jo på alle måter kunne sies å være et avgrenset tomrom. I tillegg er en sekk et objekt og et middel – det vil si en ting, i alle betydninger av dette ordet. Men i sitatet ovenfor har denne tingen mistet sin funksjon som nettopp ting. For hesten har jo slengt den fra seg ”i det høye graset”. Og sist, men ikke minst: Sekken er jo tom, noe som igjen vil si at den er tømt. Slik sett kan hestens gjenvinning av sin opprinnelige suverenitet som et mål i seg selv paradoksalt nok sies å ha medført en tilsvarende gjenvinning av den 15 år gamle

Tronds opprinnelige suverenitet som et mål i seg selv *gjennom en reduksjon av rytteren til et objekt eller en "ting"*.

Om vi ikke bare tenker oss hesten, men også *rytteren* som et middel til å komme fram, kan dette paradokset kanskje bli mer forståelig: Framkomstmiddelet blir da ikke hesten alene, men hesten og rytteren *sammen i en enhet*, noe som vil innebære at hesten ikke lenger kan være rytterens "ting", og rytteren selvsagt ikke hestens "ting". I et slikt perspektiv kan hesten og rytteren altså bare bli en "ting" *sammen*, og da må det være snakk om "*tingen*" til en *tredje instans*. Idet hesten kaster 15 år gamle Trond i bakken, som når man kvitter seg med en tung bær, blir det imidlertid klart at enheten deles i to. Men den deles langt fra i to like store deler. For hesten blir subjektet, og rytteren blir objektet som ikke lenger er en rytter, men en sekk som tømmes idet den slenges av. Men så snart sekken er tom, og ligger på bakken, forlatt av all verden – og "(...) all verden var ikke til stede; det var bare jeg som lå slengt som en tomsekk i det høye graset" (Pettersen 2003: 217) – har sekken mistet sin *funksjon* som sekk, og kan ikke lenger være en "ting". For selvfølgelig må forskjellen sies å være stor mellom f. eks. en sko og en *utgått* sko, en sekk og en sekk som attpåtil ikke bare er en tom sekk, men en *tomsekk* – i hvert fall den *symbolske* forskjellen.

I våre målestokker går en tomsekk svært langsomt tilbake til naturen. Men i den 15 år gamle Tronds tilfelle tar denne prosessen bare et lite øyeblikk. Men dette lille øyeblikket rommer hele universet på en svært ydmyk måte. Det mest interessante er imidlertid at den 15 år gamle Tronds tilbakevending til naturen – som riktignok bare er foreløpig, men svært så avgjørende for Tronds boligvalg i alderdommen og romanens nåtid ("[j]eg bor her nå, i et lite hus ved en innsjø langt øst i landet (...)") (Pettersen 2003: 9)) – ikke bare inntreffer innenfor naturens rammer, men også godt innenfor *arbeidets* rammer: Ridningen inngår jo som et ledd i det arbeidet som tømmerfløtingen utgjør. Om det er arbeidet eller naturen som danner de ytterste rammene her, er imidlertid ikke så godt å si: Det synes for meg som om arbeidet og naturen i dette tilfellet inngår i et *felles* rammeverk. Det er riktignok arbeidet som har skapt behovet for ridningen, og som peker ut veien gjennom terrenget, men det er naturen som gjennom den energisløsende leken til far og sønn Sander er den indirekte årsaken til den 15 år gamle Tronds fall fra hesteryggen:

Nede fra hellinga kom vi ut på ei slette, og med skyggene fra åsen bak oss og sola i ryggen, begynte hestene å småtrave av bare lettelse, og faren min pekte mot en kolle der det sto ei enslig og kronglete furu som en skulptur på toppen, og han ropte:

- Ser du den furua der oppe?

Det var jo ikke stort annet å se på akkurat her, så jeg ropte tilbake:

- Klart jeg ser den.
- Der begynner Sverige! og han pekte fortsatt mot furua som om den var vanskelig å få øye på.
- Ja vel, ropte jeg, - da er det førstemann til den furua! og satte hælene i sidene på hesten som slo om med en gang og kasta seg fram, og da mista jeg taket i tøylene og falt nesten rett baklengs ut av sadelen av det plutselige rykket, trilla over rompa på hesten og deiste i bakken. (Petterson 2003: 217)

Når man ser et vilt dyr eller villdyr i sitt naturlige miljø eller *habitat*, er det dette dyrets *villskap* man lar seg fascinere av. En bjørn eller ulv behøver bare å vise seg for oss i sitt rette miljø, dvs. i *villmarka*, for at vi skal se dyret slik det *virkelig* er, dvs. vilt, opprinnelig, ureduert og utenfor sirkelen av nytteøkonomisk tenkning. En ridehest må derimot gå så langt som til å kaste oss i bakken for at vi skal kunne se og la oss fascinere av hestens opprinnelige villskap og *dyriskhet*, fordi den er redusert til et objekt og en ”ting” – i betydningen redskap, produksjonsmiddel eller rett og slett middel – gjennom den historiske utviklingen av språket i ”arbeidets verden”, noe som innebærer at den – i motsetning til mennesket, men også villdyret slik det framstår i sitt naturlige miljø eller habitat – i dag ikke lenger er et mål i seg selv, bare et middel til å nå et annet eller andre mål med. Hesten er altså redusert til noe som den ”tross alt” ikke er – til ride-, trav-, arbeidshest osv. For at hesten skal stå fram som hest, er det altså ikke nok at den viser seg i sitt rette miljø, for den er tatt ut av dette miljøet *en gang for alle*. For å stå fram som hest, må hesten kaste oss i bakken, dvs. *nekte* å være ride-, trav-, arbeidshest osv. Den må nekte å være et redskap eller middel. Hver gang en hest på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester* kaster hovedpersonen i bakken, er det nettopp dette som skjer: Hesten står fram som et vilt dyr, dvs. som en hest i sin *urform*. Den blir ikke lenger en ”ting” i betydningen redskap eller produksjonsmiddel. Ikke lenger et objekt, men et handlingsrettet subjekt, som attpåtil retter sin handling inn mot mennesket, som dermed reduseres til et objekt i selve handlingsøyeblikket. Det interessante er at dette i *Ut og stjæle hester* har en tendens til å skje *innenfor arbeidets rammer*. For arbeidsformene i *Ut og stjæle hester* er gjerne arbeidsformer i hvilke naturen ikke reduseres og undertrykkes, men tvert i mot *forventes* å stå fram som subjekt. Spesielt i tømmerfløtingens, men også i tømmerhogstens, tilfelle er det jo først og fremst naturen selv som er ”sjef”, i og med at det er den som i siste instans regulerer arbeidet gjennom å fastsette arbeidstid og liknende. Men naturens posisjon som subjekt i gamle yrker som tømmerhogst og tømmerfløting har også, og i høyeste grad, sammenheng med det risikomomentet som er uløselig knyttet til slikt arbeid. For gjennom dette risikomomentet kan naturen framstå som en regulator av liv og død, og ikke bare av arbeidet.

Hestene i *Ut og stjæle hester* er imidlertid ikke alene om å tre fram fra kulissene som noe annet og mer enn bare rekvisitter: De peker mot en *generell* tendens i Per Pettersons roman. Et godt eksempel på denne tendensen kan den ulykken som faren til Jon utsettes for under arbeidet og den allerede omtalte duellen på tømmervelta være. For tømmerstokken som til slutt ”feller” faren til Jon, trekkes jo inn i handlingen, og helt fram i forgrunnen av denne, gjennom selve ”fellingen”. Før ”fellingen” av faren til Jon har vi som lesere ikke engang sett den tømmerstokken som det her er snakk om – i hvert fall ikke som noe annet og mer enn bare et middel for de to duellantene på tømmervelta til å avgjøre duellen med, produsere et endelig resultat med. Men i og med ”fellingen” av faren til Jon kan man si at tømmerstokken gjenvinner den tapte ”suvereniteten til det som er et mål i seg selv”. Vi kan se at naturen blir subjektet gjennom tømmerstokken, og man kan faktisk gå så langt som til å hevde at dette subjektet – allerede gjennom de første tegnene på tømmerstokkens gjenstridighet i teksten – blir en *fjerde* part i duellen på tømmervelta – en part som. (sammen med 15 år gamle Trond) til slutt kan gå seirende ut av den duellen som *primært* bare involverte to parter, nemlig faren til Trond og faren til Jon.

Spørsmålet her må bli: Hvis en slik arbeidsulykke som den faren til Jon utsettes for kan gjenopprette den nærhet til naturen som Georges Bataille i sitt filosofiske hovedverk *Erotismen* hevder mennesket gradvis og – paradoksalt nok – en gang for alle har mistet i sin historiske utvikling av språket gjennom arbeidet, kan ikke da allerede *bevisstheten* om at slike ulykker faktisk forekommer innenfor rammene av et arbeid langt på vei ha den samme effekten på arbeideren? Jeg skulle kunne mene det. Skogsarbeidet er et godt eksempel på et arbeid som har et stort risikomoment knyttet til seg. Og gjennom dette risikomomentet kommer skogsarbeideren nærmere naturen, noe som nettopp kan skje fordi gestaltninger av naturen trer fram fra kulissene som noe annet og mer enn bare rekvisitter gjennom den faren eller trusselen som disse gestaltningene utgjør i skogsarbeiderens hverdag, og som de representerer i bevisstheten om skogsarbeidet. Den faren eller trusselen det her er snakk om, er – når det kommer til stykket – kanskje ikke annet enn *naturen selv* i sin mest nakne og nedstrippede form, i den grad noe slikt finnes. Og slik sett kan man si at skogsarbeideren – gjennom sitt daglige virke, og gjennom det risikomomentet som er uløselig knyttet til dette virket – har opparbeidet seg en egen evne til å se og erfare *naturen selv* i de objektene som utgjør hans fysiske omverden. Dermed kan man langt på vei hevde å ha gjenfunnet i skogsarbeideren det blikk som gikk tapt med det før-språklige eller før-sivilisatoriske mennesket. For gjennom det risikomomentet som er knyttet til alt skogsarbeid, og som har satt sitt uutslettelige preg på skogsarbeiderens bevissthet, blir jo skogsarbeiderens blikk et

aktivt blikk som søker å blottlegge faren eller trusselen, og som i denne prosessen også blottlegger *naturen selv*, her altså forstått som et subjekt som retter seg aggressivt inn mot mennesket. Et slikt *aktivt søkende* blikk kan sies å være avhengig av at individet er i kontinuerlig *bevegelse* – først og fremst fysisk sett, men også *mentalt*: Vi husker kanskje Henry David Thoreau, som i sitt essay *Walking* stilte det retoriske spørsmålet ”What business have I in the woods, if I am thinking of something out of the woods?” og impliserte at hvis ikke tankene er der hvor kroppen er, vil individet snart befinne seg i en tilstand hvor det er ”ute av sine sanser”, noe som for Thoreau synes å være ensbetydende med det å være ”ute av skogen”. I Henry David Thoreaus tilfelle befant imidlertid kroppen seg ikke bare *i skogen*: Den befant seg også *på vandring*. Og slik sett kunne han liksom godt stilt sitt retoriske spørsmål på denne måten – en måte som Jack Kerouac sikkert ville likt: ”What business have I on the road, if I am thinking of something off the road?” Å fokusere på den plassen som kroppen opptar i rommet, vil i vandringens tilfelle – hvor ikke bare kroppsleddene, men også sansene (ja, *hele* kroppen) skifter posisjon kontinuerlig – altså bety en kontinuerlig bevegelse også i sinnet.

Det sier seg vel nesten selv at sansene, og da spesielt synet, spiller en stor og betydelig rolle i den bevegelsen som vandringen utgjør. Slik Henry David Thoreau sanser naturen ved å fokusere på så vel skogen selv som på vandringen, kan også skogsarbeideren sies å sanse naturen ved å fokusere på så vel skogen selv som på *skogsarbeidet*. Dette er jo noe vi kan se klart og tydelig i forbindelse med den 15 år gamle Tronds skogsarbeid i *Ut og stjele hester*, og spesielt i forbindelse med tømmerfløtingen, som krever et større nærvær av arbeideren enn hva det øvrige skogsarbeidet gjør, og som i tillegg er en vandring i seg selv. Slik sett må skogsarbeidet generelt, og tømmerfløtingen spesielt, kunne sies å tilby passende rammer for en slik midlertidig tilbakevending til naturen gjennom sansene som Thoreau beskriver i sitt essay *Walking*.

Når individet går fra inaktivitet til aktivitet skjer det en grunnleggende forandring i persepsjon og persepsjonsmåte. Dette gjelder spesielt innenfor naturens rammer. Så lenge man inntar *betrakterens* rolle, slik vi har sett at jeg-fortelleren i det aller første avsnittet av *Ut og stjele hester* gjør, er man nok ikke trygg, men man kan i hvert fall *føle* seg trygg. Denne falske følelsen av trygghet skyldes da uvitenhet om de farene som lurder *utenfor* synsfeltet. Men den skyldes også selve *blikket*, som generelt sett må sies å være sløvt og ubevegelig eller ”fokusert” så lenge enkeltindividet befinner seg i en tilstand av inaktivitet, og som dermed kan skape en illusjon om betryggende avstand til de farene som lurder *innenfor* synsfeltet, fordi enhver form for inaktivitet i sin generelle avstandstagen oppretter tydelige grenser eller skiller

mellom individ og omverden, subjekt og objekt. Betrakterens blikk iscenesetter altså en objektiv bevissthet som reduserer farene i synsfeltet til ”ting”. Men så snart man innenfor naturens rammer forlater betrakterens rolle – i hvilken individet *selv* har lagt premissene for persepsjon og persepsjonsmåte – og går inn i *deltakerens* rolle som for eksempel vandrer eller skogsarbeider, blir den falske følelsen av trygghet *umulig*. Dette fordi naturen – gjennom individets aktivt søkende blikk – trekkes inn i synsfeltet på en helhetlig måte som gjør individet til et *midtpunkt*. Men også fordi man bare kan delta i naturen på naturens egne premisser. Og ettersom naturen jo er innstilt på død, vil enhver deltakelse i naturen måtte innebære en erkjennelse av ens egen dødelighet og utsatte posisjon i denne sammenheng, eller – om man vil; av å være ”midt i alt”. Igjen.

Man kan altså konkludere med at nærhet til naturen forutsetter et bindeledd mellom individ og omverden. At kontakt med naturen forutsetter et kontaktpunkt. Slik jeg ser det, er det bare kroppen som kan utgjøre et slikt bindeledd eller kontaktpunkt i dag.

Arbeidet – en ny begynnelse

Mot slutten av *Ut og stjæle hester* kommer den aldrende Trond – hvis pensjonisttilværelse er sterkt og krampaktig preget av ritualer – med følgende innrømmelse: ”Egentlig er jeg en pertentlig person; hver ting skal ha *sin* plass og være klar til bruk.” (Petterson 2003: 201) Her sikter jeg-fortelleren først og fremst til fysiske objekter i sin *umiddelbare* omverden, dvs. kjøkkenet. Men innrømmelsen ovenfor kan likevel sies å ha en mye videre betydning enn som så: Den kan godt betraktes som et uttrykk for jeg-fortellerens *generelle* syn på den naturen som Trond Sander er midtpunktet i. Innrømmelsen i sitatet ovenfor må dermed kunne sies å stå i skarp kontrast til den erfaringen eller erkjennelsen som synes å ligge bak naturskildringene i *Ut og stjæle hester*. Men ettersom de intense og nærmest kaotiske naturskildringene i *Ut og stjæle hester* overstiger – så vel i antall som i lengde – de mer påklitrede innrømmelsene av et inngrodd ønske om orden og organisasjon i tilværelsen – ja, så kan det ikke unngås at naturen, slik denne er skildret i teksten, fra tid til annen slår gjennom også i *tankene* til Trond Sander, slik at en større bevissthet – ikke bare om de ”tingene” som utgjør vår fysiske omverden, men også om individet og dets *plass* i denne omverdenen – kan gjøre seg gjeldende:

Ute har den blå timen begynt. Alt rykker nærmere; uthuset, skogkanten, sjøen over trærne, det er som om den farga lufta binder verden sammen og ingenting fins der ute bare én og én. Det er fint å tenke på, men jeg er ikke så sikker på at det er sant. Det er bedre å være fristilt, men for øyeblikket gir den blå verden en trøst jeg ikke veit om jeg vil ha, og ikke trenger, og tar imot likevel. (Petterson 2003: 97)

Det som er mest interessant i sitatet ovenfor, er imidlertid jeg-fortellerens innrømmelse av at ”[d]et er bedre å være fristilt (...)” enn å motta den trøsten som naturen gir i ”den blå timen”. Det er med andre ord *bedre å arbeide i naturen enn å betrakte naturen gjennom et vindu*. For arbeid i naturen kan – som vi tidligere har sett – på flere forskjellige måter sies å være *en fristilling av individet*. Det som egentlig sies i dette sitatet er altså at den beste kontakten med naturen er av *fysisk* karakter eller *arbeidskarakter*. For det er gjennom arbeidet all fristilling av enkeltindividet i *Ut og stjæle hester* foregår.

I Per Pettersons roman kan individet sies å få trøst av naturen på flere forskjellige måter, også gjennom arbeidet, men *fristilt* kan individet i *Ut og stjæle hester* bare bli gjennom arbeidet. Når det gjelder tømmerfløtingen, er riktignok båndene til faren allerede brutt da 15 år gamle Trond kaster seg ut i det risikofylte arbeidet. Men det å bryte slike bånd må jo kunne sies å rope på en feiring, eller i hvert fall en markering, av den friheten og uavhengigheten som oppnås idet båndene brytes. Ja, man kan nesten si at den 15 år gamle Tronds ”drap” på sin far er *avhengig* av en markering av dette ”drapet” for i det hele tatt å kunne være gyldig som ”drap”.

Generelt sett representerer arbeidet i Per Pettersons roman *en ny begynnelse* – ikke bare for 15 år gamle Trond på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester* – hvis arbeid (om ikke med slåttonna, så i hvert fall med tømmerhogsten og -fløtingen) jo bærer preg av å være *førstegangsopplevelser* innenfor rammene av en sommerferie – men også for *fellesskapet*. For akkurat som tømmerfløtingen i *Ut og stjæle hester* representerer en ”re-start” av 15 år gamle Trond gjennom sin karakter av å være en markering av ”farsdrapet”, kan slåttonna og tømmerhogsten hver for seg sies å representere en ”re-start” av fellesskapet. En slik ”re-start” av fellesskapet kommer nok imidlertid sterkest til uttrykk under arbeidet med *slåttonna*.

For alle slåttekarene, som i forkant av slåttonna har møtt opp hos ”storbonden” Barkald som enkeltindivider med hvert sitt navn, hvert sitt kjønn, hver sin tittel, stilling og sosiale status i samfunnet, og ikke minst med hver sin semantiske rolle i teksten, må etter hvert som arbeidet kommer i gang gi tapt for et ”vi” som utjevner alle forskjeller. Men det er ikke bare under arbeidet med *slåttonna* i *Ut og stjæle hester* at det er et ”vi” som arbeider: Nei, tvert i mot viser enkeltindividene en *generell* tendens til oppløsning i et fellesskap eller ”vi” under arbeidet i *Ut og stjæle hester*. Unntaket som bekrefter regelen her må bli arbeidet med tømmerfløtingen, hvor det radikalt motsatte faktisk ser ut til å være tilfellet. Det vil si at et ”vi” som subjekt må gi tapt for de semantiske rollene til ”Ivanhoe og væpneren hans” etter hvert som selve tømmerfløtingen til 15 år gamle Trond nærmer seg.

Arbeidets karakter av å være en ”re-start” av fellesskapet kommer imidlertid sterkest til uttrykk i forholdet og kommunikasjonen mellom far og sønn Sander, altså i en interaksjon som godt kan betraktes *metonymisk*. For under arbeidet må far og sønn Sander ikke lenger forholde seg til hverandre gjennom et ”flaut” språk som bare kan virke hemmende, avgrensende og individualiserende. Arbeidet – som også gir dem muligheten til å unngå fysisk intimitet, om enn ikke fysisk *kontakt* – er jo en anledning til å ha en fortløpende ”dialog” gjennom den fysiske utfoldelsen i tid og rom, og gjennom *samhandlingens* utveksling av arbeidsoppgaver, som gjerne kan være av en stum og stilltiende karakter. Vi har

sett at farstapet i *Ut og stjæle hester* blir en realitet innenfor skogsarbeidets rammer. Men far og sønn Sander kommuniserer også gjennom det arbeidet som *slåttonna* utgjør på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester*. Og det er her snakk om en kommunikasjon som kanskje kunne *reddet* et forhold som allerede under dette arbeidet var skrantende. For under *slåttonna* gir far og sønn Sander hverandre *aksept* for første og siste gang i romanen. Nærmere bestemt gir Trond faren aksept ved å vise at han har tatt til seg farens læresetning ”[d]u bestemmer sjøl når det skal gjøre vondt (...)” (se f. eks. Petterson 2003: 33), og faren gir Trond aksept – på en svært ydmyk måte – ved å vise at han verdsetter Tronds ”heroiske” forsøk på å omsette denne læresetningen i praksis:

Enga var målt opp i fire deler etter hvor mange hesjer vi skulle sette opp, og Barkald slo graset i ei rett linje langs midten av den første delen. Noen meter fra kanten av enga banka vi en kraftig plugg skrått ned i bakken med slegge, surra enden av den ene ståltrådrollen rundt pluggen og festa den godt, og så var det min jobb å løfte snella i de to blankslitte håndtakene og snurre ut tråden mens jeg holdt den stram og gikk baklengs i det feltet som Barkald hadde slått. Det var tungt, etter bare noen meter begynte håndleddene mine å verke, og skuldrene verka fordi jeg måtte gjøre tre ting samtidig med den tunge snella, og jeg var ikke varm i musklene ennå. Etter hvert som tråden snurra ut, ble snella lettere, men da var jeg desto mer sliten, og det var en sånn plutselig motstand i alt som var fysisk at jeg kjente jeg ble forbanna og tenkte ikke faen om noen som var der skulle se at jeg var en sånn pysete bygutt, ikke på vilkår mens mora til Jon så på meg med det blendende blå blikket sitt. Det var jeg sjøl som bestemte når det gjorde vondt, og om det skulle synes eller ikke, og jeg pressa smerten ned i kroppen så den ikke skulle vises i ansiktet mitt, og med armene heva snurra jeg snella, og tråden rant ut til jeg var kommet til enden av enga, og der la jeg snella i det stubbkorte nyslåtte graset med ståltråden stram så rolig jeg kunne og reiste meg like rolig opp og stakk hendene i lommene og lot skuldrene synke. Det skar som kniver i nakken, og jeg gikk bare sakte bort til de andre. Da jeg passerte faren min, løfta han hånda liksom tilfeldig og strøyk meg over ryggen og sa lavt:

- Det gikk jo fint. Og det var nok. Smerten forsvant, og jeg var allerede klar for det neste. (Petterson 2003: 62-63)

Her er det ingen vonde følelser å spore. Arbeidet med *slåttonna* kan altså sies å innebære en *nullstilling* av det vonde forholdet og den dårlige kommunikasjonen mellom far og sønn Sander. Og slik er det hver eneste gang de arbeider sammen: Arbeidet gir dem en ny mulighet til å etablere en verdifull kontakt, og dermed redde et forhold og en kommunikasjon som er på gyngende grunn helt fra begynnelsen av den 15 år gamle Tronds sommerferie. Så er da også brorparten av de gode minnene som Trond har fra denne ferien typisk nok knyttet til *arbeidet*.

Men det er ikke bare arbeidet på *fortidsplanet* av *Ut og stjæle hester*, slik dette framstår i den aldrende Tronds minner og fortelling, som kan sies å markere eller representere en ”re-start” eller ny begynnelse i Per Pettersons roman. For også den aldrende Tronds

fortelling, slik denne framstår i Per Pettersons karakteristiske språkdrakt, må kunne sies å være *en begynnelse på noe nytt*, samtidig som den ikke bare kan fungere som en innrømmelse, men også som en framheving, poengtering og understreking av at diktning – nesten som skogsarbeid og slåttonn – er *hardt* arbeid. Dette har sammenheng med at fortellerstemmen i *Ut og stjæle hester* kanskje ikke kan sies å være stemmen til en kroppsarbeider, men i hvert fall stemmen til en arbeider hvis fortelling ikke må betraktes som diktning, men som *et aller første forsøk på å dikte*. Det er med andre ord stemmen til en som forteller en historie *for aller første gang*. Dermed kan den aldrende Tronds fortelling bli å betrakte som en førstegangsopplevelse på linje med *15-åringen* Tronds arbeid i forbindelse med tømmerhogsten og -fløtingen på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester*.

Imidlertid kan diktning ikke bare sies å være hardt arbeid, men også innbegrepet av *alt* arbeid, fordi det er *livet* som i følge Emerson og hans etterfølgere – som f. eks. Richard Poirier – representerer eller etterlikner diktningen eller ”poesien”, og ikke omvendt:

Common to the Emersonian pragmatists is this acceptance of the fact that literary references are inherent in and ineradicable from daily speech. But even while these writers may therefore seem to be exalting quotidian work, they are, once again, doing nearly the opposite. They are trying to endow poetry, and poetic work on language, with a truly extraordinary degree of cultural and historical importance, as if it represents in itself the ideal achievement and attainment of *all* work. Poetry does not represent life; life, they suggest, represents poetry. (Poirier 1992: 86)

Et slikt syn på diktningen eller “poesien” – ikke bare som drivkraften i språket, men også som menneskets viktigste livsbetingelse eller selve grunnlaget for alt menneskelig liv – må videre kunne sies å ligge bak Emersons berømte utsagn ”language is the archives of history”. For ettersom man kan hevde at det er *livet* som representerer eller etterlikner språket gjennom å representere eller etterlikne diktningen eller ”poesien”, og ikke omvendt, vil jo språket kunne bli den *eneste virkelige* innfallsporten til historien. Dermed kan vi se hvordan historien – i Emersons pragmatiske perspektiv – bare kan nedfelles i, og ivaretas gjennom, det språket som historien er blitt en uadskillelig del av etter hvert som den har utviklet seg helt i takt med dette. I et slikt pragmatisk perspektiv står altså språkforståelsen og historieførståelsen i et gjensidig avhengighetsforhold til hverandre.

For Emerson og hans etterfølgere fortøner ikke historien seg som et produkt, men som en prosess enkeltindividet *selv* må gjennomgå for å kunne forstå den. Historien er altså ikke noe gitt. Fordi den en gang er *levd*, må den i dag *etterleves*. Og den eneste måten man kan etterleve historien på er gjennom språket. En pragmatiker i arven etter Emerson kan med

andre ord ikke se på historien som nåtidsmenneskets ”ting”, men må se på den som selve produksjonen eller selve arbeidet som ligger *bak*, eller snarere *innbakt i*, denne ”tingen”. Og ettersom historien er handling, vil *all* historieforståelse, og dermed også språkforståelse, måtte *forutsette* handling. Dermed kan vi se hvordan diktingen blir hardt arbeid av en nærmest fysisk karakter:

(...) if, instead of identifying ourselves with the work (...) we feel that the soul of the workman streams through us, we shall find the peace of the morning dwelling first in our hearts, and the fathomless powers of gravity and chemistry, and, over them, of life, pre-existing within us in their highest form. (Emerson 1983: 91)

Med “arbeidet” i dette sitatet fra essayet “Nature” mener Emerson “produktet av arbeidet”.

I sitatet ovenfor kan vi se at det ligger et historisk syn på naturen til grunn for Emersons oppløftethet. Naturen eller ”livet” selv blir her å betrakte på linje med språket, det vil si som produktet eller resultatet av et arbeid, eller kanskje snarere som et *arbeid i seg selv* – i motsetning til hva som er tilfellet i Georges Batailles *Erotismen*, hvor naturen er å betrakte som en ahistorisk størrelse som mennesket har sagt ”nei” til gjennom arbeidet.

Videre må det å identifisere seg med arbeidet i stedet for med *produktet* av arbeidet for Emerson sies å være ensbetydende med det å identifisere seg med fortiden i stedet for med den *essensen* som nåtiden har trukket ut av fortiden, og som vi godt kan kalle *historien*, slik denne framstår i sin tradisjonelle betydning.

Skal en leser forstå et litterært verk, må altså leseren i følge pragmatikere som Emerson gå inn i den skriveprosessen som ligger bak, eller snarere innbakt i, det litterære verket for *selv* å gjennomgå den. Dette vil ikke bare si at en litteraturkritiker *selv* må bli forfatter for å kunne utøve sin litteraturkritikk, men også at forfatteren – i egenskap av å være en leser og fortolker av *tidligere* diktning i sitt arbeid – med sin egen penn og sitt eget liv må gå inn i den arbeidsprosessen som ligger bak, eller snarere innbakt i, det historiske produktet som språket i et pragmatisk perspektiv *også* kan sies å være, for bare på et slikt grunnlag kan en ny og original tekst oppstå. Og siden ”poesien” kontinuerlig nedfelles i språket, blir forfatterens arbeid først og fremst å anse som et arbeid med *allusjoner*. For pragmatikeren i arven etter Emerson er altså diktingen i verste fall en gjenskapning, og i beste fall en omforming, av det språket som utgjør dikterens *litterære* arv og skriveunderlag. Man kan kanskje si at forfatterens arbeid består i å grave i ord – omtrent som bondens og/eller arkeologens arbeid består i å grave i *jord* – som er tilrettelagt for ham, og som hans ”forfedre” eller litterære forgjengere har *investert* sine krefter i, for enhver dikting er i følge Emerson og

hans etterfølgere først og fremst *en investering i framtiden* – i og med at enhver diktning bidrar vel så mye som annet hardt arbeid til en opprettholdelse av ”drømmen om Amerika” – noe som generelt sett gjør fortiden til nåtidens *ansvar*. Vi ser altså at forfatteren ikke *er* forfatter, men *blir* det gjennom sitt harde, tidkrevende og ansvarsbevisste arbeid med å holde en kulturarv *levende*, det vil si forvalte en kulturarv på en slik måte at den gamle jorden skal kunne fortsette å bringe frukter i form av nye og originale tekster – også *etter* forfatterens død. Dette arbeidet, som innebærer eller forutsetter en intens ”graving” i fortiden av nærmest fysisk karakter, må nødvendigvis vise seg i teksten gjennom sitater og/eller allusjoner. Diktning forutsetter ikke bare språkforståelse, men også historieførståelse, som er nøkkelen til språkforståelsen, og ny og original litteratur kan bare oppstå gjennom en *bevisst* bruk av de allusjonene som ligger nedfelt i dagligspråket.

For en pragmatiker i arven etter Emerson vil altså det å gå utenom historien være ensbetydende med det å gå utenom den ”bøygen” som språket er. For en forfatters arbeid med språk er ikke en bearbeiding av et ferdig historisk produkt, men en gjenskaping eller omforming, videreføring eller fornyelse av dette produktet gjennom en innlevelse i den produksjonen eller arbeidsprosessen som ligger innbakt i det.

For en pragmatiker som Richard Poirier er fortiden hva vi kanskje kan kalle *forfatterens rette arbeidsplass*. For ”[t]he past is the very site of work.” (Poirier 1992: 99) Som nykritikeren T. S. Eliot hevder kan imidlertid ikke denne arbeidsplassen forstås som en *arv*: ”Tradition cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour.” Å gjennomgå den utviklingen, produksjonen, arbeidsprosessen eller fortiden som ligger bak eller innbakt i det historiske produktet språket framstår som, vil i praksis si å bevege seg gjennom et felt av allusjoner i en skjønnlitterær tekst. Gjennom en bevisst bruk av sitater og/eller allusjoner, kan dermed forfatteren vise seg som en *arbeider*.

I Per Pettersons *Ut og stjæle hester* gis det mange allusjoner til andre forfatteres skjønnlitterære tekster. Men viktigere synes allusjonene til andre av Per Pettersons *egne* skjønnlitterære tekster å være i denne romanen. Disse allusjonene kan ofte virke litt banale, som i det tilfellet hvor forfatteren alluderer til sin debutbok og novellesamling *Aske i munnen, sand i skoa* ved å la jeg-fortelleren uttale at skuffelsen etter en drøm på nåtidsplanet av *Ut og stjæle hester* ”smaker aske i munnen.” (Petterson 2003: 186) Men slike allusjoner har mer enn en side ved seg. Vi husker kanskje setningen ”[j]eg ser vindens form i vannet (...)” fra vår tidligere gjennomgang av denne. Før denne setningen dukker opp på begynnelsen av *Ut og stjæle hester* har den imidlertid inngått i helt andre sammenhenger. Den står nemlig også å lese i Per Pettersons forrige roman *I kjølvannet* – i hvilken hovedkarakteren, jeg-fortelleren og

den skjønnlitterære forfatteren Arvid skriver på et manus til en ny bok som han stadig forkaster underveis i skrivingen. Til slutt står han bare igjen med setningen ”[j]eg ser vindens form i vannet (...)”, som altså senere skal inngå i helt nye sammenhenger i det aller første avsnittet i Per Pettersons neste roman *Ut og stjæle hester*, noe som faktisk fører til at man kan lese *Ut og stjæle hester* i et metaperspektiv, det vil si som *Arvids* roman.

Hovedkarakteren og jeg-fortelleren i *I kjølvannet* blir umiddelbart forvirret første gang han får se hva som først mye senere i romanen skal vise seg å bli det ”endelige” resultatet av Arvids skrivearbeid: ”På skjermen foran meg står det: ”Jeg ser vindens form i vannet”. Har jeg skrevet det.” (Petterson 2004: 25) Dette foreløpige resultatet virker altså så fremmed på Arvid at han bare kan bli bardust overrasket over seg selv. Men setningen ”[j]eg ser vindens form i vannet (...)” har ingen slik fremmedgjørende effekt på hovedkarakteren og jeg-fortelleren i *Ut og stjæle hester*. Den har gjennomgått en metamorfose, og kan nå framstå som immanent i enkeltindividets persepsjon av sitt liv og sin hverdag. Den overrasker ikke, og virker ikke forvirrende på Per Pettersons nye hovedkarakter og jeg-forteller, men er tvert i mot en ren observasjon av faktiske forhold som hensetter enkeltindividet i en tilstand av ro og ettertanke. Den fører da også umiddelbart til en *ny* stadfesting i teksten – ja, faktisk til en hel rekke med stadfestinger som endog kommer fortløpende som i en slags tirade:

Jeg bor her nå, i et lite hus ved en innsjø langt øst i landet. Ut i sjøen renner ei elv. Det er ei lita elv med liten vannføring midt på sommeren, men om våren og høsten strømmer den friskt, og det *er* ørret i den. Jeg har da tatt noen. Munningen er bare noen hundre meter herfra. Jeg kan så vidt få øye på den fra kjøkkenvinduet når løvet har falt fra bjørketrærne. Som nå i november. (Petterson 2003: 9)

I slike skred av stadfestinger og ”sikre” observasjoner kommer forfatterens formgivende eller skulpturerende egenskaper til sin fulle rett. Vi kan se hvordan omverdenen gradvis trekkes inn i synsfeltet gjennom sine ulike bestanddeler. Så kan da også setninger som ”[j]eg ser vindens form i vannet (...)” ikke bare sies å være en sterk fokusering på fysiske objekter gjennom sine konkretiseringer av abstraksjoner som f. eks. vinden. For slike setninger retter også fokus mot selve handlingen, selve arbeidet eller selve produksjonen som konkretiseringen av en abstraksjon som for eksempel vinden er resultatet eller produktet av. Slike setninger retter altså fokus mot *formgivingen*, og gjennom dette også mot diktingen eller skriveprosessen.

Gitt at vi har anlagt Emersons pragmatiske perspektiv på teksten, kan vi dermed se hvordan setninger som ”[j]eg ser vindens form i vannet (...)” blir en metafor for selve *arbeidet* (med å skrive en tekst). Samtidig kan vi gjennom allusjonene til tidligere tekster i

Pettersons forfatterskap se hvordan dette arbeidets nærmest fysiske karakter framheves, poengteres og understrekes i *Ut og stjæle hester*, som dermed kan betraktes som foreløpig siste ledd i en ”produksjonsrekke”. Man kan altså konkludere med at det også i *Ut og stjæle hester* finnes god nok grunn til å hevde at Per Petterson egentlig bare har skrevet *en eneste bok* i sitt forfatterskap, slik Jørgen Sejersted hevder i sin freudianske symptomlesning av de fire første bøkene til denne forfatteren:

Petterson har (...) etter min mening skrevet én god roman; den er sånn omtrent passelig tjukk – drøyt 600 små sider – og er kommet ut i fire etapper over en periode på ni år. Det er først og fremst en psykologisk slektsroman med oslogutten Arvid og hans danske mor i sentrum. (Sejersted 1998: 85)

Å hevde at Per Petterson bare fortsetter i det uendelige med å skrive bøker som ikke står på egne ben, som egentlig ikke bør betraktes som annet enn variasjoner over den samme boka, er imidlertid en altfor komfortabel måte å avfeie Per Petterson på. For hva Jørgen Sejersted har vært blind for i sin kritiske lesning av Per Pettersons fire første bøker, er nettopp den pragmatiske siden ved det hele. At Petterson kan sies å være opptatt av å framheve, poengtere og understreke den metaforiske siden ved sin diktning. Nærmere bestemt diktningen som en metafor for språket, og språket som en metafor for arbeidet. Og dermed kan Jørgen Sejersted sies å ha vært blind for noe helt *generelt* i sin kritiske lesning av Per Pettersons fire første bøker. For Pettersons prosaiske univers representerer på nær sagt alle måter en – omkalfatret – ”arbeidets verden”.

Trond Sander i *Ut og stjæle hester* er først og fremst en *arbeider* – ikke bare i sin fortelling, men også i sin ”nedskrivning” av denne fortellingen. Attpåtil er han hovedkarakteren og jeg-fortelleren til en *annen* hovedkarakter og jeg-forteller – forfatteren Arvid fra Per Pettersons foregående roman – som jo *arbeider* med å fullføre manuset til sin nye bok. Slik sett må arbeidet sies å være godt representert også på nåtidsplanet av *Ut og stjæle hester*.

Trond Sanders fortelling representerer et arbeid hvis begynnelse finnes allerede i Per Pettersons foregående roman *I kjølvannet*. Den kan dermed betraktes som *Arvids* nye begynnelse, som en ”re-start” av *Arvids* forfatterskap, og gjennom dette også som en ”re-start” av hans liv. For den forvirringen som Arvid føler i sitt første møte med setningen ”[j]eg ser vindens form i vannet (...)”, må jo sies å være en reaksjon på noe *nytt* som har inntruffet i Arvids liv og forfatterskap, og som senere skal følges opp i fortellingen til *Trond Sander*. Men løsrevet kan Trond Sanders fortelling også sies å markere eller representere en ny begynnelse for Trond Sander *selv*. For denne hovedkarakteren i Per Pettersons roman er ikke bare ukjent

med det arbeidet som det er å fortelle en historie. Han er også ukjent med *allusjonene* i sin historie, og dermed kan han også sies å være ukjent med *allusjonene i sitt eget liv*. Med andre ord gir han inntrykk av å ikke vite at han *selv* er en allusjon til, eller representasjon eller etterlikning av, det ”flaue” språket som Trond Sander i romanens nåtid til slutt er blitt fanget i. Dermed kan *teksten* leses som det første spede forsøk, eller som en ny begynnelse, på en løsrivelse og frigjøring fra de normene som har gjort, og som fremdeles gjør, mellommenneskelig kommunikasjon og sosial interaksjon så vanskelig for ham, i og med at det i den gruppen eller samfunnsklassen som disse normene utgår fra er en allmenn oppfatning at språk akkurat som fysisk kontakt og intimitet er noe ubehagelig eller ”flaut” som helst bør unn- eller omgås. På nåtidsplanet av *Ut og stjæle hester* kan dessuten arbeidet – av flere grunner som vi ikke har plass til å komme inn på her – ikke lenger sies å gi Trond Sander de samme mulighetene for mellommenneskelig kommunikasjon og sosial interaksjon som det kunne sies å gjøre på *fortidsplanet* av Per Pettersons roman. Dermed har språket endelig kunnet bli Trond Sanders eneste mulighet for menneskelig kontakt. Trond Sander har altså i sin oppveksts arbeid hatt en mulighet til å gå utenom språket i dekkningen av sitt behov for menneskelig kontakt, men i og med det gradvise bortfallet av denne muligheten, og et nytt og stadig økende behov for å fortelle sin historie, har jeg-fortelleren i *Ut og stjæle hester* etter hvert havnet, eller stilt seg selv, i en posisjon hvor denne er nødt til å forsone seg med språket. Slik sett må Tronds tilbakevending til naturen i romanens nåtid sies å løpe parallelt med en tilbakevending til språket gjennom utviklingen av fortellingen, og gjennom det gradvise bortfallet av arbeidets mulighet til å gå utenom denne.

Men Per Pettersons språk representerer også *i seg selv* en ny begynnelse – gjennom de språklige omveiene som Per Petterson er *nødt* til å ta i sin flauhet overfor de ”store” ordene i språket, som altså har sine kulturelle røtter i arbeiderklassen, og som utgjør et godt grunnlag for kreativitet og originalitet.

I tittleessayet fra essaysamlingen *Månen over Porten* skriver Per Petterson at man noen ganger må

(...) tørre å miste seg sjøl for om mulig å finne seg sjøl igjen, og å ha det motet som er nødvendig, fordi du aldri kan være sikker. På om du dukker opp igjen. Når du først har sluppet. Dét vektløse øyeblikket! (Petterson 2004: 180)

Det er nettopp dette så vel jeg-fortelleren i *Ut og stjæle hester* som jeg-fortelleren i *I kjølvannet* kan sies å ”tørre”: Arvids vågestykke i så måte blir å skrive fortellingen til Trond Sander, som på sin side har tatt en bestemmelse om å bryte alle bånd til familien og

samfunnet – en bestemmelse som hans endelige brudd med faren under arbeidet med tømmerfløtingen på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester* har beredt grunnen for, og som helt klart viser at jeg-fortelleren i Per Pettersons roman tør ”å miste seg sjøl for om mulig å finne seg sjøl igjen”. Det at han flytter ut i ”skauen uten g” for å bo ”i et lite hus ved en innsjø langt øst i landet” blir dermed å betrakte som en markering av den friheten og uavhengigheten han har oppnådd gjennom sitt brudd med familien og samfunnet – et brudd som imidlertid ikke er endelig eller *definitivt* denne gangen, men bare av en *midlertidig* karakter. Til tross for en slik *midlertidig* karakter kan altså Tronds boligvalg i romanens nåtid betraktes på linje med hans tømmerfløting i romanens fortid. Men Tronds boligvalg i romanens nåtid kan også leses som en markering av begynnelsen på hans fortelling. Og akkurat som *15-åringen* Trond kan sies å ”finne seg sjøl” ved å ”tørre å miste seg sjøl” til tømmerfløtingen, kan *pensjonisten* Trond sies å ”finne seg sjøl” ved å ”tørre å miste seg sjøl” til det språket som ikke bare hans fortelling, men også hans liv representerer. Trond Sanders fortelling må altså i det store og hele forstås som *en ny begynnelse* – ikke bare fordi den representerer, markerer eller er *fortellingen om* en ny begynnelse, men også, og ikke minst, fordi den er en ny begynnelse *i seg selv*.

I et pragmatisk perspektiv kan språket i *Ut og stjæle hester* tyde på en progressiv tendens hos forfatteren. Men *tematisk* sett kan *Ut og stjæle hester* bare peke mot en regressiv tendens i Per Pettersons forfatterskap. På såvel fortids- som nåtidsplanet av *Ut og stjæle hester* legger jo hovedkarakteren og jeg-fortelleren Trond Sander ut på en reise som på alle måter må kunne sies å representere en tilbakevending til før-moderne livsformer, og gjennom disse langt på vei en tilbakevending til naturen, som dermed må forstås i et ahistorisk perspektiv. En liknende regressiv tendens kan vi også finne i Thure Erik Lunds romaner om Tomas Myrbråten, og akkurat som i *Ut og stjæle hester* innebærer her enkeltindividets tilbakevending til ”det naturlige liv” en *arbeidets tilbakevending til leken*, i hvilken språket faller bort som samlende faktor, slik at kommunikasjonen ikke lenger kan foregå gjennom språket, og dermed må bli av en kroppslig eller før-språklig karakter.

Vi kan godt si at arbeidet i *Ut og stjæle hester* bærer preg av å være organisert lek på linje med en lang rekke rituelle seremonier innenfor stamme- eller urbefolkningskulturene, i hvilke man kan finne såkalte ”mannsprøver” som er knyttet til hva vi i vår vestlige verden ville kalt ekstrem sport eller *risikoidrett*. I *den 15 år gamle Tronds tilfelle* – på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester* – må i hvert fall arbeidet framstå på en slik måte, dvs. som en farlig eller ”voksen” lek. For det er jo ikke bare naturen som danner rammene rundt arbeidet til 15 år gamle Trond på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester*, men også *sommerferien*. Og satt inn i slike rammer må slåttonna og skogsarbeidet i den aldrende Tronds minner og fortelling først

og fremst betraktes som legitime uttrykk for det å ha *skolefri*. Dermed kan disse gamle og utdødde arbeidsformene også bli legitime rom for lek. De må sees i motsetning til skolearbeidet, og kan altså ikke betraktes som uttrykk for en underkastelse og/eller en følge av tvang. For 15 år gamle Trond kan altså det harde fysiske arbeidet i *Ut og stjæle hester* bare symbolisere sommerferie og skolefri. Og gjennom sine grunnleggende ulikheter med skolearbeidet, blir dette arbeidet nærmest å betrakte som det *ideelle* symbolet i så måte: Det kan betraktes som den 15 år gamle Tronds måte å *dra til sjøs* på – bokstavelig talt. Og i et slikt perspektiv må 15 år gamle Trond framstå som en førstereisgutt som i slåttonna og skogsarbeidet har funnet seg et skip som kan ta ham så langt bort fra hverdagen som det går an å komme. Og dermed kan også den aldrende Tronds fortelling framstå som et skip på linje med slåttonna og skogsarbeidet, i og med at denne fokuserer så sterkt på gamle og utdødde arbeidsformer som den gjør. Slik sett kan vi konkludere med at det ironisk nok er *språket* som til slutt overtar arbeidets rolle i Tronds fiktive liv – som det ”skipet” som kan føre Trond bort fra en språklig-, tinglig- og fremmedgjort verden, og inn i en omkalfatret ”arbeidets verden”.

Etter at jeg begynte på arbeidet med denne undersøkelsen, er *Ut og stjæle hester* blitt oversatt til flere språk, fått stor internasjonal oppmerksomhet, og høstet gode – og til dels strålende – kritikker i utenlandsk presse.

Det er rart å tenke på at en roman om gamle, tapte og – for de fleste nålevende mennesker – totalt ukjente arbeidsformer i svært grisgrendte strøk langt mot nord kan vekke så stor begeistring i mer sentrale områder av verden. Men i denne forbindelse må vi huske på at Per Pettersons roman ikke bare knytter an til gamle og utdødde arbeidsformer, men gjennom dette også til gamle og utdødde mannsverdier i en verden hvor det å være mann ikke lenger er synonymt med det å være *arbeider*.

Ut og stjæle hester er først og fremst en roman om tap – ikke bare om farstap og om tap av overflødiggjorte arbeidsformer som tømmerfløting, men også om tap av mannens og/eller arbeiderklassens identitet. Per Pettersons roman kan leses som et uttrykk for en regressiv tendens i hans forfatterskap. Den kan imidlertid ikke beskyldes for å være nok et litterært uttrykk for den romantiske fortidsdrømmen, men må snarere betraktes som en realistisk framstilling av fortidens kår i vårt moderne industrisamfunn. Den tar altså sitt utgangspunkt i *nåtiden*, men i motsetning til Thure Erik Lunds romaner om Tomas Myrbråten er *Ut og stjæle hester* ikke udelt pessimistisk på fortidens vegne. For med *Ut og stjæle hester* har Per Petterson skapt en tekst som riktignok kan kalles samfunnskritisk, men som helt klart viser at gamle og overflødiggjorte arbeidsformer som f. eks. tømmerfløting *kan* og *vil* leve videre – ikke bare *gjennom*, men også *i språket*. For det Per Petterson gjør når han kommer

med sine digresjoner i *Ut og stjæle hester*, eller når han tar sine språklige omveier i denne romanen, er vel i bunn og grunn det samme som 15 år gamle Trond på fortidsplanet av *Ut og stjæle hester* gjorde da han hoppende ”fra stakk til stakk, med reipet løfta i den ene hånda, opp og ned vassen og over til den andre sida og tilbake igjen” måtte ta ”noen svinger som var helt overflødige for å kjenne rytmen i beina, om den var der som den hadde vært der”?

Litteraturliste

- Andersson, Dan: *Dan Anderssons dikter*. Stockholm: Tiden 1988
- Bataille, Georges: *Erotismen*. Overs. Agnete Øye. Oslo: Pax 1996
- Bibelen*. Nederland: Det Norske Bibelselskap 1998
- Bourdieu, Pierre: *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Overs. Annick Prieur. Oslo: De norske bokklubbene 2002
- Børli, Hans: *Med øks og lyre. Blar av en tømmerhuggers dagbok*. Oslo: Aschehoug 1997
- Børli, Hans: *Romaner og fortellinger*. Oslo: Aschehoug 1997
- Eliot, T. Stearn: *Selected Prose of T. S. Eliot*. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich 1975
- Emerson, Ralph Waldo: *Essays and Lectures*. New York: The Library of America 1983
- Engström, Jon: *Resa genom Norrland och Lappland till Sulitelma och Gellivare år 1834*. Stockholm: Luleå Bokförlag 1975
- Fønhus, Mikkjel: *Tømmerfløterne*. Oslo: Aschehoug 1976
- Helle, Knut: *Aschehous verdenshistorie. Bind 5. Nomadefolk og høykulturer. 1000 – 1300*. Oslo: Aschehoug 1984
- Krakauer, Jon: *Gåtefull død*. Overs. Vigdis P. Fretheim. Oslo: Egmont Hjemmets Bokforlag 1999
- Lund, Thure Erik: *Elvestengfolket*. Oslo: Aschehoug 2004
- Lund, Thure Erik: *Grøftetildragelsesmysteriet*. Oslo: Aschehoug 2000
- Marx, Karl: *The German Ideology*. New York: International Publishers 1970
- McCarthy, Cormac: *Alle de vakre hestene*. Overs. Knut Ofstad. Oslo: Gyldendal 1996
- Nationalencyklopedin. Sjätte bandet*. Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker 1991
- Nexø, M. Andersen: *Pelle Erobreren I*. København: Gyldendal 1949
- PaxLeksikon. Bind 1. A–B*. Oslo: Pax 1978
- Petterson, Per: *Aske i munnen, sand i skoa*. Trondheim: Oktober 2004
- Petterson, Per: *I kjølvannet*. Trondheim: Oktober 2004
- Petterson, Per: *Månen over Porten*. Oslo: Oktober 2004
- Petterson, Per: *Ut og stjele hester*. Oslo: Oktober 2003
- Pihlstrøm, Bente: "Per Petterson er ingen bråkebøtte"; *Bøygen nr. 1/2000*. Oslo: Unipub 2000

- Poirier, Richard: *Poetry & Pragmatism*. Cambridge: Harvard University Press 1992
- Sejersted, Jørgen: ”Per Petterson – mellom tekst og psyke”; *Vagant nr. 3/4 1998*. Oslo: Aschehoug 1998
- Sörlin, Sverker: ”Vi lovar att inte svika. Flottningen i skönlitteraturen” i Törnlund, Erik; Östlund, Lars (red.); *Flottning. Vattendragen, arbetet, berättelserna*. Stockholm: Nordiska museet 2000
- Thoreau, H. David: *Walking*. USA: Dodo Press 2006