

”Kontrasten mellom yta och djup”

Utvikling og repetisjon i Sven Lindqvists Sahara-trilogi

Hanne Halvorsen Grønsund

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Veileder: Arne Melberg

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet, Universitetet i Oslo

Våren 2008

Sammendrag

Utgangspunktet for denne masteroppgaven er tre tekster av Sven Lindqvist, som sammen utgjør det jeg jeg kaller Sahara-trilogien. Disse tre består av *Bänkpess* (1988), *Ökentykarna* (1990) og *Utrota varenda jävel* (1992). Lindqvists har gjennom hele forfatterskapet forsøkt å bryte med de gitte sjangermønstrene og i stedet finne sine egne uttrykksformer. Han har arbeidet med virkeligheten som mål, men med fiksjonen som virkemiddel. I denne masteroppgaven undersøker jeg Sahara-trilogien i lys av teorier om reiselitteratur, selvbiografisk og selvframstillende litteratur. Jeg legger særlig vekt på flere fysiske og imaginære møter som oppstår i teksten, samt en intertekstuell sammenheng. Det finnes en utvikling i teksten som jeg undersøker for slik å kunne peke på noen aspekter av Lindqvists politiske prosjekt. Dette prosjektet undersøker jeg i relasjon til postkolonial teori, og da særlig Homi K. Bhabhas begrep om mimicry og det uhyggelige.

Takk

Først vil jeg rette en stor takk til Arne Melberg for god og kunnskapsrik veiledning, samt for å ha vært hjelpsom og tilgjengelig gjennom hele prosjektet.

Takk til Minqa Quale for kvalifisert lesing, og til Eva Lillegård og Henrik Landgren for korrektur.

Takk til alle på lesesalen i tiende etasje for inspirerende kaffepauser og gode samtaler. En ekstra stor takk til Bente Samsonstuen for ”at du reddet meg”. Ditt gode humør har gjort denne tiden til en minneverdig opplevelse.

Takk til Mamma og Pappa for all støtte og for at dere alltid har tro på meg.

Sist men ikke minst, takk til Henrik Landgren for at du Er. Uten deg ville ikke dette vært mulig.

Innhold

Innledning	1
1 Sjanger, forfatteren og trilogien	2
1.1 Reisen.....	2
1.1.1 Moderne reiser	4
1.1.2 Reiselitteratur og kritikk	4
1.1.3 Litteraturen som felt.....	6
1.2. Reportasjen	7
1.3. Faksjon.....	8
1.3. 1 Nyjournalistikken.....	9
1.4 Fiksjon eller fakta – dokumentarlitteraturen – en sjanger i gråsonen.....	9
1.5 Sverige og samvittigheten.....	10
1.6 Sven Lindqvist	17
1.7 Sahara-trilogien.....	22
1.7.1 Bänkpess.....	23
1.7.2 Ökendykarna	23
1.7.3 Utrota varenda jävel.....	23
2 Møteplikt.....	25
2. 1 Fortelleren og den reisende.....	27
2.1.2 Fortellerstilen	29
2.2 Rommene	31
2.2.1 Treningsrommet.....	32
2.2.2 Ørkenen.....	34
2.2.3 Biblioteket.....	37
2.3 Møter – virkelige og imaginære.....	38
2.3.1 Vergilius.....	38
2.3.2 Dantes Vergilius	39
2.4 Møter i det konkrete - Virkelige møter	39
2.4.1 Fatima	40
2.4.2 Grønnsakshandleren i Smara	43
2.5 Imaginære møter	44
2.5.1 Antoine de Saint-Exupéry.....	45
2.5.2 André Gide.....	50

2.5.2 Jordisk föda.....	50
2.5.4 Den omoraliske	52
3 Fire aspekter av Lindqvists politiske prosjekt	54
3.1 Romantikken	54
3.2 Blikket.....	62
3.2.1 Orientalismens blick	62
3.2.2 Det beskrivende blikket	65
3.3 Stil som grep	67
3.4 To tidsaspekter	73
3.4.1 Totidighet og modernitet.	74
3.4.2 Utvikling	77
Litteratur	86
Primærlitteratur	86
Sækunderlitteratur.....	86

Innledning

I gravkapellet, helgat åt Sidi el-Hadj Aissa, kan man än i dag läsa orden: 'Döden är den dörr genom vilken alla måste gå'.

Sant. Men de som mött imperialismen, har ofte fått gå lite i föreväg (Lindqvist 1994: 70).

Det er kommentarer som denne knyttet sammen med humanistiske tenker som at "Vi föds inte til människor. Vi blir det. Vi blir det genom solidaritet med varandra. Vi blir det genom att ta ansvar" (Lindqvist 1994: 114), som har ført til min sterke interesse og fasinasjon for Sven Lindqvist og hans forfatterskap. Det er også denne kombinasjonen av politisk årvåkenhet, polemikk og humanistisk verdisyn som danner bakgrunnen for mitt valg av primærtekster. I denne masteroppgaven har jeg valgt å fokusere på tre tekster av Sven Lindqvist som sammen utgjør det jeg kaller Sahara-trilogien. Disse tre består av *Bänkpress* (1988), *Ökendykarna* (1990) og *Utrota varenda jävel* (1992).

Jeg undersøker Sahara-trilogien i lys av teorier om reiselitteratur, selvbiografisk og selvframstillende litteratur. Jeg legger særlig vekt på flere fysiske og imaginære møter som oppstår i teksten, samt en intertekstuell sammenheng. Det finnes en utvikling i teksten og jeg vil undersøke denne for å kunne peke på noen aspekter av Lindqvists politiske prosjekt. Dette prosjektet undersøker jeg i relasjon til postkolonial teori, og da særlig Homi K. Bhabhas begrep om mimicry og det uhyggelige.

Det er tidligere skrevet en masteroppgave av relevans for min undersøkelse ved Universitetet i Oslo i 2006. Denne er skrevet av Liv Edsberg og heter *Min klocka fylldes med sand och stannade: Kronotopisk identitet i Sven Lindqvists Ökendykarna*. Oppgaven tar, som tittelen viser, utgangspunkt i *Ökendykarna*, som er en av de tre tekstene som utgjør primærlitteraturen for min oppgave. Jeg vil derfor støtte meg til, og referere til Edsberg der våre tematiske tanker overlapper.

Hovedkilden til min kunnskap for trilogien er verkene selv, som jeg har lest igjen og igjen. Hver gang jeg har kommet et steg videre i min forståelse, dukker det opp nye veier og perspektiver, som ofte, må det innrømmes, har lokket meg på avveie. Men det er nettopp alle disse avveiene som har gjort arbeidet med Lindqvists Sahara-trilogi til den givende opplevelsen det har vært. Og jeg sier som forfatteren selv " [b]ara på bakvägar och sidospår kan man nå målet" (Lindqvist 1990:10).

1 Sjanger, forfatteren og trilogien

1.1 Reisen

*Resan är en dörr genom vilken man går ut ur den kända
verkligheten och träder in i en annan, utforskad verklighet,
som liknar drömmen.*

(Maupassant 1990:epigraf i Ökendykarna)

Det er mange forestillinger knyttet til det å reise, og reiser har derfor ofte blitt skrevet ned. Allerede tusen år før Oddyséen ble det skrevet en historie i Egypt om en forlist seiler, alene på en fantastisk øy. Både reisene og tekstene har endret seg i takt med utvikling og modernisering. Flere temaer og problemer som er assosiert med moderne reiseskriving, kan vi oppdage i to kjente tekster fra middelalderen: Marco Polo og John Mandevilles narrativer markerer begynnelsen på en ny impuls i Middelalderen, en impuls som "would transform the traditional paradigms of pilgrimage and crusade into new forms attentive to observed experience and curiosity towards other lifeways" (Hulme og Youngs 2002: 2). På 1600-tallet ble nedtegnelsen en viktig del av reisen og dokumentasjon et integrert aspekt ved aktiviteten. Kjøpmenn og seilere hadde lenge vært instruert til å føre nøye regnskap over sine bevegelser til stor hjelp for reisende som fulgte i deres fotspor. Disse tekstene skulle samtidig fylle hullene i vår geografiske kunnskap. (Sherman 2002: 17-19). Politiske og kommersielle sponsorer krevde rapporter og kart, oftest i hemmelighet, men den stadig voksende publikumsinteressen overfor historier om fjerne steder, ble etter hvert en viktig måte å tiltrekke seg investorer på, og senere, når kolonialiseringen startet, nybyggere. Etter hvert som de reisende opprettet kontakt med nye regioner og produksjonen av reiseberetninger, tiltok ble det klart at det fantes et betydningsfullt publikum for sjangeren. Med andre ord, den tidlige moderne reiseberetningen var så variert at det kanskje ikke er riktig å karakterisere den som en enkeltstående sjanger. Selv de tidligste reiseberetningene var markert av komplekse og retoriske strategier:

It's authors had to balance the known and the unknown, the traditional imperatives of persuasion and entertainment, and their individual interests with those of their patron, employers and monarchs. Given such diverse purposes, early modern travel writers were often torn between giving pleasure and providing practical guidance, between logging and narrating, between describing what happened and suggesting what could have

happened. These rhetorical challenges, along with the novelty of their experience, left travel writers with acute problems of authenticity and credibility (Sherman 2002:31).

Mytene og stereotypene som nå kunne reproduseres i ellers nøkterne og akademiske redegjørelser, førte til assosiasjoner mellom reising og lyving. Med andre ord, både sjangerbetegnelsen og kravet til sannhet, har vært to problematiske aspekter ved reiselitteraturen fra den oppstod. Om vi kjøper det tekstene selger, beror i stor grad på vår evne til å bedømme forskjellen mellom deres redegjørelser av hva som skjedde, og hva som *faktisk* skjedde. Men dersom bøker om reiser har gitt reisende lisens til å skrive, har de også gitt skribenter lov til å reise:

Authors played with the boundaries between eyewitness testimony, second-hand information, and outright invention, and readers were often unsure whether they were reading truth or fiction. (Indeed, for the expectations and desires of many readers, it may not have mattered much). Authors and readers were both aware of the fact that travels were transmitted, and shaped, by textual accounts – the reading and writing of which required (in effect) a secondary journey, with its own rules and realities (Sherman 2002:31).

Global ekspansjon fra 1700 til 1900, med kriger, slavehandel, og en utbredt konkurranse mellom de europeiske landene for å oppnå makt i en ny, global verden førte til økte muligheter for å reise, og for å reise lenger enn tidligere. Også misjonærenes plutselige interesse for å spre guds budskap, skapte nye reiseberetninger (Bridges 2002:53-57).

De reisende i renessansen hadde oppdaget et nytt ”kontinent” av sannhet basert på erfaring og observasjon framfor autoritet fra antikken, og det var reiseberetninger som produserte mye av den informasjonen som dannet grunnlaget for vitenskaplige og filosofiske revolusjoner i det 17. århundre. Utover i det 18. århundre ble det mer og mer vanlig for de reisende å definere seg som turistens motsetning. Og med Thomas Cooks første tur i 1841 var kombinasjonen reiseberetning og oppdagelser i full gang. I løpet av de fire tiårene fra 1876 til 1915 tilegnet de ledende imperiene seg en fjerdedel av verdens landmasse som kolonier, og mye av reiselitteraturen i denne perioden vokste ut av de mulighetene som oppstod i forbindelse med kolonialisering og handelsutvikling (Carr 2002:71).

1.1.1 Moderne reiser

Det 20. århundre begynte med reiser til polene, noe som forsterket reiseberetningens vekst og popularitet og førte til at anerkjente, litterære skribenter begynte å reise for så å skrive opplevelsen. På 1970 tallet kom en siste betydelig endring i reiseskildringen med bøker som Bruce Chatwins *In Patagonia* (1977) og Edward Saids *Orientalism* (1978), som av mange ble betraktet som en åpningstekst for postkoloniale studier. *Orientalism* var det første samtidskritiske verket som inkluderte reiseberetningen som en stor del av sin skriftsamling, med tanken om at man gjennom den kunne få mye informasjon og oppnå stor innsikt i den koloniale diskursen (Hulme og Youngs 2002: 2-8).

1.1.2 Reiselitteratur og kritikk

I *Orientalism* hevder Said, at orientalismen er en europeisk iscenesettelse som ikke sier noen ting om hvordan den islamistiske verden virkelig er, men som derimot tjener til å fastholde den europeiske makt over hele dette området (Said 2004). Dette falske bildet av Verden er skapt ut fra Vestens behov og det "Vesten", Said henviser til, er derfor i likhet med "Orienten" ikke et geografisk område, men snarere en ideologisk konstruksjon. Dette bildet har ikke oppstått ut fra mangelfulle kunnskaper, men tvert imot et ønske om å skape et bilde som tjener Vestens interesser. Fremstillingen av Orienten som eksotisk og primitiv la forholdene til rette for kolonialisme og imperialisme. På bakgrunn av såkalt objektiv forskning, ble Orientens storhetstid ansett for å være over, og imperialismen fremsto derfor som en livredningsline til en kultur i krise. Said hevder de tekstene som har blitt produsert av vestlige reisende, kun er fremstillinger som bekrefter de vestlige fordommene. I motsetning til de oksidentalere som er aktive, kultiverte og rasjonelle, fremstilles orientalerne som statiske, primitive og irrasjonelle. De fremstilles ikke som selvstendige individer, men derimot som unyanserte medlemmer av en gruppe. Et kjennetrekke ved de vestlige tekstene er den ensrettete samtalen. Det er alltid oksidentaleren som fører ordet på vegne av orientaleren. En annen, og kanskje sjangerens skarpeste, kritiker er Mary Louise Pratt. I sitt verk *Imperial Eyes, Travel Writing and transculturation* (1992) tar hun utgangspunkt i to begivenheter hun mener markerer en overgang eller endring i den europeiske reiselitteraturen. Den ene tar utgangspunkt i den svenske naturalisten Carl Von Linnés bok *Systema Naturae*. (1735) Denne boken danner et rammeverk for kategorisering av alt planteliv i verden. I kjølvannet av denne utgivelsen reiste mange av Linnés tilhengere ut i verden for å samle inn, registrere og

kategoriser planter. Den andre begivenheten var starten på den første store, internasjonale, vitenskapelige ekspedisjonen, opprettet etter samlet innsats for en gang for alle å kunne gi et svar på hvordan jordas form så ut. Disse to episodene, mener Pratt, førte til en endring i hvordan den europeiske elite så på seg selv, og deres forhold til resten av verden. Hun kaller det ”’planetary consciousness’ a version marked by an orientation toward interior exploration and the construction of global-scale meaning through the descriptive apparatuses of natural history” (Pratt 1992: 15). Reisene ble med andre ord forflyttet innover i landet og opptok en mer vitenskapelig karakter. Målsettingen var å navngi og systematisere. Reiser og reiseskildringer ble redskaper i europeisk hegemonis strategi. Denne nye globale bevisstheten, tror Pratt, er den basen moderne eurosentrisme er grunnlagt på. Pratt beskriver de ideologiske konsekvensene av reiselitterær *mapping* hvor hun hevder at reiseberetteren praktiserer en “discourse of negation, domination, devaluation, and fear that remains in the late twentieth century a powerful ideological constituent of the west’s consciousness of the people and the places it strives to hold in subjugation” (Pratt 1992: 219). Arne Melberg, som har skrevet essayet *Å reise og skrive* (2005), tviler på om *mapping* er et godt ord når det gjelder å beskrive den moderne reiseberetterens retoriske strategi. Han hevder at som fenomenologisk allmennbegrep for å beskrive jegets forhold til verden er termen like anvendelig som noensinne før. Tolket ut fra Nietzsches ånd kan man påstå at reiseberetningen er en slags allegori over jegets tolkende og perspektivistiske tilegnelse av verden. Han anser reiseberetningens elementa hvor ”jeget som reiser inn i det ukjente, møter en verden, som forsøker å finne en plass i det ukjente, å ordne det og å forstå det” gir en arkaisk modell for *ethvert* menneskes møte med verden, noe som ikke betyr det samme som at reiselitteraturen utfører en imperialistisk inspirert hersketeknikk som bidrar til å undertrykke folk og steder (28). Han påpeker derimot at en hel del av reiselitteraturen fra 1700- og 1800-tallet kan leses i lys av en slik kartleggende imperialisme, men da var også kartografi et viktig innslag helt frem til overgangen fra Henry Stanleys *In Darkest Africa* (1890) og Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1900), to tekster som vi senere skal se er viktige for Lindqvists litteraturhistoriske utredning i *Utrota varenda jävel* (1993). *In Darcest Africa* er en journalistisk reiseberetning hvor den eksplisitte hensikten var en kartlegging av kartets ”hvite flekker”, mens *Heart of Darkness* er en fiksjonalisert reiseberetning hvor i Melbergs ord: ”de geografiske konturene er visket ut, og hans reisende er blitt alt det Stanley og de andre oppdagelsesreisende før ham sjelden var: tvilende, tolkende, kritiske og selvkritiske” (Melberg 2005:28). Pratt åpner også

for tanken om reiseberetningens iboende mulighet for å undergrave den diskurs som har oppstått i vestens ”underliggjøring” av Østen¹. Hun tillegger med andre ord reiselitteraturen et potensial som ideologikritikk, og en mulighet til å utfordre den gjeldende diskurs. Hun finner dette kritiske potensialet i tekster hvor reporteren bevisst holder seg i bakgrunnen, og der stemmer med til dels motstridende synspunkter spilles ut mot hverandre, uten å underlegges en forfatterautoritet (Pratt 1992: 225). I det videre arbeidet med Lindqvists tekster vil jeg undersøke muligheten for at en reiseberetning med en mer aktiv forfatterrolle og fortellestemme også kan være et bidrag til den form av kritikk Pratt foreslår.

1.1.3 Litteraturen som felt

Reiseberetningen er som vist en som kommer i mange varianter, med forskjellig opphav og som derfor har utviklet seg i forskjellig retning over tid. Det er derfor vanskelig å gjengi reiseberetningens historie og da særlig i kronologisk narrativ rekkefølge. I *The Cambridge Companion to Travel Writing* (2002) forsøker William H. Sherman å gi en oversikt over reiselitteraturen i perioden 1500 til 1720 ved å identifisere noen figurer som spilte en viktig rolle for reiseberetningen. Han nevner blant annet redaktører, pilegrimer, kjøpmenn, oppdagere, kolonialister, pirater, ambassadører og forskere. Det var mange faktorer som bidro til at reiselitteraturen har fått den utstrekning den har i dag. I følge Melberg er den moderne reiselitteraturen “en størrelse det vanskelig å gripe. En diffus sjanger som ikke har noen selvsagt plass i litteraturen”. Han ønsker derfor snarere å betrakte dens som et felt av muligheter ”der hver enkelt forfatter skaper sin egen reiselitterære variant ved hjelp av den kontrakten han/hun etablerer for å koordinere informasjon og fiksjon” (Melberg 2005: 12). Han mener videre at også litteraturen er et ”felt”. Jamfør:

Eller kanskje burde man heller kalle den et arkiv, et register av mulige grep der fiksjonen bare er et grep (eller snarere flere), lyrikken et annet (eller flere). Konsekvensen: fiksjonen begrenser litteraturen (gjennom å avgrense). Selvfølgelig skaper reiselitteraturen også begrensninger, men den er (eller kan være, kunne være) en mer frimodig form for litteratur som beveger seg over et større felt og som gir forfatteren uante rom for eksperiment og litterær utvikling (Melberg 2005: 14).

Melbergs litt friere tanke om litteraturen som et felt med fiksjonen som grep, er en tanke jeg anser for å være fruktbar sett i forbindelse med moderne reiseberetninger, som for eksempel

¹ Jeg ser en likehet i Orientalisme begrepet og Viktor B. Schlovskijs grep ”underliggjøring”, fordi begge til syvende og sist er noe som er skapt i språket.

dem vi finner hos Lindqvist. Jeg vil i den sammenheng undersøke hvordan Lindqvists tekster faller inn i dette arkivet, og videre hva slags betydning denne tanken får i forhold til Pratt og Sæids skarpe kritikk av reiselitteratur. De tre tekstene jeg skal ta for meg i denne oppgaven utgjør til sammen en reiseskildring, men samtidig kan de uten problem plasseres innenfor flere av de sjangrene som ligger i reiseskildringens grenseland.

1.2. Reportasjen

Att skriva reportage är konsten att upptäcka och gestalta verkligheten

(Hansén og Thor 1990: 7)

I innledningen til sin avhandling *Mellom fiksjon og fakta- reportasjen som sjanger*, skriver Astrid Urdal, at det som fasinerer henne så sterkt ved reportasjen, er ”dens evne til å kombinere en form for sannhet som handler om troskap overfor virkeligheten og en overskridende sannhet som man vanligvis bare tillegger litteraturen. Samtidig er reportasjen en journalistisk sjanger som har samme ambisjoner som romanen eller novellen: den vil si noe generelt om menneskelig eksistens”. (2006: 4). I denne formuleringen viser Urdal muligheten for at det finnes tekster som fungerer både som skjønnlitteratur og sakprosa eller journalistikk, som inneholder både fakta og fiksjon. Reportasjen er en sjanger som ”preges av et journalistisk krav om etterrettelighet og sannhet i forhold til virkeligheten, samtidig som språk, dramaturgi og billedbruk benyttes mer bevisst enn det som er vanlig i journalistikken for øvrig” (Urdal 2005:5). I deler av den nordiske reportasjeteorien legges det mye vekt på reportasjen som litteratur, altså sjangerbestemt som vesensforskjellig fra sakprosa. Torunn Borge hevder at en slik grenseoppgang ofte virker litt panisk, ”som om man tenker seg at et forsvar for reportasjen må innebære ytringer om at den er høyverdig, altså at den er *litterær*” (1999: 9). Melberg plukker opp noe av den samme problematikken i forbindelse med reiselitteratur. Han bruker Sara Lidman som eksempel og peker på hvordan hennes reiseberetninger og reportasjer har blitt fremhevet i litteraturhistorien som et eksempel på ”den forfatteren som i løpet av 1960-tallet mest eksemplarisk syntes å avstå fra skjønnlitteraturen til fordel for den direkte virkelighetsbeskrivelsen”. Han skriver videre at når hun så vendte tilbake til romanen, ”kom hun til gjengjeld hjem til ”litteraturen” (Melberg 2005:12). Med andre ord ble det å skrive reiselitteratur til fordel for skjønnlitterære romaner betraktet som å avvike fra litteraturen. Borge sier i forordet til *Yrke, reporter* (1999), at det er den såkalte klassiske reportasjen som har fått plass i samlingen, og at fenomener som ny

journalistikk ikke har noe naturlig plass i dette utvalget, noe som viser at hun differensierer de to. (Borge 1999:11).

Ettersom litterære virkemidler forbindes med fiksjon, og fiksjon forbindes med å omforme virkeligheten til det man måtte ønske og har behov for, ender man fort opp i et felt der grensen mellom fiksjon og fakta blir vanskelig å trekke, og da blir også begreper som sannhet og vikelighet interessante å diskutere (Urdal 2005:5).

1.3. Faksjon

I *Faktion som uttryksmiddel* (1990) plasserer Peter Harms Larsen ”fiktive reisebeskrivelser” sammen med andre tekster i en gruppe som i første halvdel av 1700-tallet anvender en rekke av samtidens faktasjangres form og uttrykk (8). Sammen med brevromaner, dagboksromaner og fiktive selvbiografier, tekster som alle har et jeg i sentrum til felles. ”Den fortællertekniske ”nyhed” i disse romaner er fiksjonaliseringen af fortæller-jeg’et, og en ironisk leg med forfatteridentiteten” (Harms Larsen 1995: 11). I løpet av siste halvdel av 1800-tallet skjedde det en kraftig utvikling av pressen i USA og Europa, hvor demokratiske styreformer og industrialisering førte med seg et massepublikum som stilte nye krav til pressens form og innhold. For å tilfredstille deres ønske om underholdning ble ”reportasjen” og ”intervjuet” funnet opp. Dette skapte en ny og aktiv journalistrolle: med rom for den ”utsendte medarbejder: ”den der på publikums vegne stiller spørsmål til interessante personer i samtiden, og den der på publikums vegne tager ud i en dramatisk eller eksotisk virkelighed, og som øjenvidne oplever dens – helst menneskeligt gribende eller fasinende – historier” (Harms Larsen 1995: 21). Formidling og virkelighet inngikk nå i et nytt forhold. Det var utvilsomt reportasjens underholdningsverdi, dens fantasipirrende og følelsesengasjerende effekt på et bredt publikum som førte til den store gjennomslagskraften den oppnådde rundt århundreskiftet. Men det er samtidig disse kvalitetene som gjør den særdeles velegnet i datidens *kritiske* journalistikk. Gjennom dens evne til å skape sterke bilder av den sosiale elendigheten som i stor grad preget det fremvoksende industrisamfunnet, kunne den også brukes i medias kamp for å skape debatt rundt forskjellige samfunnsgruppers leve- og arbeidsvilkår. Avisreportasjens form og uttrykk har sine røtter i 1800-tallets realistiske litteratur og karakteriseres ved at den tar utgangspunkt i virkelighetens dramaer som krig, naturkatastrofer, eller i eksotiske og pittoreske miljøer som fremmede land eller ”hvide pletter på landkortet”. Den bygger på fortellerens selvpplevelse ”en fortæller der som øjenvidne står som garant for sanhed og autenticitet i beretning og beskrivelse”. Framstillingen bruker den

”litterære fiksjonens sanselige og billedskapende sproglige uttryksmidler og giver dermed en illusion av virkelighet set gjennom et temperament”. Formålet er å gi leseren en følelse av å selv være tilstede og reporteren vil selv opptre som aktør i reportasjen. (Harm Larsen 1988: 22-21). Reiselitteraturen har samme målsetning, nemlig å gi leseren en følelse av å selv være tilstede, den reisende som skriver ønsker å gi inntrykk av umiddelbart nærvær, slik at posisjonen som vitne blir overlatt til oss, leserne. Derfor er presens og direkte gjengivelse reiselitteraturens aller vanligste grep (Melberg 2005: 17). Gjennom et slikt tilsynelatende umiddelbart nærvær plasseres leseren midt i reisen, noe som gir leseren en følelse av å bevitne det hele. Den tidsavstanden som mest naturlig finnes mellom reisen og beretningen håndteres gjerne med litterære grep av reisefortelleren.

1.3. 1 Nyjournalistikken

I USA i 60-årene oppstod en fornyelse av den skrevne journalistikkens sjanger. Den ble kalt ”new journalism” og journalisten Tom Wolfe, en av nyskaperne, kalte retningen ”journalism that would read like a novel” (Harm Larsen 1988: 39). Det var fire fortellerteknikker som spesielt betegnet den nye retningen: En scene på scene konstruksjon, dialogformen, (men uten journalisten), konsekvent valg av 3. person-fortellersynsvinkel og mange detaljerte illustrasjoner (Harm Larsen 1988: 40). Samtidig som reportasjen lånte sine form- og uttryksmidler fra datidens naturalistiske og impresjonistiske romaner, skjedde det en bevegelse motsatt vei, fra avisen til romanen. Noen forfattere begynte å skrive ”non-fiction-romaner”. Karakteristisk for disse romanene var at de var et resultat av en arbeidsprosess hvor forfatteren gikk ut i ”virkeligheten” og oppsøkte sin historie, samt at de skrev en dobbeltkontrakt med leseren hvor de lovet at ”dette” er like så fantastisk som fiksjon, men det er sant (Harm Larsen 1995: 41). Når de samme virkemidlene anvendes i journalistikken som i litteraturen, viskes skillet mellom skjønn- og faglitteratur ut. Reportasjen som sjanger preges av journalistiske krav om etterprøvbarehet og sannhet i forhold til virkeligheten, samtidig som man benytter litterære virkemidler.

1.4 Fiksjon eller fakta – dokumentarlitteraturen – en sjanger i gråsonen

”Tekstar finst, sjangrar kan aldri bli anna enn begrep” (Grepstad 1997: 147).

Dokument: *Menneskelig* (av fr. *document humaine*, fra lat. *Documentum*, 'bevis') betegner en litteratur som virker som et menneskelig vitnesbyrd, og angår en intim, personlig livserfaring av historisk og sosiologisk betydning, uavhengig av forfatterens opprinnelig intensjon ved verket" (Lothe, Refsum, Solberg 1999: 52).

Det dokumentariske kommer i mange former og den første store dokumentarromanen regnes for å være Truman Capotes *In cold blood* (1965). Capote brukte skjønnlitterære grep for å beskrive en faktisk hendelse. Boka handler om drapet på et ektepar og deres to barn på landsbygda i USA. Drapssaken dannet utgangspunktet for historien som så ble ispedd fiksjonen i form av hovedpersonens tanker og handlinger. Det kan hevdes at disse lå tett opp til de faktiske hendelsene som resultat av seks års undersøkelser og forarbeid. Likevel kan man aldri med sikkerhet vite andres tanker. Symbiose av fiksjon og fakta, skapte en ny sjanger. (Grepstad 1997: 316). Dokumentarromanen blir regnet som en "undersjanger av romanen som baserer fremstillingen på historiske fakta snarere enn på oppdiktet fiksjon" (52). Grensene mellom romanen og dokumentarromanen er flytende og påvirkes av leserens forståelse av presentasjonen av "historiske fakta" når disse er filtrert gjennom et litterært språk. "I forhold til romanen kjennetegnes dokumentarromanen ved at historiske hendelser [...] ikke bare blir utførlig referert til, men også påvirker tekstens innholdsstruktur i en avgjørende grad. I forhold til en faghistorisk fremstilling er dokumentarromanen karakterisert ved et "subjektivt sannhetsbegrep", noe som medfører at fortelleren trer i forgrunnen som en viktig del av den litterære strukturen" (Lothe 1999: 53). Per Enquists *Legionärane* (1968), blir ofte trukket frem som eksempel på en nordisk dokumentarroman. "Enquists roman forholder seg nøyaktig til historiske fakta, men fortellerens kommentarer og personskildringer gir den samtidig en bevisst subjektivitet" (Lothe 1999: 53). Dokumentarlitteraturen er vanskelig å dele i undersjanger. I *det litterære skattkammer*, foreslår Grepstad tredelingen dokumentarroman, rapport og dokumentar.

1.5 Sverige og samvittigheten

Det dokumentaristiske ble synlig i den svenske litteraturen tidlige på 60-tallet. I de mange nye litterære tidsskriftene som levde sitt korte hektiske liv i denne perioden, står nye litterære uttrykksmåter sentralt. Den tradisjonelle fiktive romanen tapte terreng i forhold til andre sjangere og romantyper. Litteraturens stilling og funksjon ble debattert, sammen med grunnlaget og grensene for menneskelig innsikt. Denne utviklingen var en konsekvens av en

økende politisk og ideologisk forpliktelse som ble tydelig i begynnelsen av tiåret.² Målet var å utforske virkeligheten, oppnå så mye informasjon som mulig, for deretter å presentere materialet saklig i form av en dokumentar eller en dokumentarroman (Yrlid 1997:26-27). Dokumentarismen har sitt utgangspunkt i et veldig turbulent tiår, omtalt i *Den Svenska litteraturen* som ”strömkantringarnas tid”. I løpet av dette tiåret ble den gamle kulturpolitikken tatt opp til revisjon. Kulturinstitusjonene ble kritisert for å konservere kulturmønstre og stenge de ukultiverte ute. Kunstens sosiale og politiske betydning lå ikke bare i dens åpne deklarasjoner, den inngikk selv i ideologiske sammenhenger, der den tjente ulike interesser. Det var kunstnerens oppgave å bevisstgjøre seg disse forholdene og ta stilling til dem. Noe som innebar å ta forbehold for publikums ulike interesser og sammensetning. 60-tallets kunstner forsøkte å definere sitt publikum, samt opprette nye kommunikasjonskanaler. Den politiske, sosiale og økonomiske debatten ble ført inn på kultursiden under andre halvparten av tiåret (Forser og Tjäder 1999: 371). Kulturbegrepet ble utvidet, noe som førte til en endring i kritikerrollen. Denne trådte ut av rollen som estetiske smaksdommer, og inn i rollen som samtidens intellektuell. Den akademiske høykulturen mistet sin sosiale posisjon. Endringene førte også til etterkrigstidens grundigste kritikk av modernismen. Det som ble oppfattet som estetisk eksklusivitet i modernismen, ble i den ideologiserende diskusjonen som førtes fortløpende i løpet av 60-tallet, kritisert med politiske argument. Engasjementet under det tidlige 60-tallet hadde ikke samme karakter som den skulle få mot tiårets slutt og begrep som klassekamp og imperialisme var ennå ikke en del av kulturdebatten, men scenen for den politiske aktivismen var i ferd med å bli bygget. De tradisjonelle hierarkiene og retningene som fantes i kunst og kultur ble revet ned og rasert. Kulturbegrepet ble utvidet og forandret på en måte som ingen hadde forutsett. På slutten av 50-tallet var kunstens estetiske karakter bestemt ut fra ”gamle forgylte estetiske rammer”. Nå var situasjonen en helt annen, og til og med de ”avideologiserende” holdningene som florerte som ”troløshetstanken”³ og det ”åpne kunstverket” ble nye måter å se på kunsten og dens plass i livet og samfunnet. Kunstens forhold til virkeligheten ble spenningsfylt (Forser og Tjäder 1999: 371-73).

² Se kapitlet ”Strömkantringarnas tid – 1960-talets debatt och nya prosa” i *Den svenska litteraturen* (1999), for en utførlig forklaring av den politiske endringen.

³ ”Troløshetsdebatten” hadde sitt utgangspunkt i en artikkel av Björn Håkansen fra 1963 kalt ”Til troløshetens lov”. Debatten som fulgte dreide seg om individets forhold mellom samtid og samfunn. Det tidlige 50-tallet hadde sin debatt om det tredje standpunktet, en debatt som tok sitt utgangspunkt i den kalde krigen strengt ideologiske posisjoner. Forutsetningen for troløshetsdebatten var i stedet at man levde i ett konsumerings-samfunn som har løst de fleste fundamentale problem. Uten ideologiske bindinger skulle den troløse forsøke å gjøre sitt liv til ”ett experiment i relativism, ödmjukhet och saklighet” (Forser og Tjäder 1999: 380).

Det kunne se ut som om en hel generasjon valgte bort kunsten og litteraturen til fordel for politikken. Men det var i sannhet kulturbegrepet som ble ekspandert, de tradisjonelle formene for kunstnerisk skaperkraft ble erstattet med alternative aktiviteter.⁴ Debattene rundt kunstbegrepet ble viktige, ikke minst fordi tiden hadde grenseoverskridning som ideal. Unge forfattere og kunstnere anså de faste sjangrene som foreldede hindere for eksperimentets muligheter. De ville prøve alt. Forene bilder med dikt og musikk med teater. Kunsten var én, i så måte, at den eksperimentelle holdningen var like utstrekt inne for alle retninger (Forser og Tjäder 1999: 374-75). Kunsten var en livsholdning, snarere enn en bevist politisk holdning. Kunsten og livet hørte sammen. De unge kunstnerne opplevde ikke kunsten som noe opphøyet eller esoterisk. I hverdagsmiljøene møttes kunsten og livet. Behovet for å kategorisere tilskuere som riktige eller uriktige forsvant. Kunsten, kunne mennesket tilegne seg på forskjellige måter. De unge som forsvarte åpenhetene i kunsten var ikke opphengt i de store livsgåtene. Tonen var optimistisk og det åpne kunstverket ble ansett som demokratisk i den grad det lot seg allment konsumeres mer enn idémessig tolkes. Fordi kunsten trakk i så mange eksperimentelle retninger, oppstod flere debatter hvor det ble tydelig hvor uforenelig de ulike kunstoppfatningene kunne være:

Vad som provocerade mest var konkretismens associativa lekfullhet, dess brist på respekt för konstens auktoritet och dess ointresse av att förmedla konstnärligt gestaltade världsåskådningar. Däri visar sig samtidigt 1960-talsavantgardismens paradox: den är en naivistisk utmaning, ingen revoltrörlese som vänder sig mot samhället. De unga författarna kallades ibland neo-dadaister, och man jämförde dem ibland med futuristerna, men dessa välanpassade ungdomar sökte inte den klassiska dadans och futurismens förening av estetisk och samhällelig protest. Den öppna konsten var en del av välfärdssamhället (Forser og Tjedär 1999: 376).

1962 ble Bengt Nermans stridstidsskrift *Demokratins kultursyn* publisert. Her flytter Nerman perspektivet fra kunstnerne og kunstobjektet til publikum og opplevelsene. Han gjorde bøkene til lesernes i stedet for kulturarvens. Høy og lav kultur ble dermed relative begrep. For Nerman gjaldt kulturarbeidets ytterste eksistensspørsmål, for å kunne bli et skapende menneske, måtte man ha blitt sett og erkjent som ett jeg. Slik oppretter han forbindelsen mellom sin rolle som kulturdebattør og forfatter. 1960-tallet ble i høy grad også prosaeksperimentets tid. De fleste prosaistene som kom under 60-årene, inntok en kritisk

⁴ Stensiltidsskriftene og de første frie teatergruppene så sitt første lys, og den alternative musikkbevegelsen ble utviklet. I det hele tatt, ble det etablert en interesse for alternative produksjons- og distribusjonsformer (Forser og Tjäder 1999: 374).

holdning til det psykologiserende, gestaltende fortellende. Den ”nye romanen” slo gjennom i Frankrike og ble raskt oversatt til svensk. Det oppstod en opphetet diskusjon rundt deres kritikk av den gestaltende psykologi, den autoritative og allvitende fortelleren, og ”av en roman som låstas verkliga skeenden” (Forser og Tjedär: 1999: 378-81). Forfatterne forøkte å opprette nye overensstemmelser med leseren, disse forutsatte en gjensidig bevissthet om at romanen var en tekst som utforsket virkeligheten på en ny måte. P. Sundman fremsto som et slags fortellerideal. ”Han förenade sin kontakt med svenska vardagsmiljöer med en estetisk medveten hållning” (Forser og Tjedär: 1999: 381-82). Det nye i hans tekster var den saklige objektive stilen som la fram forskjellige alternativer uten å ta stilling eller vurdere. Den eksperimentelle prosaens kjennetegn var fragmentariske og retoriske språkövinger (Forser og Tjedär: 1999: 386). Den eksperimentelle prosaen hadde sin korte storhetstid under 60-årenes første halvdel.

Politiseringen skjöt for alvor fart i midten av 60-årene. I tillegg til strukturalistene leste man Marx, noe som førte til opprettelsen av marxistiske grupperinger og marxismedebatt. Spørsmål knyttet til kunstens funksjon ble viktige. Troen på at verden lar seg endre, og krefter som drar i feil retning, skapte nye krav til litteraturen. Dikteren ble plutselig tvunget å velge side, ta et standpunkt, og dette valget skulle komme til syne i litteraturen. Kritikken ble ideologikritisk. Forfatterens situasjon ble sånn sett snudd på hodet. På begynnelsen av 60-tallet gjaldt det å veksle mellom ulike standpunkter og ikke plassere seg i noen ansvarsposisjon. I løpet av få år var kunsten blitt ”sekularisert”, og spørsmålet om engasjement og om hva slags interesser det skrevne tjener, slo mot forfatterne fra tidsskrifter og kultursider i avisene (Nordheim 1984: 20). Årene mellom 65 og 68 ble en omstillingsperiode hvor forfattere og debattører gikk inn i rollen som europeiske intellektuelle. Sommeren 65 raste den store Vietnamdebatten hvor tidens typiske holdninger møttes, den privilegertes vanmakt og det intellektuelle ansvaret. Samme prøvende holdning midt i stillingstiden preget også tidens syn på diktets engasjement. Det var fremdeles et stykke igjen til demonstrasjonstogets dager. Engasjementet hadde ennå ikke blitt institusjonalisert eller låst i bestemte ideologier. Den nye generasjonen som søkte seg til høyere studier var ikke som den foregående preget av den kalde krigens antikommunisme. Kulturrevolusjonen var en kamp om ideologi, noe som tiltrakk en ung studentbevegelse hvis ideologiske spørsmål var lettere tilgjengelig enn de planøkonomiske. De hadde heller ikke tatt en titt på ”historiens fasit” (Forser og Tjedär 1999: 389 -90). Den samordningen av adskilte radikale prosjekt som fant sted under 60-tallets siste år var unik, forfattere, kulturarbeidere, studenter og radikale arbeidere utgjorde da en offentlighet som forandret bildet av Sverige. Tidsskriftet *Ord och*

Bild oppfordret i 1969 til en kunsternes geriljakamp hvor barrierene mellom den skapende kunstneren og publikum skulle brytes ned. Målet var å finne nye veier til publikum utenfor institusjonene og utenfor markedets kontroll. Kulturradikalismen fra de tidlige 60-årene ble kritisert og stemplet som ”borgerlig individualisme”. Den nye venstreretningen ønsket å opplyse utenfor sine egne kretser og rettet blikket mot arbeiderklassen. For kunstens del innebar det at de lekefulle eksperimentenes tid var over for denne gang. ”Avantgardet ersattes av abstraktionenen ’folket’, och detta skulle konsten tjäna” (Forser og Tjedär 1999: 390). Kunsten fikk på ny ”en stemme” og det forenklede menneskesynet som modernismen hadde forsøkt å ta et oppgjør med ble på ny gjeldene i debatten om rett og galt i kunsten.

Til tross for de store svingningene i 60-tallets estetikk, så beveget man seg likevel innenfor den samme grunnleggende tankeformen. All den provokative radikalismen som kom til uttrykk gjennom den åpne kunsten, den urene estetikken, venstreradikaliseringen, den politiske aktiviseringen, var uttrykk for en ettertenksomhet og selvprøving. En ny bevissthet. Bevisstheten innebar blant annet en ny form for konvensjonskritikk som pekte i to retninger. Delvis utsatte den alle konvensjoner, trender, og tradisjoner for kritisk granskning, også modernismen og avantgardeestetikken som ble livlig diskutert i flere omganger, men delvis reflekterte den også over den personlige bevisstheten og det kritiske sinnets egenart. Man reflekterte over selve akten å reflektere. Noe som førte til at man oppdaget at de kritiske refleksjonene også var understilt de konvensjoner som skulle kritiseres. Man var på et grunnleggende nivå styrt av sine synkonvensjoner, tankeformer og kulturelle referanserammer både kunnskapsteoretisk og ideologisk. Dette er noe Göran Palm betoner allerede i 1961 i sin oversikt om ”Den nya svenska romanen” (Agrell 1992: 34).

Disse motsetningsfylte trekkene i estetikken, som ble særlig tydelige i romaneksperimentene, kaller Beata Agrell ”eftermodernistisk självreflektion” og sier at all den provokative radikalismen som ga seg uttrykk i litteraturen også var uttrykk for en ny ”bevissthet”⁵:

Den här medvetenheten innebar bland annat en ny typ av konventionskritik, som vänder sig åt två håll: dels utsatte den precis alla konventioner, trender och traditioner för kritisk granskning, också modernismens och avantgardeestetikens, som diskuterades livligt i flere omgångar; men dels reflekterade man också över den egna medvetenhetens och det kritiska sinnets egenart, ja över själva akten att reflektera (Agrell 1992:34).

⁵ Ordet Beata Agrell bruker er ”medvetande” som vanskelig lar seg oversette til norsk med et ord. I *Svensk-norsk blå ordbok* er det oversatt til *bevissthet*; erkjennelse, viten, innsikt (Kunnskapsforlaget 2006, åttende opplag:126).

Hva som skulle inn i den realistiske teksten, var ikke bare et bilde av virkeligheten, men også den som ser og fremstiller bildet, på samme måte som den som bildet vises, eller viser seg for, det vil si leseren. ”Man vill alltså ta in hela det systemet av konventioner och förväntningar som bildar läsarrollen och förutsätts i läsakten. Sanningen skapas så att säga i förhållningssättet till verkligheten” (Agrell 1992: 37).

Det fantes et nytt fokus rettet mot omverdenen og det andre mennesket, som i litteraturen gav seg til uttrykk i en interesse for leserrollen og et nytt samtidsengasjement. Det var en sammensmeltning av kunst og liv, samt et blikk som ble rettet utover (Agrell 1992: 35). 60-tallet var preget av en sterk søken etter sannhet, noe som var like viktig i en moralsk og politisk sammenheng, som i en estetisk (Ingvarsson 1992: 35).

Både collageteknikkene og de dokumentariske ambisjonene ga uttrykk for at forfatterne ikke riktig visste hva de var ute etter. Det fremtidsrettede i den nye litteraturen var at den vendte seg mot den ytre verden på en annen måte enn det den tradisjonelle modernismen gjorde. Hverdaglige, gjenkjennlige ting fra omverdenen ble inkludert i kunsten. Der modernistene så det adskilte mennesket mot en uforståelig og truende verden, så de nye forfatterne det enkelte mennesket som en uløselig del av en helhet. Videre ble leseren mer interessant, og inkludert i verket som medskaper eller tolker. Det estetiske ble avløst av det enkle. Innebygd i denne nye åpne kunstformen fantes det en spenning som først og fremst var ideologisk: åpningen mot den nye verden, som senere for mange gikk over i politisk engasjement og ansvarstaking. Et aspekt, eller en hendelse, som fikk en stor betydning for, og ble en viktig drivkraft for, den videre utviklingen i den svenske litteraturen på 60-tallet var reisen. Flere og flere svenske forfattere utvidet horisonten ved å reise til andre verdensdeler, først og fremst Afrika og Asia. Tekstene som oppstod i reisens kjølvann, satte spor i den politiske debatten som lå tett knyttet opp til litteraturen. Per Wästerberg var først ute med en bok fra Sør – Afrika i 1960: *På svarta listan*. Etter ham fulgte Sara Lidman med bøker fra Afrika og senere Vietnam. Jan Myrdal og Sven Lindqvist reiste til Asia. Disse forfatteren la, i større eller mindre grad, et imperialismeperspektiv til grunn for skildringene sine. Bøkene skaffet informasjon og ga inspirasjon til debatten om sør-nord konflikten som etter tiden rundt den kalde krigen ble et sentralt utenrikspolitisk perspektiv i hele den vestlige verden. Den svenske reportasjelitteraturen holdt et høyt nivå, og var uttrykk for en mer selvfølkelig internasjonalisme voksende til global samvittighet (Nordheim 1984: 16). I 1964 satte Jan Myrdal i gang en debatt med boken *Samtida bekännelser av en europeisk intellektuell*. Ordet ”bekännelser” knytter den til selvframstillinger og erkjennelsesromaner. Samtidig plasserte

han subjektet som del av en større gruppe, de europeiske intellektuelle, og viser dermed at målet var bredere enn å skrive om personen Jan Myrdal (Nordheim 1984: 16-17).

I Sverige skjøt reiselitteraturen for alvor fart i slutten av 60-årene. Det var en form for reiselitteratur eller skildring som hadde utgangspunkt i samfunnet og politiske spørsmål. Da dokumentaren ble anerkjent som konsept i Sverige på 60-tallet, ble den ikke bare betraktet som en spesiell litterær sjanger, men også som del av en estetisk bevegelse som ikke var begrenset til noe medium (Yrliid 1997:24-25).⁶

Mange av reiseskildringene kan like gjerne beskrives som reportasjer eller rapporter. Reiseskildring er en reportasje i like høy grad som rapporten beskriver en slags reise. Metoden og skrivestilen er ofte den samme (Forser og Tjedär 1999: 395-96). Den litterære situasjonen under 1960-tallet skapte rapportboken ut fra reportasjen. Rapportbøkene retter seg mot en fiktiv gestaltning av virkeligheten. Rapportøren kom i direkte kontakt med erfaringer som ikke ble farget av hans personlige opplevelser. Intervjuet ble derfor et vanlig grep i rapporten. Disse resulterte ofte i lengre fortellinger om hele livsløp. Gjennom disse intervjuene ble mange skjulte miljøer og arbeidsplasser skildret. *Gruva* av Sara Lidman er et godt eksempel på dette (Forser og Tjedär 1999: 396). Ordet ”rapport” innga en saklig, objektiv stilling til arbeidet. Det skrevne var et resultat av en målrettet og kontrollert prosess. I tillegg åpnet sjangeren for at tidligere ukjente mennesker kunne fortelle om sine liv⁷. Sjangeren ga også veletablerte kulturskribenter muligheten til å skildre sine egne opplevelser og miljøer (Forser og Tjedär 1999: 396-97). Rapportboken etablerte sine egne konvensjoner og sin egen retorikk. ”På sätt och vis hyste den samme misstro mot den gestaltskapande fiktionens anspråk som det tidiga 1960-talets experimenella prosa. Rapportgenren försökte därmed från ett helt annat håll lösa problemet med den konstnärliga verklighetsskildringens autenticitet” (Forser og Tjedär 1999: 397).

Med Göran Palm inntrådte en radikal forandring av den tradisjonelle forfatterrollen. Palm ble den pedagogiske idologikritikeren som forente en moralsk rettsfølelse med grundig analyse (Forser og Tjedär 1999: 399). I årene som fulgte tok de svenske kulturarbeiderne engasjementet for den tredje verden ulike former (Forser og Tjedär 1999: 402).

⁶ Rolf Yrliid er professor ved Universitet i Lund.

⁷ Maja Eklöf sammenfattet sin historie som familiemamma og vaskedame i *Rapport från en skurehink* (1970).

1.6 Sven Lindqvist

Sven Lindqvist ble født i Stockholm i 1932 og har vært aktiv som forfatter, reporter og debattør siden midten av 50-tallet. Han har publisert over 30 bøker og har blitt tildelt en rekke priser⁸. Gjennom hele forfatterskapet har han forsøkt å bryte med de gitte sjangermønstrene og i stedet finne sine egne uttrykksformer. Han tok tidlig avstand fra den konvensjonelle skjønnlitteraturen og har arbeidet konsekvent med dokumentariske metoder. Siden hans første bok *ett förslag* ble gitt ut i 1955 har han arbeidet med virkeligheten som mål, men med fiksjonen som virkemiddel. Han hadde en visjon for sin tekst som bryter med alle sjangerkonvensjoner:

Jag har från början föresatt mig att aldrig skriva något som på ett problemlöst sätt skulle kunna infogas i en viss genre. Ett program jag blivit trogen hela livet är att skriva böcker som inte är fiktion utan snarare berättelser om fakta, en dialog mellan fakta, till och med en dröm om fakta, där problemen står i centrum (Lindqvist 1992:226).

Som ung skrev Lindqvist mange brev og førte flittig dagbok. Disse personlige tekstene dannet utgangspunktet for hans første bok som ble utgitt i 1955.

Ett förslag beskrives som et essay og en tankebok, som tankediktet og en samling meditasjoner, aforismer og miniatyressayer (Hansen 2007). Boken består av 38 nummererte, korte avsnitt samt ett forord og avsluttende bemerkninger ”Anteckningar”. Spørsmål som stadig tilbakevender er de om det rette livet, og om forholdet mellom livet og kunsten. Slik oppstod tanken om en ny type litteratur, en litteratur som kan beveges seg fritt mellom livet og fiksjonen, et dikt med utgangspunkt i virkeligheten. Under overskriften essay foreslår Lindqvist en ny kunstform, et forslag, som boken selv er det første eksempel på: essayet som en tildekt roman, som gestalter en opplevelse, dannelsen, som burde gjøre sin argumentasjon synlig og gjenkjennelig:

Den måste bli ett drama av dialoger mellan fakta, en dikt om lukten, ljudet och skimret av fakta – essayn som lärodikt! – en roman om förbindelserna mellan fakta och deras födelse, liv och död! (Lindqvist 1961: 124-125)

⁸ Noen eksempler på prisene han har blitt tildelt er *Svenska Dagbladets* litterära pris (1967), Doblougskas priset (1969), Stora Journalistpriset (1969), Lilla Nobelpriset (1973), Aniara-priset (1993), Lotten von Kreamers pris (1999) og Kellgrenpriset (2002) (Hansen, Peter. u.å. ”Sven Lindqvist”. *Litteraturbanken*. Nettutgave. <http://litteraturbanken.se/> [Lesedato 26.02.2008]).

Dette bildet beskriver Lindqvists visjon for en essayform hvis uttrykk ikke hadde noen likheter med den ”kåserande brittiska gentlemansessay”. Det er et forslag til en ny sjanger: *sanningskonsten*, eller *tankediktet*. Denne henter sitt stoff fra faktaenes verden, men utprøver og dramatiserer det i et formelt krysningspunkt mellom selvbiografi, essay, aforisme, prosadikt, læredikt og dokumentar. Disse tekstlige mosaikkene av korte avsnitt er ført i renskåren og presis prosa, iblant lyrisk, iblant kritisk og rammende. *Sanningskonsten* springer ut fra to barndomsopplevelser, anekdoter som det ofte siteres. Den første er møtet med en reiseskildring fra Kongo skrevet av den svenske misjonæren Edward Wilhelm Sjöblom. Boken gjorde et sterkt inntrykk på den unge gutten. Det som tiltrakk ham ved boken var at den handlet om virkelige mennesker og hendelser, noe indianerbøkene han hittil hadde lest ikke gjorde. Den andre barndomsopplevelsen som hans poetikk springer ut fra, handler om hans families engasjement i den religiøse gruppen ”Oxfordrörelsen för Moralisk Upprustning”. På møtene satt alle i ring og skulle notere ned det Gud sa til dem. Etter som seansene gikk og hans notatbok forble tom, begynte han å fuske:

Jag la orden i munnen på Gud. [...] Det var första gången jag skrev någonting som inte var välskrivningsövning eller rättstavningsövning. Här började mitt författarskap. Det började med att jag satte mig i Guds ställe och utgav mina ord för att vara Guds ord (Lindqvist 2004 :86)

Hans mor og de andre skrøt uhemmet av ham og slik gikk det til at han hver uke følte seg tvunget til å dikte opp nye samtaler med Gud. Når han så mange år senere, i gymnaset, begynte å skrive noveller og romanutkast følte han en indre motstand mot det, og når andre skrøt av ham for hans fiksjon skjemtes han. Derfor ble han ekstremt lettet da han oppdaget en måte å skrive på som frigjorde ham fra fiksjonen: ”Det var inte Gud som talade, det var jag” (Lindqvist 2004:87). Oppdagelsen og utviklingen av sanningskonsten ble dermed en stor lettelse: en skrivemåte som gjorde ham ”fri från fiktionen” der han kunne skrive ”[...] i eget namn, med egen röst, om saker som jag själv sett och varit med om” (Lindqvist 2004:87).

For ham er skjønnlitteraturen et verktøy for å nærme seg virkeligheten, ikke for å unngå den. Både personlig brev og en dagbok dannet grunnlaget for den første boken. Tankemåten som presenteres i *ett förslag*, utvikles i de påfølgende bøkene. I fortsettelsen snakker han om ”tankedikt”, i stedet for ”tankedikt”. I ordet ligger det at det er et dikt som får oss til å tenke. ”Diktene” former en slags tankeopplevelse (Hansen 2007). Hans første bøker er alle gjennomsyret av en svært moralsk tankegang, hvor de gjennomgående spørsmålene er hvordan den enkelte skal leve livet sitt sant og rett. Samfunnskritikken retter seg mot det tomme, materielle livet i velferdsstaten, der den enkelte blir manipulert av falske verdier. Han

framhever en antikapitalistisk holdning, men på et eksistensielt, ikke et politisk-økonomisk grunnlag (Nordheim 1984: 52-53).

Kunsten, og da særlig i litteraturen, er for Lindqvist en viktig kilde til erkjennelse. Bøkene hans er fulle av sitat, henvisninger og drøftinger av andres litteratur. Måten han bruker denne litteraturen på er det verdt å merke seg: Han er hele tiden på jakt etter erkjennelsesformer, etter kunst til å leve av eller i. Siktemålet med hans eget forfatterskap kan oppfattes som det samme. Et illustrerende eksempel på dette er titlene *Handbok*, *Praktika* og *Ett forslag* (Nordheim 53-54). Allerede før han er 30 har han funnet en vei som han skal følge gjennom hele forfatterskapet:

[...] att uttryckligen utgå från sin egen person och från konkreta sammanhang, att gestalta bildningsupplevelse men inta fiktiva personer eller problem, att med litterära grepp och största allvar bearbeta det dokumentära stoffet och de moraliska problemen, att omarbete dagboksanteckningar, arbetsböcker och brev till uppfordrande 'tänkedikter'. Redan från början är böckernas 'jag' att betrakta som litterära konstruktioner som inte enkelt kan identifieras med Lindqvist själv (Hansen 2007)

Et annet særegent trekk som er knyttet til hans forfatterskap, er at han i tekstene tar utgangspunkt i sin egen person og som oftest vil opplyse og påvirke leseren i en bestemt retning. Det å få leseren til å tenke fremstår som en av de viktigste motivasjonene i Lindqvists forfatterskap. Hans tekster stiller seg aldri likegyldige til den verden de beskriver, og det samme engasjementet forsøker de å overføre til leseren.

Sven Lindqvists tekster liknar ibland Platon-dialoger. Alla argument kommer till tals – men Sokrates är från början tillförsäkrad segern. Läsaren övertygas lika mycket av den skickliga framställningskonsten som av sakskälen. Allt som kommer ur Sven Lindqvists penna har en förrädisk benägenhet att likna självklarheter (Lundqvist, 2002: 12).

Sven Lindqvist har vunnet sitt publikum gjennom sine livsbetraktelser. Hans to første tekster *Ett forslag* (1955) og *Hemresan* (1957) gikk i flere opplag og ble mye omdiskutert. De små bøkene inneholder essayer og tanker i forskjellige emner, mest prinsipper for hvordan en skal leve. Han er en språkets forkjemper for ukunstlet sannhet: "Han vill lära oss att se det värdefulla i det lilla, i den grå vardagen, han misstror överdådet, skämtet och festen" (Runnquist 1967: 143-144).

Reisen til Kina innleder en ny periode i Lindqvists forfatterskap. Reisen i hverdagen og blant bøker og livsholdningene i de tidlige bøkene hans ble nå en reise i virkeligheten og i

verden. Besøket i Kina strakk seg over flere år, hvor han samtidig utførte flere lange reiser i andre deler av Asia. Det første store arbeidet han utførte her, en artikkelserie om Kina, er betydelig mer saklig og mindre personlig. Denne perioden førte til et perspektivskifte i Lindqvists tekster. Hans syn på tilværelsen ble mindre strengt, åpnere og ikke bare alvorlig (Runnquist 1967:144). I likhet med andre svensker som reiste åpnet han, gjennom sin journalistikk og kritikk, verden og førte den inn i den svenske debatten (Runnquist 1967:144). Bøkene var ”direkta, anspråkslösa, men bestämda i tonen, utan onödig stilistisk utsmyckning, men mycket uttrycksfull i sina bilder av folk och liv” (Runnquist 1967:144). Allerede i de asiatiske artikkelseriene kan man spore flere typiske innslag i Lindqvists reportasjekunst. Framstillingene veksler mellom personlige intervju og opplevelser på den ene siden, og oversiktlige presentasjoner og analyser av politiske, sosiale og økonomiske omstendigheter på den andre. Plasser, personer og miljøer gjengis i hans kone Cecilias yttrykksfulle svart-hvitt fotoer. Reporteren synliggjør et spesielt miljø, eller situasjon i en serie korte impressjoner eller konkrete iakttagelser. Det finnes samtidig en sterk utvikling i de første reisebøkene, både i innhold og form. ”Berättaren drivs av ett allt starkare moraliskt patos och de mer personliga passagera tar efterhand allt större plats” (Hansen 2007). Det politiske engasjementet blir også tydeligere. Allerede i bøkene om Kina og India var søkelyset rettet mot politiske spørsmål knyttet til landenes økonomiske situasjoner. I bøkene som omhandler Sør-Amerika blir økonomiske redegjørelser og prognoser enda mer framtreddende i en omfattende samfunnsanalyse. Men til og med disse rapportene er komponert med retorisk beregning og vil innskjerpe en moral. ”Det är inte bara reportage, det är reportagekonst som det skulle löna sig att analysera retoriskt” (Hansen 2007).

Konst bör vara världsupptäckt säger Lindqvist, och en vital ådra genom författarskapet är just dessa reportage och reseskildringar som inte skall särskiljas lättvindigt från de mer uttalat litterära skrifterna, vilka f.ö. gärna nyttjar resan som en grundstruktur (Hansen 2007).

Lindqvist har skrevet sin doktoravhandling om Wilhelm Eklund som han var veldig inspirert av. Han mente den høystemte tonen han fant hos Eklund stemte overens med den spenningen han selv befant seg i (Fellke 1985: 12). Like etter at han fullførte denne avhandlingen, i 1966, skrev han *Myten om Wu Tao-tzu* (1967). Denne kan plasseres sammen med tekster som *En orättvis betraktelse* (1966) av Göran Palm, og *Samtida bekännelser av en europeisk intellektuell* (1964) av Jan Myrdal. De hører alle til sektstallets generasjonsbøker. *Myten om Wu Tao-tzu* er den første boken hvor Lindqvist forener essay og roman i faktadiktningen.

Romanen ser tilbake på forfatterens egen utvikling under 60-tallets første år og på reisene i Asia. Den gestalter en 'bildningsopplevelse', hans egen, fra å være en privilegert vestlig litterat og individualist til å bestitte en selvkritisk og pessimistisk verdenssamvittighet. *Myten om Wu Tao-tzu*, oppfordrer til politisk andling i en utpreget kunstnerisk form, noe som er et sentralt tema i boken og som har røtter i Lindqvists tidligste forfatterskap: forholdet mellom kunst og moral, mellom kunsten og virkeligheten (Hansen 2007). Jeg kom ingen vei med tilværelsen før jeg begynte å se den som et dikt, uttrykte i sin første bok, og utgangspunktet for teksten fant han i sine egne dagbøker (Hansen 2007). Det private aspektet i Lindqvists tekster holdt stand ettersom forfatterskapet vokste. Tekstene utvikler seg i takt med forfatteren, og i 1982 raste derfor en debatt i kultur-Sverige, som hadde sitt utgangspunkt i *En gift mans dagbok*. Debatten var symptomatiske reaksjoner på mange av Lindqvists utgivelser. "Kraften med vilken [han] før fram sina böckers innehåll rämnar alla genreramar, skär in på ömma områden, utmanara och ställer därmed de upptagna problemen i offentlighetens debattljus" (Fellke 1985: 6). Forut for denne "dagboken" skrev han *En älskares dagbok* (1981) som er en åpen skildring av kjærligheten. Den bygger på samme brev og dagbok som på til grunn for *Ett förslag*. Lindqvists metode i disse to "dagbøkene" er samtalen som beveger seg på flere plan, mellom den unge og den middelaldrene forfatteren, i de elskedes brevveksling, mellom alt dette og leseren. Samtidens kritikere hadde problemer med å sjangerbestemme tekstene:

Ty i vår tid ser de unga författarna språket i sig som ett alldeles tillräckligt egenvärde. De traditionella genreramarna är givna på förhand och fylls med en både ambitiös och inte sällan virtuos språkdräkt.

För Sven Lindqvist och Jan Myrdal (och andra 'sextioalister' med dem) är skrivande mera styrt av ett inre patos. Den oerhörda drivkraft varmed Lindqvist och Myrdals texter förs fram pressar samman dikt och liv i ett tryck som spräcker alla mallar. Innehållet får bestämma formen, vars ramar nte blir tradition utan det personliga engagemanget i det som förs fram (Fellke 1985: 15).

I 1988 kom *Bänkpress*, og med den kom også overgangen til en ny periode i Lindqvists forfatterskap. Hansen sammenfatter de provoserende og ideologiske hovedpoengene denne perioden bar med seg slik:

En moralisk och juridisk förutsättning för västerlandets imperialistiska övergrepp på resten av världen är frånkännandet av ursprungsbefolkningarnas rättigheter och människovärde. I takt med 1800-talets västerländska expansion och stegrade

ekonomiska och politiska interesse for den tredje verlden utvecklades rasismen och blev allt grovre och mer systematisk. Vid seklets slut var den allmant vedertagen och kunde legitimera strangt taget vilka overgrepp som helst. Den rasismen utgor grundstommen for vart levande, vasterlundska kulturarv, och vi har fortfarande ansvar for dess verkningar (Hansen 2007)

Bänkpess kan samtidig leses som inngangsporten til en ny periode i forfatterskapet av flere grunner. Det ble rettet et fokus mot rasismen, de store orkenene i Afrika og Australia utgjorde de viktigste reisemalene, privatlivet har fatt nye forutsetninger, drommer, barndommen og barndomsminner tar opp mer plass i tekstene. Det personlige fortsetter a prege det politiske, en problematikk som har vart viktig for Lindqvist gjennom hele forfatterskapet. I artikkelen "Oppdrag: Meningen med alltihopa" (1992), kaller Nils Schwartz ham en "overlevande anakronism" fra en generasjon som trodde det var mulig a forandre verden – eller i det minste a forklare, forstå, beherske og kontrollere den. I *den svenska litteraturen* (1999) plasseres han under overskriften "[m]ed livet som prosjekt", og beskrives som en mann som tar utgangspunkt i det "lilla livet" og insisterer pa en forbindelse mellom privat- og samfunns moral (Forser og Tjader 1999: 408). Kunsten, skrivepraksisen, er en strategi for a opprette og holde denne forbindelsen. Etikk og estetikk er uloselig forbundet. Mosaikken av fakta og fiksjon er derfor ikke en lek med litteraturens grenser, men et prosjekt som pa samme tid er moralsk, politisk og kunstnerisk.

1.7 Sahara-trilogien

De tre tekstene som utgjor Sahahra-trilogien er *Bänkpess* (1988), *Okendykarna* (1990) og *Utrota varenda javel* (2000). Selv om titlene tilsier at de spriker innholdsmessig er det likevel mye som knytter dem sammen. Den ene tingen er reisen. Denne introduseres i *Bänkpess*, forvirkeliggjores i *Okendykarna* og viderfores i *Utrota varenda javel*. Den andre tingen er utvikling. De griper alle over i hverandre. De er vanskelig a sjangerplassere, men alle bærer i seg noen av de samme sjangertrekkene. Alle tre kan karakteriseres som en form for reiselitteratur, men der *Utrota varenda javel* tydelig heller mot reportasjen, kan både *Bänkpess* og *Okendykarna* karakteriseres som lyriske essay. Men *Bänkpess*, har i likhet med *Utrota varenda javel*, flere bilder og tegninger i svart hvitt inkorporert i teksten, noe som peker mot reportasjen og det dokumentariske. Bildene som eksisterer i *Okendykarna* er poetiske og finnes kun i spraket. Den skiller seg ut som erindringens og drømmenes bok – en realisert orkendrom.

De tre tekstene er delt opp i mange korte kapitler. (Noen er ikke på mer enn noen få linjer). Tekstenes hendelsesforløp er kronologisk, selv om kapitlene kan leses som enkeltstående.

1.7.1 Bänkpress

Bänkpress er preget av lengre uttredelser om bodybuildingens historie. Disse avsnittene er saklige, faktabasert og forklarende. Men med jevne mellomrom brytes den saklige og kronologiske fremstillingen opp av små poetiske, nesten lyriske avsnitt. De er skutt inn som små refleksjoner, tanker eller drømmer. I disse avsnittene endrer språket karakter og fremstår som mer poetisk. Selv om disse avsnittene bryter kronologien i den historiske fremleggingen har de sin egen kronologi. Handlingen i *Bänkpress* tar utgangspunkt i en mann som legger seg i trening for å komme over sorgen etter et samlivsbrudd og sin fars død. Mens han ligger under vektstanga kommer fragmenter av barndomsminner til ham, og med dem også en gammel drøm om ørkenen.

1.7.2 Ökendykarna

Ökendykarna består av 100 korte prosastykker hvor reiseskildring, drømmer, erindring og historisk refleksjon flettes sammen. Den har en drømmeliknende struktur hvor alle delene griper inn i hverandre, ofte på uforutsette måter. Handlingen tar utgangspunkt i en reise i Sahara, en forvirkeliggjort barndomsdrøm. På sin reise gjennom ørkenen har han med seg noen av ørkenlitteraturens mestere. Deres tidligere reiser i ørkenen danner grunnlaget for reiseruten han velger. Hans opplevelser og skildringer i ørkenen blir derfor nært knyttet til deres.

1.7.3 Utrota varenda jävel

I *Utrota varenda jävel* fortsetter reisen som ble påbegynt i *Ökendykarna*. Samtidig som det er en personlig reiseskildring er den også en litteraturhistorisk undersøkelse. Utgangspunktet for undersøkelsen er et sitat fra Joseph Conrads roman *Heart of darkness*, exterminate all the brutes, utrota varenda jävel. Teksten veksler mellom den slitsomme reisen og den litteraturhistoriske undersøkelsen. Gjennom utredelsen viser han hvordan Europas ekspansjon for Conrads samtid var en biologisk, nødvendig prosess, som i følge naturens lover måtte føre

til ”de lavere rasenes utryddelse”. Han viser at ordene ”utrota varenda jävel” har dype røtter i rasismens idéhistorie. *Utrota varenda jävel*, er en postmoderne reiseskildring, men bærer tydelig preg av den kritiske fortellerstemmen som ble introdusert i de politiske 60-årene.

2 Møteplikt

*I den samme beruselsen av bevegelse og larm møtes den europeiske og den arabiske verden
og forenes uten noen sinne å smelte sammen*

Eberhardt 1999:17

En av de mest betydningsfulle reisene som har funnet sted i litteraturen er Dantes reise gjennom Helvete og Skjærsilden til Paradis i *Den guddommelige komedie*. En annen viktig reise er den Joseph Conrad beretter om i *Heart of Darkness*, reisen som bringer den fiktive karakteren Marlow ned Kongo-elven og til det innerste av Afrika. Disse to reisene, begge fiktive, begge med sterke referanser til virkeligheten er det som danner grunnlaget for den reisen Sven Lindqvist legger ut på i Sahara-trilogien. Begge reisene ligger som forutsetninger og som kulisser for den beretningen Lindqvist forteller. Trilogien er som et intertekstuelt lappeteppe der en bit informasjon gir mening til en dypere helhet fordi leseren allerede sitter på en annen bit.⁹

Den narrative strukturen, eller nærmere bestemt fortellerposisjonen, i *Den guddommelige komedie*, utgjør en slik informasjonsbit. I *Från Helvete til Paradis*, beskriver Olof Lagercrantz fortelleren i komedien som en todelt skikkelse. ”Liksom i andra självbiografiska berättelser är alltså berättaren äldre och erfarnare än den han berättar om” (Lagercrantz 1985: 13). Han skiller mellom mannen Dante Alighieri som foretok vandringen gjennom helvete og Dante Alighieri, fortelleren, som i ettertid beretter historien. Den første kaller han *pilegrimen* og den andre *berättaren* (Lagercrantz 1985: 13). Jeg mener den samme todelingen er å finne i Sahara trilogien, hvor den reisende i ørkenen bærer sterke likhetstrekk med *pilegrimen* i komedien. På samme måte som den metafysiske reisen i komedien er en dannelsesreise hvor *pilegrimen* og *berättaren* ved slutten sitter på samme innsikt, er utviklingen i Sahara-trilogien det også. Jeg anser derfor komedien som et nøkkelverk i min

⁹ Intertekstualitet er et mye omdiskutert begrep. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* blir det kalt et ”vidt begrep som betegner alle tenkelige forbindelser mellom tekster (likheter, forskjeller, forskyvninger, forutsetninger osv). Begrepet forutsetter at all litteratur inngår i ulike relasjoner til all annen litteratur” (Refsum 1999: 114). Julia Kristeva lanserte begrepet i nær tilknytning til Mikhail Bakhtins teorier om det dialogiske språket, hans teorier om romanene som et krysningsspunkt av mange ulike språk og stemmer. Med Roland Barthes videreutvikling av begrepet er den rent språklige relevansen blitt betonet. Gerard Genette bruker betegnelsen intertekstualitet mer snvevert om en av fem typer transtekstualitet (Refsum 1999: 115). For en mer utførlig diskusjon av begrepet, se *Tekst og intertekst : en studie i intertekstualitetens betydning i tre åttitallesromaner av Edvard Hoem* av Bente Aamotsbakken (1996)

forståelse og tolkning av teksten. I komedien står møtemotivet sentralt, i trilogien får beretningen liv i møtet mellom mennesker, levende som døde, men også i møtet mellom tekster, kulturer og tidsepoker. I essayet *Å reise og skrive* trekker Melberg frem møtet som mulig subjekt og det avgjørende punktet for reiseberetningen: [...] møtet innebærer friksjon, det å støte imot, å involvere seg og kanskje sette seg selv på spill” (Melberg A. 2005: 233) Pratts begrep *contact zone* får en viktig betydning og beskriver punktet hvor prosjekter som ellers er atskilt kolliderer i tid og rom, stedet hvor den reisende møter den fremmede, den Andre. Underveis på ørkenreisen oppstår flere møter. Møtene er av en todelt karakter: Fysiske, reelle møter samt konstruerte, imaginære møter iscenesatt av fortelleren. Begge formene for møter bidrar til en utvikling i tekstens tematikk og språk. De fysiske møtene er tilfeldige og oppstår når den reisende møter og kommuniserer med levende personer han treffer på sin reise gjennom ørkenen. De imaginære møtene er iscenesatt og utspilles når den reisende ”møter” og beskriver virkelige, men avdøde forfattere. De oppstår langs en imaginær vei, og inntreffer også langs den erindrede ”livsveien”, i krysningspunkt der den reisendes ladede omgivelser, hans litterære bagasje og hans livshistorie føres sammen. ”Hans fasinasjon for disse skikkelsene blåser liv i dem. De løftes ut av bøkene og inn i den reisendes ørkenlandskap, der han treffer dem i imaginære møter” (Edsberg 2006: 44).

Disse møtene endrer reisens karakter så vel som den reisende. Et møte oppstår alltid i et rom, og i Sahara-trilogien er det tre forskjellige rom jeg mener danner kulisser for møtene. Disse har jeg valgt å kalle treningsrommet, ørkenen og det virtuelle biblioteket. Som jeg vil vise så eksisterer det en bevegelse fra noe lite til noe større, fra noe nært til noe fjernt og ubegripelig. Det finnes en nær sammenheng mellom det personlige og det som omhandler samfunnet. Som jeg påpekte i kapittel 1, er det i Lindqvist tekster, en link mellom privat- og samfunnsmoral. Jeg ønsker å vise at Sahara-trilogien ikke er noe unntak. Det finnes en utvikling i teksten fra noe personlig og lite til noe stort som omfatter oss alle. Og i løpet av reisen blir vi var hvordan det hele henger sammen.

Jeg vil nå presentere fortellerposisjonen. Deretter vil jeg skisse opp de tre rommene, før jeg beveger meg over til møtene. I neste kapittel vil jeg forsøke å samle opp trådene og peke på de politiske aspektene i Lindqvists prosjekt som blir tydelig i løpet av dannelsesreisen som resultat av disse møtene.

2. 1 Fortelleren og den reisende.

”Sometimes we can be strangers to ourselves”

(V.S. Naipul)

Den reisende er en middelaldrende mann, som etter tapet av faren og et samlivsbrudd, legger seg i trening for å forsøke å komme seg gjennom sorgen. Med styrketreningen kommer også fragmenter av barndomsminnene tilbake, og med dem, drømmen om ørkenen. Hans utalte mål med reisen er å gjenoprette tilgangen til drømmen og barndommen.

Samtidig som reisen til ørkenen er et prosjekt for å reetablere kontinuitet i et livsløp har den også en annen hensikt. En hensikt som blir tydeligere etter hvert som teksten og reisen utfolder seg. I løpet av reisen veksler han mellom å oppleve og skildre ørkenen rundt ham, møte mennesker og steder, og å aktivt søke tilbake til sine minner for å få svar på de spørsmål reisen fyller ham med. Som et resultat av de møtene som finner sted, både de fysiske og de imaginære, kan vi merke en endring i den reisende. Reisen finner sted på to plan. På den ene siden i Afrikas store ørken Sahara og på den andre siden på et eksistensielt nivå i den reisendes fantasi og erindring. Tiden er et elastisk element i trilogien, ved hjelp av erindringen strekker den seg bakover og fremover i og rundt kolonitiden, samt skildrer reisen i nåtid. Ørkenrommet fungerer som en inngangsportal til disse ”tidromene”, eller erindringsrommene.

Ett sätt att närma sig barndommen som jag flera gånger prövat,
är att nu göra vad jag då hetast längtade efter att få göra
(Ökentykarna 1990: 10).

Fortelleren har et klart mål med teksten, og vet hva han vil helt fra begynnelsen av. Leseren beveger seg sammen med den reisende, men blir i flere tilfeller var den allvitende fortelleren. Den reisende får en funksjon og blir som en puslespillbrikke for fortelleren hvor det glemte, eller fortrente jeget får en større betydning utover i reisen. Som vi skal få se etter hvert symboliserer den reisendes glemte eller fortrente barndom en større glemsel eller fortrengeelse. I *Utrota varenda jävel* utvides disse minnene til å peke på verdens fortrente fortid. Fortelleren blir tydelig i form av særdeles konsise og saklige informasjonsbrokker, gjerne av historisk dimensjon, som er skutt inn mellom handlingskapitlene og refleksjonskapitlene. Disse historiske overblikkene bidrar til å endre vårt blikk på den reisende samt dem han møter underveis

Det innebär inte att Lindqvists skrifter saknar konstnärliga drag, tvärtom är han en mycket litterärt medveten ”dokumentarist”, både till stil och komposition. Det upplevande jaget som vanligen förekommer i texterna, till exempel, svarar inte bara mot högt ställda krav på uppriktighet och personligt engagemang, det är också ett berättartekniskt grepp för att göra läsaren delaktig i den kunskapsprocess som jaget ofta genomgår och som presenteras på ett retoriskt skickligt sätt av ett berättande jag. Det betyder att flera av Lindqvists skrifter närmar sig den klassiska bildningsromanen: det inledningsvis naivare eller okunnigare upplevande jaget uppnår i slutänden det berättande jagets kunskapsnivå och är då redo att berätta den historia vi just tagit del av.

Denne dualiteten i fortellerrollen bidrar det til å kaste lys over noen biter i trilogien som kan synes noe besværlige. Den reisende uttrykker flere ganger i *Bänkpress* og i *Ökendykarna* at han har glemt sin barndom og han har vanskelig for å nå den i erindringen. Likevel er overgangen fra hendelse til erindring (en fremgangsmåte som blir benyttet flere ganger) ikke så vanskelig når det kommer til stykket:

Innan jag somnar ser jag korgarna med blodig agetklövar som säljs på marknaden. Vad kan de användas till? Kanske för att koka lim?

Här i sömnens gränsländ känner jag lukten av limpennan i slöjdsalen där min far var lärare och ser den röda kopparpannan med de tjocka lagren av stelnat lim som sitter fast i pannans väggar... (Lindqvist 1994: 17).

Dersom vi tenker oss at fortelleren har en noe større innsikt enn den reisende gir det en veldig god forklaring på dette fenomenet, som ellers kunne blitt betraktet som litt for enkle, eller lettvinne overganger fra fortellerens side. Samtidig sanser man en allvitende forteller som leter opp og muliggjør denne overgangen eller passasjen til drømmen og erindringen for den reisende. En struktur vi kjenner igjen fra Dantes komedie:

Här liksom ofta är det svårt att se var gränsen går mellan pilgrimen och berättaren. De lever på skilda plan och tillhör olika generationer men tändande gnistor springar springer ständig mellan dem. Den äldres av politiska och religiösa passioner svedda anletsdrag träder fram bakom den yngres ostämplade ansikte. Den yngre leds – ofta som ett barn fört av far eller mor – mot paradiset av Vergilius och Beatrice. Den äldre driver med kraft och insikt sin dikt fram mot samma mål under samma personers beskydd. Medan berättaren Dante står på höjden av sin tids bildning äger pilgrimen Dante endast ofullständiga insikter. Pilgrimen är hjälte i en utvecklingsroman. Han

utvecklas under de lektioner livet-vandringen ger honom i moral, politik och religion. Det dröjer länge innan han kommer till klarhet. Hans bildningskamp är ett av komedins stora teman (Lagercrantz: 1985:15-16)

Utviklingen i trilogien likner dermed den vi finner hos Dante. Barndommen, som i utgangspunktet var selve målet med reisen, blir etter hvert en fortolkningsnøkkel både for leseren og den reisende for å forstå sammenhengen og ane konturene av prosjektet.

2.1.2 Fortellerstilen

Den reisende unnlater ofte å oppgi antatt viktig informasjon om reiseruten og reisens kronologi. Han skriver med en egen logikk, en egen agenda, og med egne svar på de spørsmål som stilles. De innskutte historiske delene har en saklig og objektiv tone, noe som sterkt kontrasterer de drømmeliknende kapitlene. Denne teknikken, hvor fortelleren veksler mellom saklig dokumentasjon, og mer poetiske, lyriske, skjønnlitterære, drømmeliknende kapitler, skaper en skjelvende spenning i teksten, som fremhever det nære og personlige i den reisendes opplevelse av ørkenen. Den bærer preg av Lindqvists ”sanningskonst”. Gjennom litterære midler skaper han en ekstrem nærhet i teksten, og gjør den slik virkelig for leseren.

Jag stanner bilen och går ut och lyssnar.

En syrsa, svart som en stenflisa, gnisslar genomträngande.
Vinden viner i de sex telefonrådarna – en tunn, metallisk ton
som jag inte hört sedan barndomen.

Och så tystnaden, som är ännu sällsyntare. (Lindqvist 1994: 12).

Gjennom allitterasjonen på s, formidles den lyden den reisende *faktisk* hører. Fortelleren skaper slik et autentisk bilde av virkeligheten gjennom litterære virkemidler.

Der romanforfatteren forsøker å skape bilder som tar leseren så langt bort fra virkeligheten som mulig og inn i fantasien, prøver reiseberetteren å skape et bilde som er så visuelt at leseren oppfatter teksten som fysisk og virkelig.

To kapitler står i grell, men utfyllende kontrast til hverandre i *Bänkpress*. Det første, kapittel 26 er kort og fungerer som en kommentar, mens det påfølgende, kapittel 27 er lengre og finner tilsynelatende sted i den fysiske virkeligheten.

Kapittel 26 er som følger:

Var finns Revolutionen i dessa dagar? Jag letar länge men kan inte finna den. Då kommer jag på att eftersom den är

pensionerad, så bor den troligen på pensionat. Mycket riktig!
Jag finner den på ett pensionat på rue Danton. Den hänger i taket
som ljuskrona och är mycket dammig. Alla ljusen är nedbrunna”
(Lindqvist 1988: 63).

Kapittelet som kommer etterpå kan, som så ofte i Lindqvists tekster, leses som en kommentar til det forestående.

Min lilla egotripp, sa en gammel demonstrasjonskamerat från 60-talet, som jag träffade i duschen i dag. Han skämdes för vad han höll på med.

- Det är obekvämt att gå i demonstrationer, sa jag. Det är obekvämt att träna. Bäggedera kräver en självövertinnelse, i bägge ligger en utmaning. Det är likheten. Vad är skillnaden som gör det ena till en ”egotripp”?

- Demonstrationen har ett mål, sa han. Målet med träningen är bara att nå fram till bilden av dig själv.

- Och vad såg du på din inre bildskärm när du arbetade politiskt? Enbart de politiska målen? Det tror jag inte på. Du såg också bilden av dig själv som medveten och kämpande människa. Det var den du försökte nå fram till, precis som en bodybuilder försöker nå fram till sin. Är inte alla krävande ställningstaganden ”egotripper” i den meningen att det är en ny bild av jaget, av ”ego”, man vill förverkliga? Det är inget at skämmas för.

- Men träningen påverkar u inte någon annan än mig själv, sa han. Målet är i sista hand estetisk.

- Tror du det var av estetiska skäl Mao införde Lings gymnastik i Kina? Och Ling själv och de andra grabbarna som började det hela – tror du de var egotripper? Nei, somliga ville väcka sina folk till handling, andra ville befria barnet i människan...

Det är inte träningen som skapar målen. Det är människorna. Det är du själv. Och du har rätt att göra det – även om du väljer ett estetisk mål. Inte ens skönheten är alltid något fult
(Lindqvist 1988: 64-65).

Med tanke på tidligere referanser til styrketreningen som noe forfengelig samt de utbrente revolusjonære man nå bare finner på pensjonat i Paris, kan samtalen like godt leses som en indre monolog. Den gamle demonstrasjonskameraten han møter i dusjen er den politiske aktivisten han var på 60-tallet. Tvilen og usikkerheten, men også engasjementet som kommer fram under samtalen er hans egen, både nå og da. Denne tvilen og usikkerheten følger ham gjennom hele ørkenen. Og hvorfor er denne ”samtalen” så viktig? Hvorfor er det så viktig for

ham å vise at han selv har tvilt på sin egen motivasjon? Jo, nettopp for å vise oss som leser *at* han tviler. Han forsøker ikke bare å overtale og overbevise seg selv, for hvem i samtalen er det siste avsnittet, oppfordring rettet mot, om ikke til oss, som i tekstlig sammenheng fra forfatterens side alltid vil være et du? Tvilen blir dermed retorikk, han bruker sin egen tvil for å opprette vår tillit. Han bruker den for å dra oss inn i historien, og så når vi er godt inne og han snur rundt og retter pekefingeren direkte mot oss er det ingenting annet vi kan gjøre, enn å følge ham videre.

Det går inte att smyga sig in i Sven Lindqvists böcker och sätta sig på bakersta bänk. Det typiska för litteraturen är annars det motsatta, läsarens känsla att vare osedd och kunna komma och gå efter behag. Men denna författare godtar inte någon sådan oförbindlighet. [...] På ett nästen buffligt vis spärrar författaren utgången till den bekymmerslöshet med viken vi i vanliga fall lägger undan en bok, nöjda med att ha förstått den (Engdahl 2004: 27).

2.2 Rommene

Kontrasten mellan yta och djup, mellan vad ögat ser däruppe och de verkliga förhållandena därnere, är den grundläggande ökenupplevelsen

(Lindqvist 1994: 68)

Som jeg påpekte innledningsmessig i kapittel 2, består Sahara-serien av tre forskjellige tekster.¹⁰ Handlingen i disse tekstene utspiller seg også i tre forskjellige rom. I hovedsak kan man si at rommene er adskilt og at hver tekst derfor har et eget og adskilt rom. Likevel blir det klart utover i teksten at disse rommene strekker seg utover deres representative tekster, og slik knyttes sammen i en større betydningsramme. De tre rommene har jeg valgt å kalle ”treningsrommet”, ”ørkenrommet” og ”biblioteket”. Treningsrommet er inngangsporten til historien og handlingen starter her. Etter hvert beveger den reisende seg over i ørkenen. Først i form av en gammel barndomsdrøm som blusser opp under treningen, deretter i form av en fysiks reise i Sahara-ørkenen. Det siste rommet har jeg valgt å kalle biblioteket. Det er i hovedsak et virtuelt bibliotek, en hardisk, som den reisende bærer med seg i ørkenen, men det er samtidig en samlebetegnelse på all tekst, eller all litteratur. Disse tre rommene er av stor tematisk betydning for trilogien og danner rammen for den reisen som finner sted i tillegg til å fungere i som kulliser for møtene. De etablerer seg som fysiske rom, men har samtidig en

¹⁰ Se kapittel 1 for en sjangerdiskusjon rundt de tre tekstene.

symbolsk betydning. Jeg vil derfor undersøke dem nærmere for å avgjøre hva slags rolle de spiller i det som er tekstens prosjekt. Den utviklingstanken jeg introduserte innledningsvis er også i sterk grad tilknyttet disse tre rommene. Jeg ønsker derfor å se nærmere på dem i lys av dette og peke på at den symbolske betydningen som ligger til grunn for dem.

Reisen spenner seg over flere tidsepoker, men handlingen er fordelt på kun tre plan, eller rom: Disse har jeg valgt å kalle treningsrommet, ørkenen og biblioteket. Det er i disse rommene, ofte på tvers av tiden at den reisende møter og kommuniserer med mennesker. Jeg vil nå forsøke å danne et bilde av disse tre rommene, hva som karakteriserer dem, hva som skiller dem og hva som knytter dem sammen.

2.2.1 Treningsrommet

Det første rommet, hvor handlingen innledes, er treningsrommet. Beskrivelsen av treningsrommet har en sterk link til Dantes Inferno den *Guddommelige Komedie*.

Lokalen luktade metall, svett och gummi. En ung man hoppade upp och sparkade en boxboll i ansiktshöjd, en annan utstötte de mest fruktansvärda styrkevrål medan han låg på rygg med uppdragna knän och pressade en tungt belastad skivstång. Brr! Ensam hade jag aldrig stigit ned i detta inferno (Lindqvist 1988: 31).

Inferno er det første av i alt tre rom hvor Dantes komedie utspiller seg.¹¹ Sammenlikningen med inferno fungerer som mer enn en introduksjon til Vergil og Dantes reise, den oppsummerer også hvordan den reisende oppfatter styrkerommet og dets kroppsbyggere før han selv ble en del av miljøet. Det som får ham til å endre mening er at den aggressivitet han leser i kroppene aldri kommer til uttrykk i handling, ikke en gang som spenninger i luften. I motsetning til i Högdalsbadets bassäng der han som en langsom svømmer stadig ble overkjørt av raskere svømmere fikk han i styrkerommet være i fred. ”Att störa någon annan i träningen är ett svårt etikettsbrott. En kameratlig indifferens, på sin höjd kryddad med en vänlig nick och ett leende, är den typiska gymatmosfären” (Lindqvist 1988: 36). Likevel klarer Lindqvist aldri helt å slippe fordommene han har mot kroppsbygning, og *Bänkprens* kan leses som en kritikk mot den egoismen og kroppsfikseringen som fantes i 80-årenes Stockholm. ”När hela

¹¹ De to andre rommene i Komedien er *Skjærsilden* og *Paradiset*. I tillegg er det interessant å merke seg at *Ökendykarna*, som komedien, er delt inn i nøyaktig 100 kapitler. *Ökendykarna*, er også den av de tre som i helhet fremstår som mer poetisk.

världen har muskler därför att den måste slita, sliter vi för att få muskler.” og et annet sted skriver han: ”Här lyfter vi inte för att flytta på något” (Bänkpess 1988: 54).

Mens han ligger under vekstangen kommer barndomsminnene til ham, minner han har fortrengt.

Jag minns inte min barndom. Den är som utsuddad. Det enda jag ser framför mig är min säng där den står i föräldrarnas sängkammare. Den är benvit och glansig som en svettig panna. Jag är rädd för att somna i den sängen, eftersom den är full av mardrömmar som jag inte kan vakna ur.

[...] På gymmet är jag modigare. Det är på dagen, det är ljus, jag har människor omkring mig, jag är vaken eller nästan vaken och har just manifesterat vakenjagets styrka i en serie tunga lyft. Alltså vågar jag ett ögonblick krypa tillbaka ner i barnsängen. Jag vågar hålla en springa öppen och ta emot de drömfragment som kommer glidande i den stora ansträngningens kölvatten (Lindqvist 1988: 15-16)

Kapitlet hvor sitatet over er hentet fra er kalt *Drömpress* og illustrerer hvor nært knyttet ”benkpress” og ”drømmene” er. I dette tilfellet er det snakk om mareritt, men tittelen fungerer også som et frampek i teksten, for sammen med barndomsminnene kommer også en gammel drøm om ørkenen tilbake.

I bänkpess i dag blåser en sandstorm opp. Det er den som brukade blåsa i min barndom, just innan jag somnade. Den omger mig, där jag ligger på bänken, som ett vinande, bitande töcken.

Då står jag plötslig vid stranden av en speglende sjö (Lindqvist 1988: 12).

Bänkpess er utformet som de ”drömfragmenter” som beskrives i teksten. Hovedvekten ligger på utledningen av styrketreningens historie, men denne avbrytes til stadighet av små personlige erindringer eller tanker, og av og til små ”faktasetninger” om Sahara og dens historie. I et kapittel tittulert ”Brunnsdykare” står det: ”Öknens brunnsdykare stiger frivilligt ned i brunnar som kan vara 70 meter djupa. De dyker till brunnens botten för att rensa den” (Lindqvist 1988: 82). I et annet kapittel står det: ”En eldslukare från cirkus Barnum gav sig ut i Sahara och fick solsting mellan två oaser. Man hittade honom efter en vecka, lutad mot en telefonstolpe, helt förtorkad, förvandlad till en mumie” (Lindqvist 1988: 51). Senere skal vi lære at disse små faktalikhende avsnittene om ørkenen, som er skutt inn mellom styrketreningens historie og andre kapitler som minner mest om drømmelikhende anekdoter,

er hentet fra bøker.¹² ”Eldslukaren, brunnsdykarna, ökensjön – dessa barndomsminnen är, finner jag nu, hämtade från Thorsten orres böcker” (Lindqvist 1988: 103).

Treningsrommet fungerer i trilogien som et symbol på den vestlige verden. De vestlige verdiene blir i den sammenhengen knyttet til eller forbundet med det overflatiske og forfengelige i et overflodssamfunn som har alt. ”Vi løfter ikke for å flytte på noe, bare for å løfte”. Men samtidig også et samfunn som hele tiden ønsker enda mer, som vil utvide og sprengre grenser. Ut fra dette overflodssamfunnet er det drømmen om ørkenen, som det eksotiske og annerledes springer. At drømmen om ørkenen oppstår i treningsrommet er derfor ingen tilfeldighet. Treningsrommet, som peker på Vesten på sitt mest ekstreme, blir slik et bilde på det etnosentriske ståstedet drømmende ”ørkendykkere” originerer fra. Treningsrommet og ørkenen blir to kulturer stilt opp mot hverandre. Dette peker på det misforholdet, og den sterke kontrasten, som finnes i det motsetningsfylte paret Vest/Øst, her som treningsrom/ørken. Europa og Afrika, eller Orienten i Saids forståelse av begrepet. Treningsrommetaforen utvides, og Vesten overflatiske og selvsentrerte karakter tillegges et element av noe grusomt, når Lindqvist plutselig mot slutten av *Bänkpress* trekker en link mellom, og sammenlikner treningsrommet, eller treningskjelleren med Hitlers bunkers. (Lindqvist 1990: 132).

2.2.2 Ørkenen

På samme måte som det treningsrommet symboliserer et ekstremt bilde av Vesten, hvor egoisme og kroppsfiksering står sentralt, blir ørkenen i denne sammenhengen et bilde på Østen. Og Østen blir slik satt i et motsetningsforhold til Vesten.

Som jeg allerede har påpekt symboliserer treningsrommet i teksten et vestlig overflodssamfunn hvor fokuset er rettet mot personlig vinning. Ørkenen symboliserer Østen, og utgjør et langt mer komplekst bilde enn det treningsrommetaforen tillater for Vesten. Den Sahariske ørkenen har vært målet for mange reisende og bærer på en tung resepsjonshistorie.

Ørkenen fremstår som et kontrastfylt rom. Den er det evige og øde, det golde og døde, men den er samtidig drømmen og målet

Som jeg påpekte i kapittel 1 hevder Said at Vesten har skapt et bilde av Østen som ikke bygger på faktiske forhold. Østen eller Orienten, fremstilles heller som et vrengebilde av Vesten, eller Oksidenten: Det er noe ullent, fjernt, eksotisk, mystisk, sensuelt, fremmed og

¹² *Bänkpress* er et langt prosalyrisk essay og vier seg derfor til langt flere tema enn de som tas opp i denne avhandlingen.

farlig, i motsetning til det rasjonelle, kontrollerte og håndgripelige Vesten. Dette har lokket mange europeiske drømmere, og i deres gjengivelser av opplevelsene har bildet av Orienten som annerledes og eksotisk floret og fått stadig sterkere fotfeste. Fremstillingen av Orienten som eksotisk og primitiv la forholdene til rette for kolonialisering. Sahara ble, i kjølvannet av koloniseringen, som et ”tomt rom” for Europeiske reisende. Det ”tomrommet” er en forutsetning for den livsførsel destruktive europeiske drømmere har ført i ørkenen:

Kolonierna var för dem alla en arena där de fick *leva ut* allt det som inte var socialt accepterat i deras hemländer. [...] [I] Europas själsliv fick kolonierna en viktig funktion – som säkerhetsventil, som ’escape’, som ’place to misbehave’.

Liksom drömmen erbjöd kolonierna en tillflykt undan det egna samhällets krav, ett utlopp för den grymhet och självhärlighet som inom Europa inte tolererades (Lindqvist 1994: 130)

I kolonierna kunde man, alltmedan man fortsatte att representera civilisationens höjdpunkt, undvika många av dess obehag: den borgerliga banaliteten, den äktenskapliga tristessen, den hämmande impulskontrollen – och hänge sig åt massmord, övergrep på barn, sexuella orgier och andra former av driftsutlevelse, som hemmavid fick sitt utlopp i drömmen (Lindqvist 1994: 131).

Bildet av Østen som eksotisk og annerledes, har blitt utviklet og forsterket gjennom tekstlig formidling. Alle ”reisende” som ikke beveger seg bort fra lenestolen hjemme, men i stedet opplever verden gjennom romaner og reiseskildringer, har fått sitt bilde av Østen, eller Orienten gjennom tekst. I *Orientalism* viderefører Said Michel Foucaults anti-humanistiske diskursteori og maktbegrepet slik det fremstilles i *The Archeology of knowledge* og *Discipline and Punish* (1969), og slik mener Said det er mulig å identifisere orientalismen (Hansen 2006: 15). Michel Foucaults maktbegrep er et sirkulært et. Kort sagt går det ut på at makt produserer viten, og viten produserer makt. Den sosiale ordren er konstruert ut fra maktbegrepet og i nettverket av relasjoner inngår både de med og de uten.

My contention is that without examining Orientalism as a discourse one cannot possibly understand the enormously systematic discipline by which European culture was able to manage – and even produce the Orient politically, sociologically, militarily, ideologically, scientifically, and imaginatively during the post-Enlightenment period (Said 2003: 3).

Med dette diskursbegrepet som innfalsvinkel diskuterer Said en rekke orientalistiske tekster og viser hvordan bildet av Orienten som noe annerledes og farlig oppstod i middelalderen, samt at de etnosentriske holdningene som danner grunnlaget for flere av verdens politiske konflikter har sitt utspring i imaginære konstruksjoner som deretter har vokst seg sterke i den europeiske oppfatningen.

My idea is that European and American interest in the Orient was political [...], but that it was the culture that created that interest, that acted dynamically along with brute political, economic, and military rationales to make the Orient the varied and complicated place that it obviously was in the field that I call Orientalism (Said 2003: 12).

Den samme tankegangen kan vi kjenne igjen hos Lindqvist. Etterhvert som møtene utfolder seg blir det klart at han stiller seg kritisk til det romantiske bildet av ørkenopplevelsen som er skildret i bøker. Samtidig viser han at forfattere som humaniserte sine egne overgrep, bidrog til å innføre et nytt menneskesyn som legaliserte de langt mer alvorlige, koloniale overgrepene. Ørkenmetaforen rommer også tolkningsmuligheter som peker mot den grusomme historien Lindqvist undersøker i *Utrota varenda jävel*. I ørkenen råder glemselen, sanden dekker alle spor, alt forsvinner, men en sandstorm kan bringe alle de historiske skjelletene til overflaten igjen. En annen måte å lese ørkenen på, og som blir mer aktuell etter som reisen utfolder seg, er som metafor for en kritisk posisjon, som et mentalt punkt utenfor samfunnet hvorfra man kan se tilbake på det samme samfunnet med et annet blikk.

I motsetning til Joseph Conrads hovedpersoner som når de forlater det hjemlige og overlates til det fremmede, henfaller til barbariet, frembringer reisen inn i det ukjente ørkenlandskapet hos Lindqvist en moralsk revitalisering, et klarsyn som gjør det mulig å se den politiske og moralske korrupsjonen for det den er. Sivilisasjonens selvfølgeligheter forvitrer i ørkenens brennende lys (Haagensen 2005: 48).

De to siste kapitlene i *Bänkrpress* fanger essensen av ørkenen og dens historie i et bilde. De fungerer også som et frampek mot Lindqvists kritikk av forfatterne. Det nest siste kapitlet i *Bänkrpress* er kalt "Sahara" og lyder som følger:

Alla öknar är på väg mot fullständig platthet men ännu har ingen öken nått dit.

Ordet 'Sahara' betyder 'tomhet'. Det betyder också 'ingenting'. Det är detta stora tomme intet som lockar mig. Jag reser i morgon. (Lindqvist 1988: 171).

Det siste kapitlet heter "Mot Paradis"

Sahara – den postsociala förvittringen av all gemenskap – lär överlevandets kunst og villkor. Drømmer, inkapslede som økenspindeles sperma, motstår tiden og klimaten tills fortplantning åter är möjlig.

Även Sahara blir en gång åter fruktbar. Öknen pendlar långsamt mot paradiset (Lindqvist 1988: 172).

"Drømmer, inkapslede av økenspindeles sperma" er et bilde på tekstene som omhandler og eksotiserer ørkenen, Østen, orientalismen er for alltid bevart i tekst.

Og med teksten beveger vi oss over i det tredje, og siste, rommet i Sahara-trilogien, biblioteket.

2.2.3 Biblioteket

Biblioteket presenteres fysisk i *Utrota varenda jævel* som 100 disketter og en hardisk som Lindqvist sleper rundt i ørkenen. Den symbolske betydningen er kilden til kunnskapen hvor historiens fordommer og sannheter finnes. I *Utrota varenda jævel*, foregår mye av reisen i det virtuelle biblioteket, og dermed i hele historien.

Jag kan när som helst tråda in var som helst i förintelsestankens historia, från paleontologens gryning, när Thomas Jefferson fortfarande fann det ofattbart att en enda art skulle kunna försvinna ur Naturens ekonomi – till dagens insikt att 99,99 procent av alla arter redan har dött ut, de flesta i några få stora, nästan allt liv utsläckande massförintelser (Lindqvist 2005: 16).

De tre rommene flettes tidlig sammen. På samme måte som han lærte ørkenen å kjenne gjennom bøker, lærte han også styrketreningen. Han leste Orres bok om Sahara, *Skisser från øknen* (1922) samtidig som *Spänst och styrka* og derfor er de i hans minne "uoppløsligt sammentvinnade". (Lindqvist 1988: 34). Når han så blir konfrontert med styrketrening igjen, kommer drømmen om Sahara tilbake. Og den er nøyaktig den samme som den var den gang:

Just innan jag somnade blåste en sandstorm upp. Den omger mig som ett vinande, bitande töcken. Jag går baklänges med ryggen

för att kunna andas. Min klocka fylls med sand och stannar
(Lindqvist 1988: 102).

Her repeteres en drøm, eller et erindringsbilde, av en sandstorm som vi ble introdusert for helt i begynnelsen av *Bänkpress*. Forskjellen er at nå fortelles den i forbindelse med barndommen. Klokka som er fylt med sand symboliserer at den ørkenen han drømte om som liten er den samme som han drømmer om nå, eller sagt på en annen måte: hans ørkendrøm er fremdeles den samme. Tiden har stått stille i drømmens verden.

2.3 Møter – virkelige og imaginære

Den utviklingen som finner sted i trilogien og i reisen, mener jeg oppstår som resultat av flere møter. Disse møtene utspiller seg i både et fysisk, virkelig rom og i et imaginært, litterært rom. Jeg vil nå se nærmere på noen av disse møtene, for i neste kapittel å kunne diskutere denne utviklingen i sammenheng med noen aspekter av Lindqvists politiske prosjekt. Det første møtet jeg vil se nærmere på er konkret og det som finner sted først og som derfor danner utgangspunktet for hele Sahara-serien. Dette møtet fungerer som en katalysator både for den fysiske og den eksistensielle reisen. Treffende nok er dette et møte med "Vergilius"

2.3.1 Vergilius

"För mig började det på Högdalsbadets romerska" (Lindqvist 1988: 22). En mann som beskrives som en "skinhead" kommer inn mens han sitter i badstuen. Hans utseende innbyr ikke til samtale, "kroppen var på något sätt alldeles opersonlig, som om den hade varit bakad av plast. Den verkade hotfull som et rest vapen. Den utstrålade självsäker, aggressiv manlighet" (Lindqvist 1988: 22). Lindqvist påpeker at mannen må ha lagt ned mye trening i kroppen sin. Han forventer kun "en grymtning till svar", men i stedet begynner mannen å fortelle om seg selv og forklarer at han har trent så mye for å holde sykdom, som hodeverk og depresjon i sjakk, samt for å overvinne blyghet. Lindqvist synes alt ved mannen virker sympatisk, men hans fysiske nærvær er så påtrengende at han har problemer med å holde tankene samlet. "Innom mig försökte jag hela tiden formulera min grundläggande invändning mot den sport han bedrev" (Lindqvist 1988: 22). Etter en lang samtale hvor han blir totalt overrumplet av "skinheadens" retorikk, lover Lindqvist å komme en time tidligere neste uke for å få omvisning i badstuen. Slik blir det til at han døper ham "Vergilius".

Hans sätt att resonera hade ingett mig förtroende. Jag tyckte om hans sätt att ta fasta på det viktigaste i mitt argument och liksom rama in det och så börja byta ut det centrala ordet mot det andra, som man byter vikter på en skivstång. Jag undrade var han lärt sig det där nästan experimentella sättet att tänka (Lindqvist 1988: 31).

Når han kommer for å trene er det rett før den harde musikken som slår mot ham får ham til å snu, men han blir. Denne opplevelsen og mannen han kaller "Vergilius" overrasker ham, og skremmer ham. Han innser at han selv sitter på fordommer og oppfatninger om ting som kanskje ikke stemmer. Slik blir "skinheaden" hans "Vergilius" i en større sammenheng enn treningsrommet. Han viser ham at man må tenke nytt:

– Farlig, sa Vergilius, det vill väl varje konstnär vara. Det är inte genom hot om våld som min kropp är farlig. Det är genom sin utmaning. På samma sätt som en tanke är farlig. Den ifrågasätter ditt sätt att leva. Din värdeskala. Din vilja och därmed ditt jag, ditt innersta, själva kärnan. Kan du överleva att bli ifrågasatt? Eller måste du fördöma? (Lindqvist 1988: 35).

2.3.2 Dantes Vergilius

Vergilius, eller Vergil som han kalles på norsk var Dantes veiviser i *Dantes Guddommelige Komedie*. Det var han som førte Dante gjennom helvete og skjærsilden mens han forklarte og pekte. At Lindqvist velger å kalle sin egen veiviser "Vergilius" er en tidlig pekepinn på reisens dobbelte karakter. *Den guddommelige komedie* er en dannelsesreise i form av et langt dikt, en narrativ av retrospeksjon og fornyet overveielse. Gjennom denne intertekstuelle referansen til komedien, kan vi allerede i åpningskapitlene i *Bänkpress* ane at det finnes en baktanke med det vestlige, og "macho" utgangspunktet han har valgt for sin reise. I tillegg til å fungere som Dantes guide symboliserer Vergil fornuft "og den florentinske dikter var i samklang med tidens beste når han i Vergil så en vismann, en filosof og lærer som alle kunne se opp til" (Sinding 1963: 29). Det er nettopp den fornuftige overtalelsesevnen til "Vergilius" som fasinerer den reisende til å ta et tak i livet sitt og begynne på nytt, som Dante "på midten af [sin] bane genom livet" (Dante 1855: 7).

2.4 Møter i det konkrete - Virkelige møter

Det er to fysiske møter i som oppstår i ørkenen jeg ønsker å gå nærmere inn på. Det ene er med nomadekvinnen Fatima som den reisende møter i Tiznit og det andre er med en

grønnsakshandler han møter på et hotell i Smara. Noe som skiller de fysiske, konkrete møtene med de imaginære er at de bærer preg av å være tilfeldige, uplanlagte, men de er ikke bare personlige og tilfeldige. Alt er en del av det doble prosjektet. På tross av den lille informasjonen vi får om de fysiske møtene, fremgår det at de er tilfeldige, ikke planlagte. De blir dermed stående i sterk kontrast til de imaginære, og som vi skal se, planlagte møtene som finner sted senere på reisen. Slik sett fungerer alle møtene som små veivisere på den veien beretteren har staket ut for den reisende. Jo lenger vi beveger oss bort fra ”det menneskelige apberget kring hotellpoolen” dess klarere blir vissheten om at den overordnede, allvitende, fortelleren vet hvor målet befinner seg og dess grellere blir den stekende solen.

”heta lågor mot en redan överhettad himmel, lysande lågor under en sol som redan ger övernog av ljus” (Lindqvist 1994: 124).

2.4.1 Fatima

As I have discussed elsewhere, arrival scenes are a convention of almost every variety of travel writing and serve as particularly potent sites for framing of contact and setting the terms of its representation

(Pratt 1992: 78-80).

I sin avhandling ”*Min klocka fylldes med sand och stannade*” *Kronotopisk identitet i Sven Lindqvists Ökendykarna* (1990) behandler Liv Edsberg subjektets tap av identitet i Lindqvists tekst. Hun ser reisen i ørkenen som en ”reise i rom for å finne en inngang til sitt tapte jeg” (1) og i den forbindelse blir møtene et viktig sted fordi de ofte skaper situasjoner jeget ikke kan kontrollere. ”Jeget utfordres og speiles i møtet med de Andre, både i forhold til sitt eget, personlige identitetsprosjekt og i forhold til det moralske konfliktfelt som aktualiseres når den europeiske mann reiser inn i Nordafrikas ørken” (Edsberg 2006: 37).

Edsberg skriver at det er i de øyeblikkene der tempoet i teksten senkes, hvor den reisende stopper opp og ”*sanser*” at beretningen vokser og får meningsfylde, samt at møtene kan finne sted fordi ”et møte krever nettopp at man stopper sin bevegelse i rommet”. Hun skriver videre at møtene blir spesielt viktige fordi de ofte skaper situasjoner jeget ikke kan kontrollere og dermed oppstår et forhandlingsrom som er ustabil og forutsigbart (Edsberg 2006: 37). Jeg er enig med Edsberg i at de fysiske møtene i alle fall skal oppfattes som tilfeldige og uforutsigbare, men de imaginære møtene derimot er allerede planlagt av

forfatteren og oppstår for en grunn. Men denne påstanden er noe jeg vil komme tilbake til senere.

Den reisende tar tydelig avstand fra ”turisten” og trekker i stedet linjer til den nomadiske livsførsel mange reiseberettere søker ved å understreke at ”Jag hyr rom bara för natten men bil för en månad”. Kommaet som er utelatt foran men understreker viktigheten av å komme seg videre. Dagen etter han lander setter han derfor kursen sørover og forlater ”det mänskliga apberget kring hotellpoolen”, ”Med ett finnes han der i den ørken han har drømt om:

Och när öknen börjar öppna sig omkring mig, när sandfärgerna tar över med sina monotona miljanskiftningar, när ljuset blir så intensivt att det döljer formerna, släcker färgerna och platttar ut nivåerna – då kommer lyckan stömmande emot mig ur hela kroppen och jag känner: det här är mitt landskap! Det var hit jag ville! (Lindqvist 1994: 12).

Og midt i den lykkerusen, i det idylliske bildet av sandfargene med sine ”monotona miljanskiftningar” kommer nomadenes telt til syne og deres kvinner og barn ”kommer vandrande i sina bördors skugga”. Ut fra dette bildet kan den skyggen byrdene gir nesten leses som en befrielse. Det er ikke byrdene det legges vekt på, det er den skyggen de gir. I hans glede over endelig å være i den ørken han har drømt om blir deres byrder et poetisk bilde som gir lindrende skygge. ”[...] nomader synes å symbolisere, uttrykke og gestalte den rastløsheten og vandringslysten som også ofte hjemsøker moderne reisende” (Melberg 2005: 37). Den reisendes ferd kan minne om nomadens i den grad at hans ferd gjennom ørkenen virker flakkende og planløs. Vi får aldri vite en nøyaktig reiserute, vi blir derimot servert løsrevne informasjonsbiter om et hotellnavn, et stedsnavn eller en familie. Det som derimot oftest forankrer reisen til et fysisk sted er den historiske konteksten fortelleren setter reisen i relieff mot. Rotløshet, bevegelse og oppbrudd er også noe som preger de forfatterne han treffer i imaginære møter. Nomadene skildres likevel på en måte som uttrykker ro og ikke bevegelse og rotløshet.

De er obesløjade. De har orädda barn och orädda ögon. En av dem heter Fatima. Hennes hälar är målade med eldslågor av henna, som underifrån slickar foten.

Hon brer med lugna rörelser ut en blå bomullsduk på marken. Sedan börjar hon plocka upp föremål ur en liten kista (Lindqvist 1994: 13).

Han opplever møtet med henne som motsetningen til Agadirs turistbutikker med ”sina överdekorerade lädervaror, sina plåtskramlande brickbord, sina tjocka lös mattor i skrikiga färger”. Og som Edsberg påpeker er dette en kontrast som også understrekes i språklige virkemidler: ”støyen og uroen i Agadirs basarer speiles i tettpakkede fraser med skarpe konsonanter, ”plåtskramlande brickbord”. Edsberg mener denne sammenstillingen indikerer at den reisende anser møtet med Fatima som en ekte, autentisk ørkenopplevelse i motsetning til basarene i Agadir som han opplever som noe falskt og kommersielt. Dette hevder hun viser at han i kraft av sitt blikk aktiverer den asymmetriske maktbalansen mellom kolonisatoren og den koloniserte, en gjenopplivning av den klassiske reiselitteraturens skille mellom det maskuline europeiske og den myke, feminine og erotiske Orienten. Hun ser Fatima, som brer ut duken og dekker den med gjenstander som alle blir servert med en historie til som et ”ritual, en kurtise, en understrekning på hennes underkastelse og hans overmakt” (Edsberg 2006: 39). Men samtidig påpeker hun at selv om Fatima fremstilles som en fremmed, ærbødig kvinneskikkelse er det hun som etter hvert får den styrende rollen i møtet. Det blir lagt stor vekt på at hun er trygg og rolig under hele møtet. Noe vi kan lese som en klar kontrast til kvinnens velbegrunnede frykt i tidligere reiseberetninger. Ord som ”orädda” ”lugn” og ”mild” demonstrer at dette møtet har en annen karakter enn de som ofte oppstod mellom den reisende og den lokale under kolonitiden. Pratt skriver at mange reisende diktet opp romaniske kjærlighetsaffærer som i bunn og grunn ikke var annet enn kolonial seksuell utnyttelse hvor europeiske menn på oppdrag i koloniene kjøpte lokale kvinner som skulle fungere som seksuelle partnere samt hjemmehjelp under deres opphold (Pratt 1992: 95). Hun blir også fremstilt som den med overtaket når det påpekes at ”priserna anger hon med mild självklarhet i vetemjöl” (Lindqvist 1994:14).

Møtet med Fatima styrker og opprettholder turistens ørkenfantasi. Han opplever et øyeblikk han lenge har drømt om, noe som bekrefter hans ørkenfantasi og er med på å gi næring til den ørkenromantikk han søker i reisen. Fremdeles er reisens mål å finne tilbake til seg selv og til sine egne drømmer. Møtet blir en bekreftelse på det han hadde ventet seg.

Allt hade jag föreställt mig i förväg – sanddiset i luften,
solglasögonens tryck bakom öronen, flugsurret kring
militärposteringarna, svettroppen som kittlande letar sig ned
från armhålan till byxlinningen, allt (Lindqvist 1994: 14)

2.4.2 Grønnsakshandleren i Smara

Der møtet med Fatima er et romantisk møte som bekrefter og forsterker hans drømmebilde av ørkenen kan møtet som oppstår med en marrokansk grønnsakshandler karakteriseres som dets rake motsetning. Lindqvist beskriver det som ”mycket egendomlig” og sier at ”det är egentligen bara i Smara jag har varit med om någonting liknande” (Lindqvist 1994: 49). De to treffes i korridorene på hotellet hvor Lindqvist bor. Han er fra Rabat og har gjennom regjeringens støtteordninger blitt lokket til å flytte til Smara. Han har et billig sted å bo, tjener godt med penger og trives. Og som bevis på at det ikke finnes noen problemer i byen anfører han at det ikke finnes noen soldater. Den reisende er sjokkert:

– Inga soldater, inga problem.

Detta sitter han och säger på hotell Erraha, som är fullt av soldater på permission.

De sover i högar framför oss på golvet i korridoren.

De kommer direkt från striderna vid Muren med sanden rinnande ur uniformerna, vilda blickar, huvudena inlindade i skycken och trasor. Smara med sin musik, sina ljus och sina enstaka kvinnor framstår för dem som ett paradys jämfört med det torra dammet, den eviga vinden och den skugglösa hettan därute.

De har kanske inga problem, men soldater är de onekligen (Lindqvist 1994: 49).

Det absurde i situasjonen påpekes ytterligere i språket: *begge* sitter og ser utover byen som hovedsaklig består av militærforlegninger. Ved bruk av ord som *vi* og *ser* er det tydelig at dette hverken er noe han opplever alene eller noe han innbiller seg. Videre påpekes det at:

Från fönstret i hotellkorridoren ser grönsakshandlaren och jag ut över staden. Den består huvudsakligen av militärforläggningar som liknar äggkartonger med sina rader av små gulvita kupoler. Bakom hotellet står krigsfordonen uppradade på en jättelik militär parkeringsplats. På gatan nedanför ser vi militärpoliserna gå omkring två och två och kolla sahariska identitestkort. Marrockanska värnpliktiga drar i grupper längs gatan, hängande på varandra som tonårsflickor. En kolonn armélastbilar står med brummande motorer klara för avfärd til fronten. De är fulla av soldater me buttra, bittra, slutna, ansikten.

Och här sitter grönsakshandlaren och påstår att de inte finns
(Lindqvist 1994: 49-50)

Igjen forsterkes inntrykket og stemningen med språklige virkemidler: ikke bare finnes soldatene, de har ”buttra, bittra, slutna ansikten”. De er soldater og har vært det lenge, i Smara, og grønnsakshandlaren påstår at de ikke finnes. Den reisende spør ham en gang til, men han nekter igjen for at de finnes. Ikke en gang når han fysisk peker dem ut for ham vil han vedkjenne seg dem. ” – Längre bort kanske, säger han. Men här i Smara finns det inga soldater, inga problem.” (Lindqvist 1994: 50). Og her opphører samtalen deres, de kommuniserer ikke lenger sammen. Plutselig svarer ikke bildet lenger til forventningene, Ingenting i dette møtet har bidratt til å forsterke eller bekrefte den forventede oppfatningen av ørkenopplevelsen. Han forstår ikke grønnsakshandlaren eller hans motiv for å fornekte det han anser som virkelig. ”Jag vet bara att vårt samtal upphörde när det hadde förlorat kontakten med verkligheten” (Lindqvist 1994: 50).

”Det ikke-truende møtet med Fatima utløste fantasi og flyt. Møtet med grønnsakshandlaren har en langt mer truende karakter: det foregår i en krisesone, og fremstår som et angrep på jegets virkelighetsforståelse” (Edsberg 2006: 43). På tross av at han fremdeles tror på sine egne sanser. (Han stiller seg spørrende til hvorfor grønnsakshandlaren ikke vil vedkjenne seg soldatene, ikke til om det er uvisst om de faktisk er der eller ikke) skjer det en forandring i ham selv og i hans sanseintrykk. Gjennom språklige virkemidler kommer denne endringen tydelig til uttrykk. Der hvor militærpostene etter møtet med Fatima var knyttet til ”sanddiset i luften, solglasøgonens tryck bakom öronen”, og ”flugsurrett”, er de nå fulle av soldater med ”buttra bittra, slutna ansikten, ”vilda blicker” og hoder ”inlindade i skynken och trasor”.

De fysiske møtene er korte. De blir ikke tilegnet mye plass og gir inntrykk av å være vilkårlige og plutselige. Kontrasten til de møtene jeg har valgt å kalle imaginære møter blir derfor stor. Det er noen av ørkenlitteraturens fineste og mest kjente forfatter han treffer i disse møtene.

2.5 Imaginære møter

Den andre typen møter som oppstår i Sahara-trilogien er imaginære møter. Dette er møter hvor den reisende møter, og kommuniserer med ørkenlitteraturens mestere. Disse møtene har den fysiske ørkenen som forutsetning, men tiden er et uklart moment. Den reisende og den han møter befinner seg sånn sett på samme sted i to forskjellige tider. Det er derfor på mange måter et tekstlig møte. Lindqvists fasinasjon for de franske forfatterne blåser liv i dem og gir

dem nytt liv utenfor teksten. Gjennom skriftspråket kan man løfte kommunikasjonen ut av øyeblikket og nåtidens rammer. Gjennom tekst kan man kommunisere på tvers av tid og rom. Talen er avhengig av øyeblikket, men skriften beveger seg uhindret gjennom tid og rom.

Antoine de Saint-Exupéry, Michel Vieuchange, Isabelle Eberhardt, Pierre Loti, Eugène Fromentin og Andre Gidé, var alle virkelige forfattere som reiste og skrev i Sahara.¹³

De imaginære møtene inntreffer alle i *Ökendykarna* og har derfor ørkenen som ramme. Jeg har valgt å fokusere på to av de i alt syv imaginære møtene som finner sted, det første og det siste, fordi disse to markerer polene. Deretter vil jeg forsøke å si noe om alle i sammenheng i kapittel tre for slik å kunne nærme meg en diskusjon rundt Lindqvists politiske prosjekt.

2.5.1 Antoine de Saint-Exupéry

Antoine de Saint-Exupéry var fransk flyger og forfatter. Han var født i Lyon i en aristokratisk familie. I militæret fikk han trening som pilot og i 1926 fløy han strekningen Toulouse-Dakar som en av pionerene innenfor internasjonal postflygning. Samtidig som hans pilotkarriere skjøt fart og han ble utnevnt direktør for landingsstripen i Cap Juby, Marokko, begynte hans forfatterskap å bli en suksess. Han publiserte sin første historie "L'Aviateur", i magasinet *Le Naivre d'Argent*, og hans første bok *Courrier Sud* kom like etter. Saint-Exupéry skrev og publiserte flere bøker basert på hans erfaringer som pilot (Cate 1970). Hans litterære produksjon var preget av en poetisk fasinasjon for flygning. Et unntak er den lille prinsen, som er særlig preget av hans humanistiske filosofi. Den blander en sosialistisk kritikk med et syn som peker på det forunderlige og til tider ubegripelige i den voksne verden. Den inkluderer sosialistisk kritikk, samt tenderer det forunderlige og til tider ubegripelige i den voksne verden.

Når den reisende sitter på en restaurant utenfor hotellet i Agadir og spiser "gratinerade räkör [...] och drickar postflygarnas skål i det kolsyrade mineralvattnet 'Oulmez'" kommer "postflygarna" i Saint-Exupéry's bøker til ham.

När postflygarna i hans romaner mellanlandade i Agadir hade de fyra timmar på sig innan de skulle vidare. Det minns jag som om jag läste det i går. De gick ut på stan och åt middag med

¹³Antoine de Saint-Exupéry's fulle navn er Antoine Jean-Baptiste Marie Roger de Saint Exupéry. Pierre Loti er i virkeligheten bare et pseudonym. Hans egentlige navn er Louis Marie-Julien Viaud. Andre Gides fulle navn er André Paul Guillaume Gide.

kropparna ännu laddade av flygplanets vibrationer” (Lindqvist 1994: 11).

Selv lengter han mot en ørkenopplevelse som speiler den Saint-Exupéry skildrer: ”Oulmez’, Kommer det att finnas där, söderut, där det verkligen behövs? Egentligen är jag inte orolig för att det inte skall finnas. Jag längtar efter att det skall behövas” (Lindqvist 1994: 11). Saint-Exupéry var utstasjonert som flyplassjef i Cap Juby i 1927, hvor han hadde som oppgave ”att rädda nedskjutna franska piloter och skapa bättre forbindelser med Saharierna” (Lindqvist 1994: 24).¹⁴ Bakgrunnen for stasjoneringen og oppgaven var tyskerne og franskmennenes konkurranse om flytrafikken i Sør-Amerika. Tyskerne forsynte Saharierne med våpen og ammunisjon for at de skulle skyte ned de franske flyene som fløy langs Saharas kyst. (Lindqvist 1994: 24). Når den reisende nærmer seg kysten og Cap Juby bryter havet ”vitskummande mot sedimentära bergarter som liknar klumpar av hopkletad plastlina” (Lindqvist 1994: 21). ”Det finns ingen skärgård, bara en enda liten ö. Den ligger vid spetsen av udden Cap Juby” (Lindqvist 1994: 22). Møtet med Saint-Exupéry i Cap Juby minner mer om en gjenforening enn et første møte. ”Jag älskade flygarna i Saint-Exupérys bøcker”. I erindringen finner han tilbake til det første møtet med forfatteren og flygeren Saint-Exupéry:

Spännande äventyr var det ingen brist på i min barndoms
pojkböcker. Men de hade ett fel – de var inte sakkuniga.

Frågade man Edward S Ellis hur Hjortefot bar sig åt, när han
”smög osynlig genom snåren, så blev det tyst. Ellis var inte
indian. Han hade inte en aning om hur det gick till. Det såg jag
redan på hans sätt at skriva.

Saint-Ex däremot var verkligen flygare. Han visste att piloten av
vibrationerna i sin egen kropp känner när femton ton materia har
nått den ”mognad” som gör det möjligt att lyfta. Han visste hur
det kändes att skilja planet från marken – ”med en rörelse som
när man plockar en blomma” – och låta det bäras av luften.

Kunskaparna var hos honom inte ett tunt fanér som dolde en
massiv okunighet. Han var autentisk. När han kallade ökensolen
'en blek såpbubbla i diset' visste jag att han hade sett den. Han
hade varit där. Det syntes i själva språket.

I erindringen blusser den gamle begeistringen opp og han uttrykker en enorm fasinasjon for forfatteren. Møtet får et preg av en fortrolig stemning. Den lille høflighetsavstanden som ofte finnes i møter mellom fremmede blir borte i det han omtaler ham ved kallenavnet ”Saint-Ex” fjernet et høflighetsledd ved at han tiltaler ham gjennom kallenavnet ”Saint-Ex”. I det

¹⁴ Cap juby heter i dag Tarafaya (Lindqvist 1994: 26)

følelsesladede møtet eller gjenforeningen har den voldsomme begeistringen fjernet distansen som finnes mellom to mennesker som ikke kjenner hverandre. Samtidig knytter han dem sammen i en lærer- elev rolle: ”Saint-Ex var den første författere som lät mig ana vad ”stil” är. (Lindqvist 1994: 25).

I Cap Juby, eller Tarafaya som det heter i dag, forsøker han å nærme seg Saint-Exupéry historisk. Han spør rundt etter ”gamlingar” som kan ha minner fra 20-tallet. Og får bekreftende svar. ”Jo, det skal finnas några” (Lindqvist 1994: 26). Ahmed på 86 år husker godt forfatteren. Han omtaler han også som ”Saint-Ex” og beskriver ham som annerledes.

Han försökte lära sig vårt språk. Det gjorde ingen av spanjorerna. Han studerade för en koranlärare vid namn Sidi l’Hussein Oueld nOuesa. Spanjorerna satt bara stilla i sitt i sitt fort. De flög inte. Men Saint-Ex var en resande man. Därför behövde han kunna språk. Han var en karl som visste hur man uppförde sig i förhandlingar. Han förhandlade ofta om frigivning mot lösen (Lindqvist 1994: 30).

Så beveger samtalen seg over på krigen og dens årsak. Den reisende får forklaringer på ting som ikke var selvklare i barndommens spennende bøker.

Är det sant att stammarna sköt på de franska planen?

– Javisst. Han ler inåtvänt som åt lyckliga minnen.

– Varför?

En viss förvirring uppstår. Det var ju självklart att man sköt, men varför?

Så småningom kommer den intellektuella förklaringen: vi försvarade oss mot kolonialismen. Sedan den aktuellt opportuna förklaringen: vi handlade på marrockanska sultanens order. Forövrigt levde de ju på att ta fångar och kräva lösen. Varför skulle de då inte skjuta (Lindqvist 1994: 30).

Samtalen fører den reisende tilbake til erindringsrommet, til ”Saint-Ex” og hans sannheter: ”Moren försvarar inte sin frihet, ty i öknen är man alltid fri. Inte heller några synliga skattar ty öknen är naken. Nej, moren försvarer ett hemligt kungarika och det är därför jag beundrar honom” (Lindqvist 1994: 31). Replikken har plutselig ingen motsvarighet i virkeligheten. Autentisitetens mester skildrer ikke den virkeligheten Ahmed formidler. Med ett blir den reisendes resonnement fylt av en klarsynthet som minner om skuffelsen, som når man leser noe man har lest mange ganger før og innser at tekstens mening ikke er den man har trodd. Slik kryper det en kjølighet inn i hans videre funderinger over Saint-Exupéry og hans

oppfattelse av krigen, en kjølighet og distanse som ikke eksisterte i den eksaltere gjenforeningsscenen. Han tiltaler ham ikke lenger som "Saint-Ex", men som "Aristokraten Saint-Eupéry". Han husker plutselig noe han har sett mange ganger før, men som ikke har virket så viktig, før nå. Avstand, kjølighet og skuffelse kommer til syne i den voksne reflekterende stemmen, men han slipper ham likevel ikke helt fra seg og det er noe sårt over erindringen. Som av gammel vane kryper kallenavnet tilbake i refleksjonen.

Aristokraten Saint-Exupéry har en benågenhet att adla allt som väcker hans beundran.

Han adlar flyglinjens piloter till en ny luftens aristokrati. Han adlar deras motståndare, 'moren', till riddare av stolthetens exotiska kungarike.

Han romantiserer bärarna av en ny, okänd teknikk och ett fjärran, okänt folkslag – och försvarar därigenom gamla välkända feodala värden som i det kapitalistiska Europa tycktes förlegade och utdömda.

De osonliga skatter öknen faktiskt innehåller kunde Saint-Ex inte känna till, ty fosfat, järnmalm och olja hade ännu inte hittats i Sahara. Men att det var sin frihet saharierna försvarade, det borde även han ha förstått (Lindqvist 1994: 31).

I løpet av "oppsummeringen" blir det klarere og klarere for ham at Saint-Ex hadde mistet noe på veien, at han ikke hadde *sett* det som faktisk skjedde rundt seg:

Han hade gjort värnplikt i det besegrade Marocko. Han hade rest i det besegrade Algeriet. Han visste att frihet inte är något som öknen automatiskt ger. "Morerna" på den afrikanska atlantiska var i 1927 i själva verket de sista okuvade saharierna – resultatet av den spanska kolonimanketens enastående svaghet och deras förbittrade motstånd (Lindqvist 1994: 31).

Samtidig blir det også klart at han selv heller ikke så. I erkjennelsen kryper noe trist inn, som en skuffelse over den store helten.

Att Saint-Ex inte kunde engagera sig i denna frihetskamp var naturligt, eftersom det var honom själv och hans kamrater saharierna sköt på med sina tyska mausergevär. Men han insåg inte ens vad kampen gällde. Det blev romantik (Lindqvist 1994: 31-32).

Tilbake i det fysiske rommet får han noen til å peke ut det eksakte huset Saint-Exupéry bodde i. Han lærer at man kunne høre musikk fra huset om nettene samt at han hadde fire dyr som selskap. Han har med andre ord ikke forlatt "Saint-Ex" ennå. For å fordøye inntrykkene fører

han alt han har hørt ”omsorgsfullt” inn i notatboken. ”Till sist tycker jeg at jeg ser Saint-Ex ganska tydeligt framför mig, där han sitter vid skrivebordet omgivet av sina djur” (Lindqvist 1994: 33). Og med ett er de nær hverandre igjen, avstanden som var, er borte, avsnittet og fokuset skifter mellom den reisende og Saint-Exupéry som om de befant seg i samme rom:

Ljuset flyter som olje ur lampan. Jeg ser honom doppe pennan i bläckhornet, som även jag gjorde när jag lärde mig skriva. Havet dånar därute i mörkret, vaktposternas rop återskallar mellan murena. Ett lätt regn tycks falla – det är ljudet av den fuktiga nattluften som kondenseras mot plåttaket. Sanden knastar mellan papperen på bordet. Saint-Ex skriver (Lindqvist 1994: 33).

I stillheten som følger etter møtet søker den reisende innover i seg selv og sin egen erindring etter henførelsen for Saint-Exupéry og søker en forklaring. Han forsøker å finne kjernen til henførelsen. Han finner den i flygeren, fremtidsmennesket som ”når hon lyfter från marken också höjer sig över livets trivialiteter till en ny insikt, skapad av de särskilda upplevelser som modern teknik gjort möjliga” (Lindqvist 1994: 34). Kjernen i henførelsen er humanismen som finnes i Saint-Exupéry's tekster og måten han uttrykker den på, direkte ”alldeles skamlöst, med samma oändliga tillit till sin läsare som flygaren till tomma luften” (Lindqvist 1994: 34). Datidens kapteiner var sin tids mest moderne mennesker. Dette gav Saint-Ex autoritet. En autoritet han benyttet til å stille de store spørsmålene.

Vad är en människa? Vad är vår uppgift?

Människan gör sig själv, sa han.

Vi föds inte till människor, vi blir det.

Vi blir det genom solidaritet med varandra.

Vi blir det genom att ta ansvar (Lindqvist 1994: 34).

I sitt eget resonnement er det nesten som om han finner tilbake til det forfatteren, nesten som de møtes på ny og han velger å beholde det som tiltalte ham mest i Saint-Exupéry's tekster, nærheten. Han lærde mig att kräva av en författare inte bara spänning och äventyr utan också kunskap, alvar och närvaro. Fremför alt närvaro (Lindqvist 1994: 34).

Og slik forlater han Saint-Exupéry i Tarafaya, men med seg på veien, tar han den kjernen av humanisme og nærhet han lærte av hans tekster.

2.5.2 André Gide

Møtet med Andre Gide er det siste, men også det lengste og mest omfattende av de imaginære og strekker seg over fem kapitler i *Ökendykarna*. Det er egentlig et møte mellom den reisende og teksten. Møtet kan strengt tatt deles i to, der det første møtet oppstår i et erindringsrom mellom den reisende og *Jordisk föda*. Andre del av møtet er med *Den Omoraliske*. Kapitlene som omhandler møtet er erindringskapitler.

2.5.2 Jordisk föda

Det første møtet oppstår i et erindringsrom mellom den reisende som 17 og *Jordisk föda*. Møtet med Gides tekst beskrives nesten som fysisk og skillet mellom tekst og virkelighet blir uklart. ”Boken gav mig ett nytt namn, Natanael, som drog in mig i teksten så att vi kunde vara tillsammans där. Jag tyckte mycket om det” (Lindqvist 1994:). Han presenterer møtet med teksten på en svært bokstavlig måte: ”Jag kom til *Jordisk föda* från *Soldatinstruktionen för infanteriet*, som länge varit min älsklingsbok. Han leser *Jordisk föda* som en instruksjonsbok for livet. Han leser den på samme måte som han tidligere har lest håndbøker: ”

Jag kom från träningshandboken Spänst och stryka. Gide läste jag på samma sätt. Jag kom från Scouting från boys. Där avbryts de berättande och beskrivande partierna ideligen av små paranteser: '(öva det!)' Dessa paranteser läste jag in även i *Jordisk föda*.

När det stod:

'Varje varelse är mäktig nakenhet, vare känsla fullhet'

Eller:

'Jag levde i en nästen oavbruten, hänförd förvåning”

Så läste jag också de osynliga orden 'Öva det!' (Lindqvist 1994: 99).

I *Jordisk föda* opplever han et brudd med hverdagen og det dagligdagse, noe som får ham til å evaluere sin egen hverdag. Den rykker ham ut av hverdagen og det dagligdagse. Den lover oppbrudd og mystikk og endring.

Inom mig fanns ett oändligt behov att bli gripen och upplyft. Alt omkring mig förnekade detta behov. Bara i *Jordisk föda* blev jag förstådd:

Stanna aldrig Natanel (Lindqvist 1994: 99).

I likhet med de fleste unge skremmer fremtiden, og hverdagen som finnes i den, ham. Bokens budskap får ham til å sette ord på det:

Var jag på väg att bli lik min far? Skulle jag blir sekreterare i Älvsjökreten av Svenska Röda Korset, som han? Skulle jag späda min mjölk med vatten för att skona magen? Skulle jag leva utan resor, utan fester, utan tankar, utan äventyr?

Han drømmer om at en ”mästare” skal komme forbi og oppdage ham slike Menalces oppdager den unge gutten som sitter og leser med sin far i *Jordisk föda*. Han drømmer om det *Jordisk föda* lover.

I sin henførte lesning føler han seg utpekt til å være ”Mästerens” disippel Natanael. ”Mästern” preker om nomadismen og oppbruddet som den edleste av handlinger. Og han lengter mot den ørkendrømmen teksten er bærer av:

Vi skulle vandra i det olycksbringande månljuset över öknen. Vi skulle gå med nakna fötter på blå stenhällar och våra ögonlock skulle svalkas av natten. Vi skulle se ökenstädarnas murar när de rodnar mot kvällen och svagt lyser vidare om natten – djupa murar i vilka middagsljuset finns magasinerat. Om natten upprepar de sakta vad dagen lärt dem. Vi skulle se Bou Saada. Vi skulle se Biskra (Lindqvist 1994: 48).

Han blir også oppdaget av noen, John, som tar ham med til London. Når John, med henvisninger til hans ”elsklingsbok” forsøker å forføre ham, får innholdet i boken en ny betydning. ”Jag hade inte sett att det bland de vitklädda araberna också fanns barn som tycktes alldeles för unga, [...] för att veta något om kärleken. (Lindqvist 1994: 104). John forteller ham at det var Oscar Wilde som var forbilde for Menalces i *Jordisk föda*, og han reagerer med overraskelse og skuffelse. ”Jag kunde knappast tro det. – vad hade en posör som Wilde att lära uppriktighetens mästare, André Gide? undrade jag?” (Lindqvist 1994: 105). Møtet med John har åpnet den reisendes øyne for hva som har ligget skjult i ørkenskildringene han har spunnet sine fantasier rundt – tekster hvis språk og innhold han har øvd inn, adoptert, knyttet seg til. ”[...] [B]udskapet i *Jordisk föda* hade plötslig krympt. Jag kallade mig inte längre Natanael” (Lindqvist 1994: 105).

2.5.4 Den omoraliske

Møtet med *den Omoraliske* er på samme måte som med *Jordisk föda* ett som oppstår i erindringen, men i dette møtet knyttes ikke teksten til den reisendes erfaringer. De to første kapitlene som er tilegnet Michel og hans historie er rene parafraaser over *den Omoraliska*. Historien tar utgangspunkt i en lang monolog. Bokens jeg-forteller, Michel, befinner seg på et hustak sammen med sine venner. Her forteller han sin historie. Sammen med sin kone Marceline foretar han to reiser til Nord-Afrika. Under den første reisen, som er bryllupsreisen deres, oppdager han at han lider av lungesott. Under stadig pleie av sin kone, blir Michel bedre. Men i følge ham selv er bedringen ikke et resultat av hennes pleie, men av møtet med barn. Mens han rekreeres oppdager han det opprinnelige i seg selv, som han mener har blitt undertrykt. I prosessen for å gjenopprette og perfektionere sitt egentlige selv blir han selvbevist, opptatt av sin egen kropp, sanser og opplevelser. Marceline har gjennom å pleie sin mann selv blitt smittet av lungesott, og mens han friskner til blir hun stadig verre. Han pleier ikke henne med samme dedikasjon og trekker seg i stedet lenger og lenger bort fra henne. Hennes død blir derfor nesten som et siste ledd i hans befrielsesprosess. Michel sitter imidlertid igjen med en frihet han får problemer med å håndtere, for når ble hans prosjekt umoralsk?

Har jag gjort orätt? Det är den fråga Michel ställer till” sina
åhörare på takterrassen. Hur började i så fall det orätta? Var det
när jag ville bli frisk? Var det när jag ville bli stark? Var det
när jag ville bli fri? Varför plågar mig nu den oandvändbara
frihet jag vunnit? (Lindqvist 1994: 114).

Han leser den omoraliska uten den fasinasjonen han hadde i forbindelse med *Jordisk föda*. Det farlige og forbudte han som 17-åring ante i *Jordisk föda* trekker han frem i *den omoraliska*. ”Han tycker att han inom sig äger orörda möjligheter som håller på att kvävas under lager av kultur och moral. Synder och brott är befrielsehandlingar. Det onda är naturligt” (Lindqvist 1994: 112). Plutselig er det synder og kriminelle handlinger som markerer befrielsen..

Han lämnar Marceline och försvinner ut i natten till Mektirs
'käreasta' och älskar med henne medan hennes fästman sitter
bredvid och leker med en kanin. När han återvänder till hotellet
får Marceline just sin andra blodstörtning. Hon dör samma natt.

Han begraver henne i El Kantera, där han nu för ett ensligt och
frugalt liv, älskande ibland med den vackra danserskan Meriem,
ibland med hennes lillebror (Lindqvist 1994: 113).

Det neste som skjer er Michel som spør ”Har jag gjort orätt? Og svaret blir så klart i sett i forhold til handlingsforløpet den reisende nettopp har skissert opp. Det finnes ikke noen romantisk oppbruddsromantikk i denne gjengivelsen. Fasinasjonen er borte. Fortellingen er rensset for personlige innspill og bemerkninger. Det er en ren parafrase. Setningene er korte og rensset for unødvendig skildring noe som skaper tempo i teksten. Det er ingen innledning, eller oppbygging til det tragiske eller triste. Hans ”frihetskamp” i teltet med Mektirs ”kjæreste” blir likestilt med Marcelines død. Og uttalelser som at ”han nu för ett enslig og frugalt liv, älskande ibland med den vackra danserskan Meriem, ibland med hennes lillebror” (Lindqvist 1994: 113), kan oppfattes som noe av et oksymoron i teksten og bærer preg av Lindqvists syrlige ironi.

3 Fire aspekter av Lindqvists politiske prosjekt

För att essayn skall bli konst måste den gestalta en upplevelse: bildningsupplevelsen. Den måste vara full av sitt problems mörker och sin lösnings ljus! Den måste göra sin argumentering synlig och kännbar!

(Lindqvist 1961: 124).

Overgangen fra den fysiske til den metafysiske og politiske reisen eller imaginære reisen påpekes allerede i kapittelindelingen i Ökendykarna. De fire første kapitlene har geografiske stedsnavn, som påpeker og bekrefter den fysiske reisen og faktiske forflytningen i ørkenen. De er kalt "Till Tarfaya" "Till Smara", "Till Laghouat" og "Till Ain Sefra". De to siste derimot heter "Den umoraliska" og "Brunnsdykarna". Fra møtet med Vergilius til møtet med Gide skjer det en tydelig utvikling i teksten. En utvikling fra personlig reise til politisk poelemikk, fra det fysiske til det abstrakte, som inkluderer både rommene og møtene. I rommene kan vi spore en bevegelse fra treningsrommet til ørkenen og fra ørkenen til tekst og erindring. Den samme endringen er også tydelig i møtene. Det blir stadig færre nedslag i det fysiske ørkenrommet, fortellerstemmen tar over, og teksten tar form av politisk poelemikk. Jeg vil nå se nærmere på den kritikken jeg mener kommer til syne i denne utviklingen. Jeg vil fokusere på det jeg kaller fire aspekter av Lindqvists politiske prosjekt som blir tydelige i løpet av reisen og møtene. Disse, mener jeg, blir særlig viktige for den utviklingen som finner sted både for den reisende og prosjektet som helhet. Jeg ønsker samtidig å se disse aspektene i forbindelse med Pratts tanke om reiselitteraturens iboende mulighet til ideologikritikk. I forlengelsen av dette vil jeg lese Lindqvists tekst opp mot Bhabhas mimicry begrep.

3.1 Romantikken

Den reisende gjennomgår som sagt en dannelsesreise, en som kulminerer i, eller når sitt mål, i møtet med Gide. Dannelsesreisen har slik sett blitt en måte å ta ett oppgjør med ørkenlitteraturens mestere. Han fremhever hvordan deres befrielse i det "tomme" ørkenrommet forutsattes andres ufrihet. De imaginære møtene bærer en sterk link til hans barndom, eller hans barndoms tekstunivers. I møtene blir derfor dragingen mellom barnets fasinasjon og den voksnes kritikk tydelig. En kritikk som ekspanderer etter hvert som møtene

utfolder seg. Idet tidlige møtet med ørkenen og Fatima opprettholdes og forsterkes ørkendrømmen. I møtet med Saint-Exupéry dukker det opp en liten tvil som ikke har vært der tidligere, og Saint-Exupérys vidløftige tanker, knyttet til den sahariske frigjøringskrigen, karakteriseres som romantiske. I litteraturvitenskapelig leksikon defineres romantikk som "[e]n latent eller realisert tendens i litteraturen til å foretrekke imaginasjon fremfor fornuft, det transcendentale fremfor det empiriske og det uendelige fremfor det avgrensede" (Lothe 1999: 222). Ørkenromantikken er en størrelse som etableres og avsløres gjentatte ganger i *Ökendykarna*. Den defineres aldri av den reisende, men avtegnes indirekte når han avslører den i de andre ørkenforfatterens liv og bøker. Essensen i ørkenromantikken er at idylliseringen av ørkenopplevelsen skygger for den virkelige ørkenen. Dermed kan ørkendykkerne fortsette å bebo sine fantasier om den magiske ørkenen, på tross av de moralske omkostninger det måtte ha. Ørkenromantikkenes antitese er ørkenkritikken: Å se, og å innse hva ørkenopplevelsene virkelig innebærer fremstår som den reisendes ideal. (Edsberg 2006: 40). Blikket tillegges verdi på flere måter i trilogien, og er noe jeg vil komme tilbake til i neste del av dette kapitlet.

Lindqvist skrev sin doktoravhandling om Eklund som i utgangspunktet var en romantiker. *Ökendykarna* har oppstått i skjæringspunktet mellom ørkenfasinasjonen og en kritikk av ørkenlitteraturens mestere som skapte denne. Lindqvists romantikkbegrep tangerer Saids Orientalismebegrep. Han prøver å gi et annet bilde av de franske forfatterne. Han viser at deres drømmer var destruktive på samme måte som kolonialismens soldater, som også utnyttet at det ikke fantes noen som satte grenser. I tillegg til, som jeg pekte på i kapittel 2, å fungere som middel for å lette kolonialiseringprosessen, romantiserte de sine egne destruktive levesett. En del av kritikken ligger også i at de ikke skrev om det som faktisk skjedde, men istedet forsterket de orientalistiske stereotypene. Ved å illustrere det personlige overgrepet, utført i regi av *Jordisk föda*, men plassert trygt innenfor Europa, skaper han en uhyggelig link til de eksotiserte overgrepene, og stiller dem i et helt annet lys.¹⁵ Gjennom sin personlige tilstedeværelse i teksten, forsterker han dermed sitt poeng.

Det romantiske, eller virkelighetsfjerne, blir ennå tydeligere i møtet med Michel Vieuchange. Han var en eventyrer, og den første europeer til å besøke de forlatte ruinene til byen Smara i det dypeste av den sahariske ørkenen. Disse ruinene var strengt bevoktet av de sahariske styrkene. 10. September 1930 begynte han sin reise innover i et utforsket Nord-Afrika. Han visste ikke hvor Samara lå, heller ikke snakket han arabisk, eller berbisk, som var

¹⁵ "Det uhyggelige" alluderer til et begrep av Bhabha, utledet fra Freud, som jeg vil komme tilbake til i slutten av kapittel 3.

språket til de få nomadene som bodde i området. Etter en særdeles hard tur kom han frem til Smara og returnerte til den Marrokanske byen Tiznit den 16. November. Vieuchange døde noen få dager senere, av dysenteri. Hans historie har blitt publisert i posthumt i form av en dagbok kalt *Smara: The Forbidden City* (1932). Han kjemper seg gjennom ørkenen med bare ett mål for øye, å nå ruinene. Egoismen i Vieuchanges prosjekt fremheves ironisk nok gjennom et sitat fra hans egen tekst. Det er det samme sitatet Lindqvist bruker til å presentere ham i *Ökendykarna*: ”Som en pärlдықare måste jag genast återvenda” (Lindqvist 1994: 37). Dykking blir flere steder i teksten satt i sammenheng med positive og djerpe handlinger, noe jeg vil komme tilbake til senere. I denne sammenheng vil jeg bare påpeke at å dykke etter perler derfor fremstår som en egoistisk motsats til de andre handlingene dykking knyttes til. Vieuchange når også Smara, bare for å dø like etterpå. Dommen fra Lindqvists er klar:

Akut dödsårsak: dysenteri.

Dödsorsak: romantikk. (Lindqvist 1994: 57).

Slik utvikles ørkenkritikken og blir stadig krassere i møtet med de gamle heltene. Når han så kommer til Laghaout hvor den franske kunstneren og maleren Fromentin oppholdt seg, er møtet dem i mellom av en helt annen karakter enn det med Saint-Ex. Heller enn å gå ham i møtet studeres han på avstand med et kjølig blikk. En annen ting som skiller dette møtet fra de forestående, er at leseren trekkes inn i opplevelsen og tvinges til å velge side gjennom en synsvinkel som hele tiden skifter mellom Fromentin og hans opplevelser, og den reisendes. Samtidig skaper det distanserte møtet, ispedd den reisendes kritiske kommentarer, en følelse av at den reisende nærmer seg fortelleren og dennes innsikt. Grensen mellom dem er utflytende når han reflekterer over de to tid

Här stod Fromentin för 130 år sedan. Det är samma landskap vi ser. Samma sol, samma öken.

Men inte samma människor. Hans araber var slutna, hotfulla, fientliga. De jag har träffat är öppna, levande, gästfria människor.

Under samma sol (Lindqvist 1994: 66)

Påfølgende dette sitatet gjør fortelleren noe han ikke har for vane å gjøre. Han uttrykker sin mening uten å svøpe den inn i sitater eller liknelser: ”Fromentin hade fel när han trodde att det var solens obarmhärtighet som för alltid hade präglat öknens människor. Kanske visste han det rentav själv” (Lindqvist 1994: 66). Noe har skjedd med tonen og stilen i teksten.

Problematikken rettes ikke lenger inn over for å belyse personlige problemer eller minner. Kritikken, krassheten er rettet ut over mot oss, leserne. Allerede i opptakten til dette møtet enser vi en forandring ”ju mer ljus ökenen tar emot, desto mörkare tycks den bli, skriver Eugène Fromentin. Det är i sådane paradoxer ökenromantikken lever.” (Lindqvist 1994: 61).

Den historiske hendelsen som fant sted like forut for Fromentins besök i Laghouat var 1830-tallets franske opprør som fikk sitt utløp i julirevolusjonen. Den reaksjonære kampfregjeringen de Polignac var falleferdig og som en siste utvei for å avlede utilfredsheten besluttet de å angripe Algerie. Foranledningen var en påstått ærekrenkelse mot den franske konsulen. I sine proklamasjoner til befolkningen sa franskmennene at de var kommet for å befri araberne fra det tyrkiske overgrepet. Men befrierne begikk de mest grusomme og avskyelige voldshandlinger og beholdt makten overalt der de kunne gripe den: byer ble brent i hundretall og befolkningen sultet. I 1848 kom turen til Laghouat. Franskmennene inntok byen etter to dagers beleiring. Lindqvist siterer en fransk løytnant: ”Man vadade bokstaveligen i blod och i två dager gick det inte att komma fram för likhögarna” (Lindqvist 1994: 68). Likene ble etterhvert kastet i brønnene som en måte å straffe byen på. Når de franske soldatene plutselig ble beordret til å bli av sine overordnede hentet de inn brønnsarbeidere som måtte dykke ned og hente opp likene. De døde kroppene hadde belåst seg opp av forråtnelsesgasser og satt derfor fastkilt mot brønnveggene. De måtte slites fra hverandre. ”Köttet hade börjat upplösast. Kropperna höll inte längre ihop. Det förgiftade vattnet blev en soppa av likrester, i vilken brunnsdykarna tvingades allt djupare ned” (Lindqvist 1994: 71). Dette, påpeker Lindqvist, skrev ikke kunstneren Fromentin om, som ankom stedet bare et halvt år etter massakren. ”Tystnaden i Laghaout skyllde han på klimaet. Den blev romantikk” (Lindqvist 1994: 69).

På samme sted hvor Fromentin oppholdt seg får Lindqvist sove hos en lærerfamilie, brødrene Ali og Ahmed, i Laghout. Ali traff ham på gymmet ved rue Valentin i Alger. Han påpeker at som de fleste unge algerier er de rasende på det korruperte styret. Noe de diskuterer ved middagsbordet som de sitter ved hele kvelden. Om natten sover alle sammen i finrommet. Der hvor Fromentin møtte kalde mennesker uten gjestfrihet møter Lindqvist mennesker som deler alt, og den stillheten han opplever er alt annet enn truende. ”Därute gnistrar stjärnhimmelen så klar som bara öken och mörker kan göra den. Tystnaden är gränslös och enstaka, avlägsna hundskall gör den hörbar” (Lindqvist 1990: 65).

Der Fromentin opplever truende stillhet og en araber som ikke vil vise sitt bosted, oppgi sitt navn eller prate med ham, møter Lindqvist en hyggelig familie som deler sin mat og sitt fineste rom med ham. Stillheten *utenfor* er grenseløs og ensom.

Det eneste møtet som skiller seg og fremstår som positivt er det med Isabelle Eberhardt. I Likhhet med "Saint-Ex" demonstrer han også et nært forhold til henne ved å omtale henne ved fornavn. Han markerer nærhet og avkrefter eventuelle mistanker om en seksuell fasinasjon i et og samme grep ved å kalle henne sin søster. I møtet med henne blir feminisme og likestilling et tema. Noe som reflekterer *Ökendykarnas* essayistiske struktur. Lindqvist knytter tidlig teksten til essayistikken gjennom uttalelsen "Minne och drömmar låter sig inte tvingas. Själva avsikten låser den dörr man vill öppna bara på bakvägar och sidospår kan man nå målet" (Lindqvist 1994: 10), som minner svært om tittelen på Montaignes første essay "Par divers moyens on arrive a pareille fin" "Ulike veier leder till samm mål". Fortelleren fører den reisende og leseren på "på bakvegar och sidospår" for å nå fram til innsikten han selv sitter på. Disse omveiene blir til tider til sterkt ladete scener. I likhet med *Bänkpress* som kan leses som en kritikk rettet mot et kroppsfiksert og egoistisk samfunn, blir *Ökendykarnas* drømmelignende struktur med jevne mellomrom byttet ut av marerittets. Gjennom essayets sprikendes struktur beveger *Ökendykarna* seg mellom politikk og kritikk, og blir slik et lyrisk essay med sterke politiske assosiasjoner.

Mot slutten av *Ökendykarna* blir hovedhandlingen forankret gjennom Fromentin og Gides tekster, samt den reisendes erindringer av dem. Hva som blir antydnet i møtet med Saint-Exupéry blir tydeligere i møtet med Fromentin og Gide. Vi som lesere blir guidet samme vei som den reisende gikk som barn, fra fasinasjonen rundt flygerne og "ørkendykkerne" frem til forståelsen og innsikten av det europeiske overgrepet utført på et lett tilgjengelig Sahara. Et overgrep som i romantiske vendinger ble gjenfortalt for et lesende Europa. I et portrett av Loti, peker Lesley Blanch på hvordan Loti gjorde Orienten mer tilgjengelig for den allmenne leser: "Loti transposed the aristocratic detachment of most earlier travel writers into a more personal vein of intimacy, and thus his readers could identify" (Blanch 1983:12). Et annet sted skriver hun: "His first readers were largely armchair travellers and they read him acidly to reach those far horizons of which they dreamed, but which they seldom reached" (Blanch 1983: 12).

Forfatterne Lindqvist inviterer med seg i ørkenen er i ettertid blitt regnet som noen av ørkenlitteraturens mestere. Hans kritiske interaksjon med dem blir dermed stående mot andres utsagn, som denne uttalt av Elwood Hartman, i *Three Nineteenth-Century French Writer/Artists and the Maghreb* (1994):

[...] one should admit the *utile*. Admittedly, information was transferred which enlightened the nineteenth-century French reader who otherwise would have known very little about North

African culture. A far grater service, however was rendered to art – that god which each writer/artist sincerely worshipped. In these text especially, but also in the drawings and paintings, there is an abundant outpouring of beauty, fresh and dazzling and sustained, which has continued to delight contemporaries and moderns alike (Hartman 1994: 80).

Han innrømmer at deres tekster var sterkt orientalistisk preget, noe han anser som delvis sant:

Nowadays one tends to dismiss Orientalism as a peculiar, if not even a negative, phenomenon, somewhat ridiculous, if not actually evil, because of its excessive curiosity and its delight in the bizarre – the odd product of a “*la race, le moment, et le milieu*”, as Teine would have put it. Certainly there is some truth in this accusation. Even Fromentin lamented the reduction to stereotypes, in painting at least, for he seemed to be condemned to repeat *ad infinitum* the same scenes of camels, horses, and Arabs, canvas after canvas, to satisfy his public’s demand for Orientalism. Indeed, all three authors tapped as well the common storehouse of personages (e.g., dancing girls), plots (e.g., thefts and murders), and images (e.g., sun, sand, and brilliant colors), which were expected of Orientalist literature (Hartman 1994: 79).

Samtidig velger han å beskytte Fromentin og Loti og deres kunstverk fra Nord-afrika. Han nevner spesielt at begge to gjorde flittig bruk av lånte, arabiske ord i sine tekster, samt at strebet mot å gjengi den virkelighet de mente de så: ”True, as well, where the attempts of Gautier, Fromentin, and Loti to be specific – one must say *realistic* – in their writings and drawings in order to convince their public of the authenticity of their accounts” (Hartman 1994: 79).

Viktigheten av Art for Art’s knyttet Loti og Fromentin sammen. De var begge, om de ville innrømme det eller ikke, disipler av denne bevegelsen. Théophile Guatier som ble ansett som Fromentin og Lotis ”far” i kunsten hevdet bevegelsen innebærer at artisten må oppsøke skjønnhet, uansett hvor det kan finnes, og skjønnheten må skilles fra sannhet og godhet. Den må forgudes alene som en gud. Artisten må uavbrytelig prise denne guden, muligens omvende hedningen, filisteren eller barbaren¹⁶. Kunstneren skulle holde seg ren og ligge unna alt som

¹⁶ Filisteren har i følge Cambridge Dictionary følgende to betydninger: “Philistine1 DISAPPROVING a person who refuses to see the beauty or the value of art, literature, music or culture in any form: I wouldn't have expected them to enjoy a film of that quality anyway - they're just a bunch of philistines!

2 Philistine one of a race of people who lived in the coastal area of the SE Mediterranean in ancient times and were often at war with the Israelites” (Cambridge Advanced Learner's Dictionary: <http://dictionary.cambridge.org/>) Og i Fremmedordboken står det under filister: “fillister, en, ty., isralittenes naboer i det sørvestlige Palestina; person som ikke er student; spissborger, småskårent og selvgodt menneske”.

ikke var vakkert, spesielt utilitaristene, økonomi (noe som ble vanskelig for dem fordi de måtte tjene penger for å overleve) og politikk. Begge likte samtidig å minne om at de ikke bare var representanter for skjønnhet, de var også redningsmenn for en nyoppdaget sivilisasjon. De hevdet at de gjennom deres kunst, udødeliggjorde mennesker og objekter som senere ville bli revet bort. Hadde de ikke vært så knyttet til den store innsatsen imperialistisk politikk utgjorde, så ville disse nord-afrikanske skjønnhetene uten tvil blitt mindre kjent eller til og med forsvunnet helt uten at det franske litterære og kunstneriske publikum noen gang hadde fått opplevd dem. "Thanks to these efforts of Théophile Gautier, Eugène Fromentin, and Pierre Loti, French literary and pictorial art moved giant steps forward. For this we must eternally appreciate and applaud them" (Hartman 1994: 81).

De låste bildet av Orienten innenfor Vestens tid. De så det vakre Afrika, og fortryllende sollyset. De bidrog til, og opprettholdt skillet mellom Orienten og Oksidenten. De var oksidentalere, som overlegent brukte lånord fra Afrika i sine franske tekster fordi det ikke fantes noen måte å oversette det på. De var koloniherrer på sitt eget vis og om de ikke fysisk tok liv, så stjal de en hel kultur.

Vi föds inte til människor. Vi blir det. Vi blir det genom solidaritet med varandra. Vi blir det genom att ta ansvar (Lindqvist 1994: 114)

Med repetisjonen av Saint-Exupérys tese, nå inkorporert som fortellerens egen, markeres et vendepunkt i Sahara-triologien. Det følger like etter parafrasen av den Omoraliska og blir stående som svar på Gides spørsmål "Har jeg gjort orätt?" Dannelsesreisen har nådd sin slutt, den reisende har kommet til innsikt:

En sådan människa ville jag vara. En sådan månniska trodde jag att jag var. Beslut fattas i Paris. De genomförs i Sahara. När sedan de känslor är försvunna, som namnet "Smara" en gång ingav, står beslutet kvar. Jag ville vara Saint-Ex, postflygaren som inte överger en nödställd kamrat i öknen.

Jag blev Vieuchange, ökenvandraren som fortsätter med lögnen som krycka, därför att han "hade velat det, i Paris (Lindqvist 1994: 114).

2.3 Fontanelen

(Berulfsen og Gundersen 2003 148.). De europeiske overgripernes "siviliseringsoppdrag" synes dermed å være innskrevet i språket.

”Når fontanellen väl har slutits i tvåårsåldern är det inte lätt att på ny passera födselskanalen och komma ut med en ny föreställning om sig själv. Som demonstrant kunde jag bara gradvis släppa den ironiska distansen, gå med några steg, prövanda höja min röst, försiktig löfta min lille förbannade näve för att ge uttryck åt den vrede som samlats inom mig. Som bodybuilder började jag lika tveksamt” (Lindqvist 1988:30).

”Fontanellen,” som det handlar om i det første kapittelet i *Bänkpress* er et tilbakevendende motiv i flere kapitler, og vi kan se at det skjer en utvikling i tankene rundt den. Den fungerer som et bilde eller et overordnet symbol i teksten. Fontanellen er det firkantete og bløte partiet som finnes mellom pannebenet og issen på et spedbarns hode. ”Tack vare öppningen mellan spädbarnets hjässben kan den växande hjärnans ytterskal tillfälligt pressas i hop och förminskas så att passagen genom födselskanalen blir möjlig” (Lindqvist 1988: 133). I en liten periode etter fødselen er det fremdeles åpent og kan påvirkes fra utsiden. Men etter hvert som tiden går gror det igjen og benet blir hardt og ugjennomtrengelig. Hodet kan ikke lenger presses sammen og tiden for gjenfødelse er over. ”Vergils” hodet derimot er ”mjukt som finaste sämskskinn och består inte av ben utan levande, pulserande, nästen genomskinlig hud, som lämnar människans innersta blottat.” (Bänkpress 1988: 47) Når Lindqvist står helt stille og holder pusten ser han Vergils drømmer. Han står så stille at deres drømmer umerkelig glider over i hverandre. Men plutselig faller Lindqvists skygge over dem og like fort som de kom er de borte igjen. ”Kvar är bara det brutala, rakade hovudet som blixtnabbt förbenas i mina händer” (Lindqvist 1988: 47). Jeg mener dette kan bety at muligheten for drømmer og forandring alltid er tilstede, men skyggene fra historien gjør at det ikke alltid er så enkelt å få øye på dem og la dem utvikle seg videre. Disse skyggene er med på å danne et falskt bilde av virkeligheten. For å illustrere dette spilles det hele tiden på kontraster og overraskelsesmomenter: Ingenting er som man først antar. Det finnes en tydelig kontrast mellom ”Skinheaden” ”Vergilius”, og de dannende engelske overklassemennene vi blir introdusert for i *Utrota varenda jävel* som i imperialismens navn dreper kvinner og små barn til skrekk og advarsel. ”Vergilius” er beviset på at utseendet og overflaten kan bedra.

”Fontanellen” fungerer som et frampek på flere plan. På samme måte som fontanellen på et barn med tiden vil vokse seg hard og ugjennomtrengelig slik at gjenfødelse eller fornyelse blir en umulighet, vil mennesket, om de ikke lærer av historien, trå i samme blodige stier som europeerne under kolonialiseringen.

3.2 Blikket

Blikk er noe som blir tillagt stor viktighet, både i det virkelige livet, men også i tekst og bilder. Det har en særlig viktig rolle i reiselitteratur hvor reportasjen eller skildringen skapes i stor grad ut fra hva den reisende fysisk *ser*. Jeg velger å se på blikket i to forskjellige sammenhenger i teksten. På den ene siden bruker jeg det som utgangspunkt for å illustrere hvordan Lindqvist, som den reisende, hele tiden er seg var Orienten og de eksotiske og seksuelle vestlige fordommene knyttet til denne. Samtidig hvordan han er klar over at han som mannlig, hvit reisende, føyer seg symbolsk inn i den lange rekken av reisende som reiser for å se i betydningen av å tilegne seg, vurdere og erobre. Pratt gir kaller denne typen reisende for "[...] 'the seeing man', an admittedly unfriendly label for the European male subject of European landscape discourse – he whose imperial eyes passively look out and possess" (Pratt 1992: 7)

På den andre siden vil jeg se nærmere på blikket som del av en reiselitterær strategi. Jeg vil derfor se nærmere på de forskjellige typene blikk som blir presentert i trilogien.

3.2.1 Orientalismens blikk

Allerede før den hvite europeiske reisende og den fremmede andre, nomadkvinnen, har møttes, er deres møte komplisert og ladet med symbolsk mening. Det finnes flere fordommer knyttet til møtet mellom den europeiske reisende og den fremmede *Andre*. Pratt peker på dette gjennom sitt begrep "contact zone". Lindqvist og Fatima er derfor forbundet til hverandre gjennom ett nett av maktstrukturer hvor Lindqvist som europeer er den dominerende parten. Bevisstheten om at disse maktstrukturene i stor grad er skapt av europeiske kolonimakter og at Lindqvist selv, i kraft av å være svensk, er forbundet til disse maktstrukturene ligger hele tiden under i trilogien. Denne maktdikotomien kommer til uttrykk i teksten gjennom to kontrastfylte bemerkninger. Like før han møter nomadene uttrykker han: "[...] det här är mitt landskap! Det var hit jag ville!" (Lindqvist 1994: 12). Hans glede får sitt motstykke i nomadenes kvinner og barn som "kommer vandrande i sina bördors skugga" (Lindqvist 1994: 13). Gjennom denne kontrasten blir avhengighetsforholdet tydelig og symboliserer frarøvelsen av frihet. Det er ikke selve byrden som tynger dem, men skyggen, etterdønningen av alt det som har skjedd. Skyggen er det bildet teksten har skapt og skyggen som ennå henger over dem symboliserer teksten som vedlikeholder frihetsfrarøvelsen eller overgrepet. Byrdene fra overgrepene i kolonitiden lever videre som tekstlige skygger

opprettet og holdt ved like av teksten. De er nomader, noe som symboliserer oppbrudd, frihet ”nomader synes å symbolisere, uttrykke og gestalte den rastløsheten og vandringslysten som også ofte hjemsøker den moderne reisende” (Melberg 2005 37). Den byrden som nomadene er tynget av kan også symbolisere den personlige sorgen som er årsaken til at han befinner seg i ørkenen. Selv om han ønsker nomadetilværelsen og friheten denne bringer, bærer den også i seg savnet etter et fast tilknytningssted, et hjem. En siste tolkningsmulighet peker mot den nomadiske livsførselen knyttet til eksilerte, t som postkoloniale kritikere som Frans Fanon og Aime Cecaire peker på. De er tynget av byrdene og kan fremstå som identitetsløse, som eksilerte: ”I Tiznit har några af dom slagit läger norr om ringmuren. De kommer från de ockuperade områdena i söder för att sälja sine smycken” (Lindqvist 1994: 13). De blir som eksilerte i sitt eget land, i sin egen ørken. ”Nomaden dukker opp som forbilde for og forfader til den emigranten som lever i permanent eksil i dagens verden, hjemme overalt og ingensteds, og som er blitt så vanlig at det kanskje rett og slett dreier seg om det moderne menneskets normale livsform (Melberg 2005: 37). Med dette bildet forepriper han samtidig det misforholdet som eksisterer mellom de europeiske drømmerne og deres virkelighetsflukt, hvordan de ikke så at deres egne frihetsopplevelser i ørkenen forutsatte andres ufrihet.

Til tross for at møtet med Fatima fungerer som en bekreftelse på ørkendrømmen, peker det også i en annen retning. Skildringen bærer preg av å være stilisert og vi kan skimte den styrende fortelleren. Det er mye som skiller dette ørkenmøtet fra møtene de franske forfatterne opplevde. I møtet med Fatima blir hun skildret som sterk og trygg. Hun er uten sjal, og foruten øynene, som blir beskrevet som uredde, er det bare de hennamalte fotsålene hennes han nevner. Han fjerner dermed fokuset fra alt som befinner seg mellom øynene og fotsålene, han fjerner fokuset fra kroppen, og dermed i overført betydning, bort fra alt som forbindes med det feminine, eksotiske og sensuelle. Beskrivelsen er rensert fra alt som gjør henne til en stereotyp, til et bilde på Orienten. Denne skildringen av Fatima bryter med bildet av Orientaleren som den fremmede og eksotiske motsetningen, den andre. I Paul Bowles *Med himmelen som tak* (2000), finnes det to episoder hvor to ”orientalske” kvinner opptrer, og i begge disse er det, i likhet med Fatima, fokus på øynene. I den første episoden blir kvinnen beskrevet som et skremt dyr:

Og plustelig kom hun inn, - en slank pike med store mørke øyne og et vilt uttrykk. Hun var kledd i en gullende ren, hvit kjole, og på hodet hadde hun et hvitt turbanlignende plagg som dro håret stramt bakover så de indigo tegningene som var tatovert på pannen hennes, kom tydeligere til sin rett. Da hun først var kommet inn i teltet, ble hun stående helt ubevegelig og se på

Port, - og det falt ham inn at uttrykket hennes minte litt om det en ung tyr ofte har med det samme den tar sine første skritt inn på den blendende opplyste arenaen. Ansiktet hennes uttrykte forvirring, fykt og en passiv forventningsfullhet mens hun sto der og stirret stille på ham (Bowles 2000: 27).

Dette er snakk om et helt annet ritual enn det som utføres i *Ökendykarna*. Der er det nomadekvinnen som bestemmer, det bærer fremdeles preg av å være et oppstyltet ritual, men det utføres i regi av *henne*. Hun er sterk og trygg og ber ham tålmodig vente, i motsetning til kvinnen Port møter. Hennetegningene som Fatima har slikker fotsålene hennes, noe som gir ett inntrykk av styrke, hun står i ro på en brennende jord, noe som samtidig kan peke på ørkenens ”brennende” historie som etter hvert blir hovedfokuset i teksten. Indigotegningene på jenta i *Med himmelen som tak*”, er ”tatovert på pannen hennes”, noe som gir inntrykk av at hun er merket, som et dyr. Som et dyr er det også han ser henne, og hun sammenliknes med en ung tyr. Bildet blir symbol på den europeiske maktdominansen over Orienten. I hans, den europeiske reisendes øyne, blir hun ikke noe annet enn et dyr. I tillegg til at hun uttrykker forvirring og frykt, ser han også en passiv forventningsfullhet. Noe som skurrer i beskrivelsen er at hun midt i sin forvirring og frykt også uttrykker forventningsfullhet! Passiv forventningsfullhet! Var det en måte å unnskyldte overgrepet? Det neste tilfellet hvor en ung orientalsk kvinne omtales i *Med himmelen som tak*, blir øynene tildelt en enda viktigere rolle. Port befinner seg på et bordell, men ingen av jentene frister ham noe særlig, helt til han plutselig for øye på ei som danser en merkelig dans på gårdsplassen. Jeg siterer et lengre utdrag fra boken for å få frem stemningen og oppbygningen i scenen som utspiller seg:

Men det som gjorde inntrykk på ham, var ikke så mye selve dansen, som pikens underlige fraværende, søvngjengeraktige ansiktstrykk. Smilet var – liksom også hennes tanker, kunne en hatt lyst til å tilføye – stivt rettet mot en eller annen gjenstand som var så langt borte at ingen andre enn hun visste om den i det hele tatt. Det lå en i aller høyeste grad upersonlig ringeakt i disse øynene som stirret uten å se, og i måten de rolige leppene kruste seg på. Jo lenger han iakttok henne, dess mer fasinerende syntes han ansiktet hennes var. Det var en maske med fullkomne proporsjoner, og dens skjønnhet utsprang ikke så mye fra samspillet mellom de enkelte trekkene, snarere fra den meningen som lå underforstått i deres uttrykk, - meningen, eller det at uttrykket skjulte en indre mening. Ja, for det var umulig å avgjøre hvilken følelse som egentlig lå bak dette ansiket. Det var som om hun sa: ”Det blir danset en dans. Jeg danser ikke, for jeg er ikke tilstede her. Men det er min dans.” Da nummeret nærmet seg sin avslutning og musikken var stanset, sto hun helt stille et øyeblikk, og så senket hun langsomt stokken og banket svakt og

ubesluttsomt i gulvet tre-fire ganger. Deretter snudde hun seg og sa noe til en av musikantene. Det bemerkelsesverdige ansiktsuttrykket hennes hadde i mellomtiden ikke forandret seg på noen måte. Musikanten reiste seg og gjorde plass til henne ved siden av seg på gulvet. Det slo Port at det var noe rart ved måten han hjalp henne å sette seg på, og med ett slag gikk det opp for ham at piken var blind. Erkjennelsen ramte ham som et elektrisk støt; han kjente at hjerte begynte å dunke voldsomt, og at han plutselig ble varm i hodet (Bowles 2000: 138-139).

Port springer for å finne mannen som har tatt ham med til bordellet, Mohammed, og få ham til å ordne et møte med kvinnen, men Mohammed har ikke tid til å høre på ham, og Port reagerer med irritasjon: "Port var [...] alt for oppsatt på at byttet ikke skulle unnsnippe ham (139).

De orientalistiske kvinnene i Bowles tekst uttrykker enten redsel gjennom blikket, eller de er totalt frarøvet det. Det er hennes blindhet som gjør at han vil ha henne: det er hennes passive svakhet, og hans styrke som gjør henne interessant, som gjør henne til ett bytte. Hans øyne blir får et snev av Pratts "imperial eyes", og han fremstår som en "seeing man". Gjennom blick og språk har den reisende og utforskende europeeren demonstrert sin maktposisjon.

Fatima derimot, er tydelig sterk og trygg, noe som også her symboliseres gjennom blikket. Den reisende, Lindqvist er likevel var sin maktposisjon i kraft av å være hvit og mann. Han beskriver derfor Fatima på en måte som fjerner all fokus fra det feminine, og dermed også det erotiske. Hun blir ikke som hos Port et "bytte", men i stedet en sterk og trygg foretningskvinne.

3.2.2 Det beskrivende blikket

Meberg vier stor oppmerksomhet til blikket i sitt essay *Å reise og skrive*. Han påpeker at den reisende er nødt til å stoppe opp og lære og se. (Melberg 2005: 60). Han peker på flere typer blick, som det kubistiske, det flakkende, prismatiske og det polyfone (Melberg 2005: 84).

Blikket er viktig også i de imaginære møtene. Saint-Exupéry ser ikke virkeligheten [...] han insåg inte ens vad kampen gällde" (Lindqvist 1994: 31). Vieuchange reiste i ørkenen forkledd som kvinne. Han gjemmer seg bak forkledningen for å forflytte seg uoppdaget fra et sted til et annet og slik slippe forbi de sahariske stammene som ennå vokter ruinene rundt Smara. Han har sjal over hodet og rollen som kvinne tvinger han til hele tiden å bøye hodet.

Han ser derfor ikke annet en ørkensand.¹⁷ ”Få Saharaskildringer handler så mycket om själva marken i öknen, om de små brystna stenarna, gruset, de steniga flodbäddarna, den svarta plågade jorden. Det är bare den han ser” (Lindqvist 1994: 40).

Lindqvist skisserer opp portretter av forfattere som bak masken levde i villfarelse og ignoranse. Forfattere som hadde stor innflytelse på et europeisk lesende publikum som opplevde Østen, ”Orienten,” gjennom deres øyne, deres gjengivelse i skrift.

Ørkenopplevelsen var også for Isabelle framfor alt en erotisk opplevelse. ”Blir hon föreläskad i en ung tunisier så lämnar hon allt och följer med honom, även om han är fransmännens skatteindrivare” (Lindqvist 1994: 126). Men forelskelsen hindret henne ikke i å se. Hun så hvordan opprørerne ble ført i lenker til fengselet. ”Utan att ha dömts av någon domstol, straffade av franska administratörer eller lokala medlöpare, utan möjlighet till överklagande sänds de iväg till år av ensamma lidande, utan hopp om nåd” (Lindqvist 1994: 126). Hun så og hun reagerte.

Överallt bland dessa fattiga, mörka och motspänstiga stammar får vi ett fientligt mottagande [...], Si Larbis goda hjärta blöder för dem och vad vi gör, han av plikt, jag av nyfikenhet, kommer oss att skämmas som om vi hade begått illdåd (Lindqvist 1994: 126).

Samme moralske engasjement finnes ikke hos Gide. ”Känslan av erövringen som illdåd saknas hos Gide. Den kommer inte förrän i Kongoböckerna i slutet av 20-talet. Då har Joseph Conrad lärt honom se det.(Lindqvist 1994: 126). Gides reiseberetning, *Voyage au Congo / Le retour de Tchad* (1927/28). inneholder minst like mye litterære diskusjoner og polemikk som glimt fra selve reisen, men Gide gir uttrykk for krass og effektiv politisk indignasjon rettet mot franske selskap og deres utbytting av de innfødte (Melberg 2005: 194-195). Da kan man jo spørre seg hvor denne krasse og effektivt politisk indignasjonen fantes da Gide var i Laghouat? ”Conrad och Gide var nästan samtidig i Afrika i början av 90-talet. Conrad skrev *Mörkets hjärta* medan Gide skrev *Den Omoraliske*. De var samtida – men för Gide tog det ytterligare 30 år att nå fram till Conrads insikt” (Lindqvist 1994: 126).

Helt på slutten av *Ökendykarna* oppstår et møte mellom den reisende og en ekte brønndykker. I løpet av dette møtet uttrykker brønndykkeren ”Jeg har sett öknen” (Lindqvist

¹⁷ Som jeg har nevnt tidligere er *Ökendykarna* et essay som tar opp mange tema. Kvinnesyn og likestilling er ett som går igjen og noe som har fått en alt større plass i postkoloniale teorier. I forbindelse med Viuchanges reise i gjennom ørkenen peker Lindqvist på flere ting som gjorde kvinnerollen til en degradert i forhold til mannens. ”Han rakar sina ben. Han lär sig att inte visa sina händer. Han ligger alltid hoprullad som en hund, aldrig på rygg – på rygg ligger bara en judinna. Han sitter med knäna utslagna, aldrig tätt ihop. När han rider har han hälarne lägre än tårna” (Lindqvist 1994: 40). En annen ting som er interessant å legge merke til i dette sitatet er henvisningen til jøden som en enda lavere rase enn kvinnene!

1994: 148). Jeg-posisjonen overføres, men møtet suppleres med den reisendes, den allvitende fortellerens informasjon, noe som vitner om at brønndykkeren ikke taler alene. Slik fremstilles den autentiske brønndykkerens blikk som det som likner mest på den reisendes. En som opplever og som virkelig *ser*. Ved å peke på alle de blikkene som ikke *ser*, mener jeg den reisendes blikk utfordrer den vestlige diskursen og fremviser en ikritikk i Pratts forstand av ordet. Gjennom å vise det som er falsk, viser han også det som er ekte. Dette blir enda tydeligere i neste del, som peker på hvordan kritikken også kommer til syne i den stilistiske utformingen.

3.3 Stil som grep

Most people are other people. Their thoughts are someone else's opinions, their lives a mimicry, their passions a quotation.

Oscar Wilde

Som jeg har nevnt tidligere blander Lindqvist fiksjon og fakta. Han legger ikke skjul på sin egen tilstedeværelse i teksten. I møtene i *Ökendykarna* mener jeg dette nærværet kommer til uttrykk på en bestemt måte, gjennom tekstlig uttrykk. Han plukker opp stilen til de han møter og mimer denne i teksten. Han bruker stil som grep.¹⁸ Forfatterens tilstedeværelse i teksten er noe avgrenset og definert. I *Selvskrevet* (2007) velger Melberg å bruke termen sevl fremstilling som et samlende begrep for de litterære strategiene selvbiografi, selvportrett, memoarer, vitnemål, bekjennelse osv, av den grunn at han anser de tradisjonelle for å være belastet med litterær metafysikk. Melberg påpeker at det finnes i dag en ganske omfattende teoridannelse rundt de litterære strategiene han plasserer innenfor samlebetegnelsen sevl fremstilling, men disse har en uheldig evne til å falle inn i en *enten-eller* og dermed inn i hans definisjon av metafysikk som han har overtatt fra Nietzsche. (Melberg 2007: 9).

Selvfremstillingen forsøker å sno seg ut av alle disse *enten-eller* for i stedet å prøve *både-og*. Selvfremstillingen likner eksempelvis reise fortellingen og den fortellende journalistikken og historieskrivingen: Den er *både* litterær *og* saklig virkelighetsbeskrivelse. Den nøyer seg ikke med fiksjonen. Eller den tyr til fiksjon av virkelighetsbeskrivende hensyn. Den utvikler en lang rekke litterære strategier for å beskrive virkelighet [...] (Melberg 2007: 9).

¹⁸ Dette grepet mener jeg peker på det jeg tidligere har kalt Lindqvists "sanningskonst". Han tar opp politiske temaer og maner til debatt, i en utpreget kunstnerlig form, noe som skapte stor debatt i forbindelse med boken *Myten om Wu Tao-tzu* (1967). Dette peker på et tema som har røtter i Lindqvists tidligste forfatterskap: forholdet mellom kunst og moral, mellom kunst og virkelighet (Hansen 2007).

Melberg trekker frem Michel Beaujour som en viktig inspirator til å tenke *både-og*. Han sorterer den selvframstillende litteraturen i to båser: selvbiografi og selvportrett. Selvbiografien presenterer han som *mimetisk* virksomhet. Med selvbiografien vil forfatteren gi en sannferdig *representasjon* av seg selv og sitt livsløp. Denne er *lineær*, og tar sitt utgangspunkt i for eksempel fødselen og fortsetter til selvbiografiens *nå*. Selvportrettet derimot, er assosiativt, ikke-lineært og gjør ingen krav på en sannferdig representasjon. ”I stedet er selvportrettøren et resultat av sin egen skriftpraksis, sin egen diskurs, sin *écriture*” (Melberg 2007: 10). Melberg bruker termen selvframstilling fordi han mener det litterære selvet kan konstrueres på mange måter: Han tenker at *all* litteratur skulle kunne leses selvbiografisk, han ignorerer fiksjongrensene og velger forfattere som *både* insisterer på å fortelle sannheten om seg selv *og* forfattere som gjemmer seg bak fiksjonen eller framstiller seg gjennom andre. Han ønsker heller ikke å sortere mennesker i *enten* diakrone *eller* episodiske typer, for å unngå å redusere de mange mulighetene til varianter og kryssbefruktinger som finnes i virkelighetens *både-og* (Melberg 2007: 14).

Melbergs tanker om *både-og* mener jeg er et godt utgangspunkt for å se nærmere på hvordan Lindqvists presenterer seg selv i møtene i teksten. Det mimetiske Melberg nevner i forbindelse med selvbiografien og Beaujour, samt muligheten til å presenterer seg selv gjennom andre, er to forskjellige ting eller strategier jeg anser som interessante i forhold til de imaginære møtene. Jeg mener Lindqvist plukker opp og mimer den tekstlige stilen til den forfatteren han møter. Gjennom imitasjonen får teksten en mimetisk karakter som ikke peker tilbake på eget livsløp, men på den som mimes. Samtidig speiles også hans forhold til vedkommende og slik blir det en dobbel mimetisk funksjon: begge trer slik fram i teksten og flere ting blir tydelige, de han møter, hans oppfatninger eller følelser knyttet til de han møter, noe som i siste instans viser tilbake til ham selv og hans persona. Måten han viser dem fram på reflekterer i siste instans også ham selv. Dette er en teknikk som kan minne om den W.G. Sebald bedriver. Sebald utvikler teknikker for å *vise* seg selv gjennom å *skjule* seg selv. Han skriver om seg selv i og gjennom andre og noe annet, noe som bidrar til at hans tekster, gjennom kombinasjoner av *vise/skjule*, balanserer mellom fantasi, fiksjon og virkelighetsarbeid på vanskelig bestemte, men også suggestive og helt aktuelle måter.

Sebald skriver således om seg selv, men han skriver også om andre og om noe annet; samtidig er forbindelsen mellom selvet og de(t) andre så sterkt at man kanskje kan si at Sebald skriver om seg selv *gjennom* andre. Eller kanskje at han *gjemmer* seg i andre eller *projiserer* seg selv i og gjennom andre og noe annet (Melberg 2007: 81-82).

Han utvikler sin strategi ytterligere ved å veve inn portrett av andre samt diskusjon om andre ting i sin selvframstilling. Jeg-et vandrer inn i det andre og de andre og tar farge av det. Han går inn i de figurene han møter eller forteller om i en veksling fra føreste til tredje til første person. I Lindqvists tilfelle er det i større grad hans forhold til den han møter som røper noe om ham selv. Han ”går ikke inn i dem”, men tar opp deres stil og mimer den gjennom sin egen tekst. Slik er det han indirekte fremstiller seg selv gjennom forfatterne, istedenfor å mime sitt eget liv, mimer han deres, eller deres tekster. Imitasjonen kan også minne om den reiselitterære strategien *go native*, der den reisende forlater egen identitet til fordel for den Andres, og dermed lever ”på og i spenningen mellom dem” (Melberg 2005: 34):

Og *to go native* er jo ikke bare en praktisk manøver, men også en teatralisk og symbolsk handling: det betyr at man gjør seg om til en annen for å kunne se det Andre på dets egne vilkår. (Melberg 2005: 67).

Liv og tekst, har som jeg har påpekt tidligere, flytende overganger i trilogien. Vi husker den bokstavelige overgangen fra en tekst til en annen i erindringsmøtet med Gide, samt de nære forbindelsene mellom drøm, erindring og tekst. Erindringen blir i imitasjonen en viktig forutsetning for å peke på en utvikling. Gjennom overgangen fra da til nå endres den tekstlige framstillingen.

De tekstlige forandringene blir også tydelig i overgangen fra de fysiske til de imaginære møtene. I møtet med grønnsakshandleren gjenskapes samtalen ved bruk av en veldig muntlig stil markert av ord som ”jättelik”, ”kolla” og ”pissa” (Lindqvist 1994: 49-50).

I møtet med Saint-Exupéry bærer teksten preg av noe svevende og eksotisk, samtidig nært og spennende. Når han beskriver Saint-Exupéry, både på godt og vondt, er det som om han skulle gjort det med hans egen penn: ”Han adlar flyglinjens piloter till en ny luftens aristokrati. Han adlar deras motståndare ’moren’, till riddare av ett stolthetens exotiska kungarike” (Lindqvist 1994: 31). I møtet med Isabelle Eberhardt, eller sin ”syster Isabelle” som han kaller henne, svinger teksten og stilen mellom store høydepunkter preget av ekstreme, poetiske bilder, som mimer henne, voldsomt, kjærlig og destruktivt:

Globen förvandlas från landande luftballong till dykarklocka. Isabelle och jag slussas ut i vattnet, sprutande kaskader av pärlbubblor ur våra syrgastuber. Men mycket snart tvingas vi återvända som till en livmoder. Vi har fötts till ett element som inte är vårt, där vi inte hör hemma, där vi inte kan leva – annat än korta ögonblick med bitmunstycket mellan tänderna (Lindqvist 1994: 90).

Isabelle Eberhardts forfatterskap er preget av de store høydepunktene. Hun gir av hele seg i sine tekster. Slik knytter Lindqvist et snev av hennes tekster til sin egen og gjør den poetisk og personlig. Han sier noe om hennes og sitt eget prosjekt i en stil som bærer preg av de høydepunkter hennes liv og forfatterskap representerer. Fasinasjonen han føler for henne blir tydelig gjennom den nærheten og sorgen han uttrykker:

I hemlighet virar min syster Isabelle våta bomullsband om sitt bryst. Hon bär dessa band under kläderna och förråder inte med en min vad som pågår. Det är bara jag som vet om det och jag som kan hindra henne. Hon virar de våta banden tätt, tätt om sitt bröst. När de torkar och krymper krossar de långsamt bröstkorgen och kväver hjärtat. Ingen kan rädda henne (Lindqvist 1994: 86).

I møtet med Fromentin får teksten en ny estetisk dimensjon som mimer Fromentins. ”Han står hela dagen ute i øknen och målar, badande i sol. Om kvällen är han febrig av allt det ljus hans kropp sugit opp. Även bakom slutna ögonlock ser han gnistor, flammor och ljusringar i mörkret” (Lindqvist 1994: 62).

Slik farges *Ökentykarna* og får liv i møtet med de forskjellige forfatterne. I tillegg til å mime stilen suppleres også teksten med forfatternes ”litterære høydepunkter”¹⁹. På denne måten krydrer han også sin egen tekst med deres, og ”utnytter” den litterære kvaliteten i tekster han selv har stemplet som orientalistiske.

I møtene med Loti og Gide skiller den mimetiske formen seg. Overgangen til Loti markerer et kraftig stilbrudd i teksten i det fortelleren plukker opp og mimer Lotis. ”Det var en gång en liten pojke [...]” (Lindqvist 1994: 76). Loti bygger en litterær eventyrverden rundt seg. Han innreder rommene i sitt hus etter rommene i hans forfatterskap, et tyrkisk, et egyptisk, et japansk og så videre. Han forvandler sitt hjem til ”ett fantasins museum, till en värld i miniatyr” (Lindqvist 1994: 78). Bare ett rom forblir urørt, og det er kontoret hvor han sitter og skriver. Rundt dette rommet reiser hans livs kulisser seg. Han blander etter hvert den litterære og den virkelige verden. For å skrive en bok om baskiske smuglere bygger han et par baskiske rom og sender bud etter en ukjent baskisk kvinne som føder ham to baskiske barn. Etter jobb leker han hver dag med dem en liten stund. ”Få författare har haft ett sådant behov som han att gå in i sina drömmar och bebo dem” (Lindqvist 1994: 78). Men hans levende hustruer, både den baskiske og den andre, betyr mindre for ham enn heltinnen fra hans første roman, *Aziyadé*. ”Varje kväll drar han sig tillbaka till sin privata moské och tillbringar flera timmar gråtande vid hennes gravsten” (Lindqvist 1994: 78). Han skriver samme roman igjen

¹⁹ I kapittel 62 om Isabelle Eberhardt påpeker forfatteren selv et slikt høydepunkt.

og igjen. Den handler alltid om en hvit mann som har et romantisk forhold til en kvinne av en fremmed rase eller kultur. Han skaper dermed sitt liv og sine bøker med utgangspunkt i iscenesatte kulisser og repetisjon. Han bygger gradvis opp et skinn av en verden han tror er ekte. I sin mimetiske gjengivelse overdriver og parodieres Lotis liv og tekster og i eventyrets form karikerer han Lotis liv og litteratur. Denne mimetiske parodien kan minne om en form for motstand eller kritikk knyttet den postkoloniale teoretikeren Homi K. Bhabhas begrep om mimicry som han presenterer i *The Location of Culture* (1994)²⁰. Bhabha er en av de viktigste teoretikerne innenfor post-kolonial kritikk og miming, eller "mimicry" er en av flere utfordrende konsept, sentrale i forhold til postkolonial teori, utviklet av Bhabha. Andre konsepter som inngår i hans tekster er "hybridity", "mimicry", "difference" og "ambivalence". Disse konseptene beskriver forskjellige måter de koloniserte har motstått kolonistorenes makt, en makttype som aldri er så sikker som den ser ut til å være. Dette illustrerer dagens situasjon, i en verden som er markert av en paradoksal kombinasjon av voldelige kunngjorte kulturelle forskjeller og komplekse sammenflettede nettverk som utgjør globaliseringen. Istedenfor å se kolonialisering som noe som er låst i fortiden, viser Bhabha hvordan dens historier og kulturer stadig trenger seg på, eller forstyrres, nåtiden, noe som krever at vi endrer vår forståelse knyttet til krysskulturelle relasjoner. De dominerende nasjoners ideer er aldri så fullstendige som de gir uttrykk for, fordi, hevder Bhabha, de er alltid merket av angst, noe som åpner for en mulighet for den koloniserte til å kjempe tilbake (Huddart 2006: 1). Bhabha har i sitt arbeid tatt en post-strukturalistisk tilnæringsmetode til kolonialismen og slik produsert noe som har blitt kalt "colonial discourse analysis" (Huddart 2006: 4). I et kapittel kalt "The other Question" med undertittelen "Stereotype, discrimination and the discourse of Colonialism" undersøker Bhabha hvordan stereotyper og diskriminering fungerer i forhold til diskursteori. I denne teksten bygger han videre på Saids *Orientalism*. Bhabha mener det finnes en ambivalens knyttet til den koloniale stereotypien. Stereotypen er en klisjé uten muligheter for meningsfornyelse, den koloniale diskursen produserer identitet og nekter den enhver mulighet for forandring (Huddart 2006:41). Han utvider denne tanken videre ved hjelp av Lacans teorier. Det er speilstadiet som blir sentralt i Bhabhas lesning. Han mener speilstadiet innkapsler hva som skjer når den koloniale diskursen produserer stereotypiene. I dette stadiet er narsissisme og aggressivitet knyttet sammen, og det er også disse to egenskapene som karakteriserer den koloniale scene i følge Bhabha, det narsissistiske

²⁰ Post-kolonial terror er et stort og omfattende felt hvis kritikk beveger seg i flere ulike retninger. For en grei innføring i emnet se innledingen til antologien *Postcolonial Criticism* av More-Gilbert, Stanton og Maley (1997).

identifisert med det metaforiske og det aggressive med det metonymiske. Denne fordoblingen er en annen måte å tenke seg den koloniale kunnskapens ambivalens, som alltid både er et aggressivt uttrykk av dominans over den andre, og bevis for den narsissistiske angsten knyttet til selvet. Den koloniserte uttrykker sin superioritet gjennom aggressivitet, men funderer samtidig alltid over sin egen identitet og usikkerheten knyttet til denne (Huddart 2006: 43). Stereotypen fungerer som en mulighet for den koloniale autoriteten (og andre autoriteter), til å bekrefte at de styrer de koloniserte som resultat av deres medfødte overlegenhet. Imidlertid, mener Bhaba, finnes det også en angst innebygd i den koloniale kunnskapsoperasjonen. Denne ambivalensen bærer i seg mulighetene for motstand. Tekst, mener Bhabha, har en autoritet som gladelig bekrefter de stereotypiske holdningene. Han påpeker derfor viktigheten av å bestride stereotyper gjennom forskjellige skrivestiler (Huddart 2006: 50).

Muligheten for motstand som Bhabha fremhever ligger i en form for mimetisk repetisjon. Denne typen miming er ikke slavisk imitasjon, men en overdrevet kopiering av språk, kultur, oppførsel og ideer. Denne overdrivelsen betyr at miming, mimicry, er repetisjon med forskjell, og derfor ikke et bevis på den kolonisertes slaveri. Faktisk, så er parodieringen også en form for spott eller hån.

[C]olonial mimicry is the desire for a reformed, recognizable Other, as a subject of difference that is almost the same, but not quite. Which is to say, that the discourse of mimicry is constructed around an ambivalence; in order to be effective, mimicry must continually produce its slippage, its excess, its difference (Bhabha 1994: 86).

Essensen av dette utsagnet er at den koloniale diskursen ønsker at den kolonialiserte skal være veldig lik kolonisatoren, men aldeles ikke identisk. Dersom det var et faktum, ville den ideologiske rettferdiggjøringen for den koloniale regjeringen bli en umulighet. Men samtidig, den koloniale diskursen har ikke mulighet til å kontrollere de konsekvenser som kommer som resultat av denne lille forskjellen.

What emerges between mimesis and mimecry is a *writing*, a mode of representation, that marginalizes the monumentality of history, quite simply mocks its power to be a model, that power which supposedly makes it imitable (Bhabha 1994: 87-88).

Referer Bhabha her til hva som tekstlig skjer i bøker, eller mener han at virkeligheten er diskursivt konstruert? I følge Huddart er Bhabhas forståelse for tekst og skriving nært knyttet til Derrida. "What people normally associate with writing is, in this understanding, generalized without limit: reality is textual to the extent that this generalized textuality effect

makes all presences not quite self-present (Huddart 2006: 62). Det som gjelder for stereotypen gjelder også her, både for den koloniserte og kolonisatoren. Gjennom mimingen motstår den koloniserte seg den underdanige rollen og blir dermed mer enn bare objekt, med andre ord, den koloniserte returnerer den kolonisertes vedvarende blick. Det som oppnås gjennom en gjengjeldelse av blikket er at kolonisatoren, og vi, blir minnet på at den koloniserte er et subjekt i tillegg til et objekt (Huddart 2006: 67). En konsekvens av parodien er svekkelsen av kolonistorens tilsynelatende stabile, originale identitet. "Mimicry conceals no presence or identity behind its mask" (Bhabha 1994: 88). Den kolonisertes identitet svekkes gjennom effektene av skriving, hån og repetisjon. Disse effektene er i prinsippet til stede i enhver form for diksjon, men er spesielt viktige i det koloniale scenariet, med sine visuelle elementer (Huddart 2006: 76). Disse effektene er tilsynelatende ubevisste, men utover i essayet snakker Bhabha eksplisitt om parodieringen som en strategisk trussel.

Jeg mener denne parodiske repetisjonen er den Lindqvist i siste instans utfører, når han repeterer Lotis liv og tekst i eventyrets form, med vekt på de aspektene av hans karriere og liv som etter hvert likner mer på drømmen. Identiteten blir slik sett, i følge Bhabha, som en maskerade hvor masken er alt. Det finnes ikke noe sant og naturlig menneske bak masken. Gjennom overdrivelsen og parodien fremstår Lotis orientalistiske tekster som rent tankespinn basert på kulisser og skuespillere snarere enn det han faktisk opplevde på reisene sine.

En annen form for parodiering gjennom "en repetisjon med en forskjell", "almost but not quite" i *Ökendykarna* er den tidligere nevnte parafrasen av Gides *den omoraliske*. Handlingen i boken gjengis nesten direkte, men med noen endringer som heller mot en form for hån. I tillegg er den farget av Lindqvists oppfatning av tematikken. Da tenker jeg spesielt på de motsigelsesfylte setningene knyttet til Michels levesett som uttrykkes gjennom et oksymoron, samt Michels avsluttende spørsmål knyttet til hans moralske kvaler som fremstår som latterlige kontrastert mot Lindqvists gjengivelse av handlingen.

Slik, gjennom de parodierte repetisjonene av Gide og Lotis tekst og liv, fremstår Lindqvists kritiske bearbeiding som postkolonial kritikk hvor den eksotiske ørkenopplevelsen fremstår som uekte.

3.4 To tidsaspekter

I løpet av Lindqvists reiser og litteraturhistoriske utforskninger oppstår noe jeg velger å kalle to tidslige dimensjoner i teksten. Den ene peker på, og blir tydelig i, det faktiske

ørkenrommet, Sahara, mens den andre peker på historien i sin helhet og blir tydelig som følge av den litteraturhistoriske forskningen Lindqvist utfører i *Utrota varenda jävel*. I tillegg mener jeg disse to knyttes sammen og får betydning for hverandre. For å se nærmere på og forsøke å forstå dette tidsaspektet ønsker jeg igjen å hente fram den postkoloniale teoretikeren Bhabha fordi han har en spennende innfallsvinkel til tiden i sine teorier. Det finnes en kompleksitet knyttet til å lese Bhabhas tekster. Denne er nært knyttet til tekstenes poetiske kvaliteter. De inkluderer en rekke stiler, og sidestiller historiske beskrivelser, psykoanalytisk analogi og litterær kritikk. Diktere og romanforfattere har ofte gått den andre veien og inkludert elementer av filosofi, økonomi og historie i sine arbeid. Det er lønnsomt å tenke på Bhabhas tekster som eksperimenter i liknende grad. (Huddart 2006: 15). Bhabha er spesielt opptatt av det litterære spåket, dets tvetydighet, nøling overflod, og stillhet. Dette kan føre til at poengene i teksten hans kan virke unnvikende. Hver gang man føler man har ”fått et fast grep” om hva han mener, synes det å gli unna og i stedet peke i andre retninger og mot andre konklusjoner. Denne frustrasjonen påpeker han selv at bidrar til å involvere leseren i teksten. ”The reader, for me, must feel engaged at all levels of witnessing, in the very midst of unfolding of a theoretical idea. For me, writing is really a contingent and dramatic process” (Bhabha i Huddart 2006: 14). En tanke vi gjenkjenner fra Lindqvist sjangertroløse tekster, og krav til leseren.

Det hemska är att läsaren anpassar sig till den text hon läser. Så fort hon öppnar en bok får hon redan av de första raderna en viss inställning och vissa förväntningar på texten. Jag experimenterar med att korsa olika typer av texter så att läsaren aldrig ska vaggas till ro utan ständigt måste vara beredd på att här kommer något helt annat. Det svåra är att gjuta samman de olika texttyperna till ett konstnärligt helt (Lindqvist 1992:227).

Bhabhas kritikk, i likhet med Lindqvists, er flettet inn i poetiske termer og vendinger, noe som gjør det vanskelig å bestemme hans intensjoner en gang for alle. Men, jeg mener også det er denne kvaliteten som gjør ham spennende og hans tanker fruktbare sett i sammenheng med tekster som inneholder skjønnlitterære kvaliteter.

3.4.1 Totidighet og modernitet.

Moderniteten, hevder Bhabha i sin synbare koherens, er egentlig splittet. Han mener at ikke bare har vi utgangspunkt i to forskjellige ståsted, vi står også plassert innenfor to forskjellige tider, hvor den ene tiden er litt forsinket i forhold til den andre. Da mener jeg ikke tid og

forsinkelse som følge av utvikling i vanlig forstand, at en ting kommer etter noe annet, i tid, det Bhabha henviser til, er at vi opererer med to tider innenfor en og samme tid i historien, ”neither modern nor anti-modern but non-modern (Bhabha 1994: 251). Den modernitetstiden vi lever i er ikke hel, den er splittet, og den har en bakside.

Tanken om moderniteten som delt er en interessant innfallsport til de tidslige dimensjonene jeg finner hos Lindqvist. Det første aspektet er et jeg mener blir synlig nå har reiser i ørkenen. Jeg har tidligere påpekt at ørkendrømmen er den samme han hadde som liten. ”Min klocka fylldes med sand og stannade”(Lindqvist 1994: 39). Dette, mener jeg, også peker på tiden i ørkenen. Den oppleves som en stillstand. Kapuścińskis tematiserer den afrikanske tiden som stadig venting (melberg 2005: 75), noe som blir synlig i trilogien.

Kaféet har ortens enda publika TV. Nyheterna börjar som vanligt med de lyckönskningar och andra artigheter som Hasse, Konungen, utbytt med andra statschefer. Sedan talar man om vad Hasse har gjort under dagen, ofta med tillbakablickar på vad Hasse gjort tidigare i samma genre eller på samma dag. Man slutar med en förutsägelse om vad Hasse kommer att göra i morgon, illustrerad med bilder av hur det såg ut när Hasse gjorde samma sak förra gången

De få sekunder som sedan återstår av programtiden ägnas åt övriga världsnyheter (Lindqvist 1994: 27).

Repetisjonene blir formidlet i det språklige uttrykket gjennom gjentakelsen av navnet Hasse. De lange setningene hvor Hasse blir nevnt i hver del forsterker følelsen av gjentakelse. I tillegg inkluderes både fortiden, nåtiden og fremtiden i hendelsen, noe som gir en illusjon av at de er fanget i en slags tidsspiral. Fortsettelsen på fortellingen er strengt talt en gjentakelse, eller en speiling av den første fortellingen. Forsterker den samtidig som tilstanden av stillstand forsterkes.

Så blir skärmen tom. Alla väntar troget. Värden reser sig, kliver upp på en stol och sätter på en video.

Efter tio minuter går bandet av. Alla fortsätter lugnt att titta. Värden kör bandet tillbaka och börjar om igen, nu på högre volym – ungefär som man backar en bil för att med hjälp av högre varv och bättre fart försöka passera en sandig vägsträcka.

Men det hjälper inte. Bandet ger upp på precis samma ställe i handlingen.

Ingen rör en min. Alla sitter kvar, fulla av förtröstan. Värden hämtar en ny video. Här kommer vi mitt in i en helt annan

historia, som saknar början. Ingen reagerar. Alla tittar tacksamt vidare.

Hela natten slår ytterdörren våldsamt i vinden från havet (Lindqvist 1994: 27-28).

Et annet og mer konkret eksempel på splittelsen av tiden blir synlig i Lindqvists ”hverdagslige” omgang med lokalbefolkningen i Sahara. Som en etterdønning av det franske overveldet har Saharierne beholdt ”de franske brødvaneene”. Han forsøker å kjøpe litt lunsjmat, men det eneste som finnes er brød. Det subsidieres med millioner, er billig og kjøpes i store mengder. Det ferske morgenbrødet kastes allerede midt på dagen for å erstattes av det enda ferskere ettermiddagsbrødet.

Dessa brödvapor har man även långt ute på landsbygden övertagit av fransmännen och de anses heliga – Algeriet bokstävligt kastar bort sina oljeinkomster i form av torrt bröd [...] C'est la crise, c'est normale (Lindqvist 1994: 64).

Dette kan ses som en form for mimicry i Bhabhas forstand hvor de koloniserte har plukket opp og mimer kolonisateurernes sedvaner, men i dette tilfellet finnes det ikke noen form for motsand knyttet til det, bare håpløshet. Lagercrantz berører den samme problematikken når han i *Reise med mørkets hjerte* (1991), peker på det han kaller ”volden mot tiden”, noe han mener uttrykkes gjennom vedhuggerne i *Heart of Darkness*.

Vedhuggerne illustrerer en side av undertrykkelsesmekanismen, som i liket med det terminologiske fangsnettet sjelden diskuteres – volden mot tiden. En tidsregning med våpen i hånden begår vold mot en tidsregning uten våpen og tvinger den inn i en fremmed orden. Det er som å la et barn hoppe over noen år. Den naturlige veksten brytes. Løsninger på forskjellige livsproblemer introduseres før de som skal bruke dem er modne for det. Det er Afrikas problem enn i dag” (Lagercrantz 1991: 74).

Bhabha hevder at splittelsen i moderniteten er en som har vært der helt fra begynnelsen. Han fremstiller den vestlige moderniteten som et individ, og bruker Freud og psykoanalysen til å forklare splittelsen som har oppstått. Den franske revolusjonen blir ofte regnet som modernitetens fødsel basert på universalismen og markert av symboler som ”likhet”, ”frihet” og ”brorskap”. Dette påpeker Bhabha er mulig bare dersom, det koloniale overgrep, som fant sted samtidig, blir undertrykt og glemt. Det koloniale rom, blir derfor å regne som modernitetens mørke og undertrykte bakside. Slik blir det koloniale rom kimen til splittelsen, den fortrente opprinnelsen som finnes iboende i moderniteten. Denne må undertrykkes og holdes stille for at moderniteten skal kunne sikre sin identitet. Postkolonial kritikk, mener

Bhabha, psykoanalyserer Vestens modernitet. Han bruker begrepet "the uncanny" det uhyggelige for å karakterisere den postkoloniale opplevelsen. Dette er utledet fra Freud sitt begrep "das unheimliche". Begrepet forklarer den følelsen vi får når en opplevelse fra barndommen som har blitt undertrykt returnerer for å forstyrre vår hverdagslige eksistens. Hva som kommer frem gjennom det uhyggelige, hva som burde vært skjult sett fra noen perspektiver, er det fremmede i selvet. De marginaliserte, i sin ambivalens, utgjør et uhyggelig ekko av historier som moderniteten skulle ønske forble gjemt. (Huddart 2006: 93).

Fortrengelse er noe som blir viktig sett i sammenheng med Lindqvists andre tidslige aspekt. Gjennom en litteraturhistorisk forskning viser han hvordan de mørke aspektene av den europeiske utviklingen har blitt fortrenget. Denne undersøkelsen peker til slutt også på en utvikling. Jeg vil forsøke å vise hvordan denne utviklingen blir tydelig og får sin effekt, paradoksalt nok gjennom repetisjon. Som kullisse for det siste leddet i Lindqvists tanker knyttet til utvikling, møter vi i *Utrota varenda jävel*, en ny og mer direkte fortellerstil, samt en ørken som er totalt forandret fra den som ble skildret i *Ökendykarna*.

3.4 2 Utvikling

Selv om den drømmeliknende strukturen fra *Ökendykarna* er som blåst bort av en ørkenvind finnes det i *Utrota varenda jävel* flere strukturelle likheter. Også her skifter det hele tiden mellom den fysiske reisen og fortellerens refleksjoner og minner. Men disse refleksjonene har et annet preg, en annen tone. De har ikke lenger sitt utgangspunkt i møter og drømmer, men i mareritt og ondskap. Ondskap som, hevder Lindqvist, har sitt utgangspunkt i den europeiske tankens kjerne.

"Ja, det finns en sats, en kort och enkel sats, bare tre, fyra ord, som sammanfattar vår världsdels, vår mänskighets, hela vår biosfärs historia från holocen til holocaust.

Den säger ingenting om Europa som humanismens, demokratins och välfärdens urhem på jorden. Den säger ingenting om allt det vi med rätta är stolta över. Den uttalar bara den sanning vi helst vill glömma" (Lindqvist 2005: 10-11).

Denne setningen er utledet fra det berømte Kurtz-sitatet fra Joseph Conrads roman *Heart of Darkness: Exterminate all the brutes*, som i Lindqvists oversettelse blir *Utrota varenda jävel*. Med utgangspunkt i denne ansatsen, og med Conrad som lykt, gjør Lindqvist et dypdykk i

historien.²¹ Han viser hvordan Conrads tekst er knyttet til et Europa i endring²². Han beveger seg gjennom historien med *Heart of Darkness* som inngangsport og link mellom virkelighet og fiksjon. Gjennom Conrad knytter Lindqvist store historiske tråder mellom hendelser og personer, virkelige og fiktive, fra kolonisatorene Stanley og Emin, til Conrads fiktive karakterer Marlow og Kurtz, og til seg selv.

Liksom Stanley for oppför Kongo för att rädda Emin, far Marlow i Conrads berättelse oppför Kongo för att rädda Kurtz.

Men Kurtz vill inte bli räddad. Han försvinner i mörkret och försöker krypande ta sig tillbaka till "sitt" folk. Det hade Emin också gjort.

Kurtz är inget porträtt av Emin. Tvärtom, allt det sympatiska hos Emin finns i Conrads berättelse hos räddaren, Marlow. Monstret är istället den räddade Kurtz, som fått låna drag av Stanley.

Även Stanley hade en "trolovad", Dolly som fick den lögn hon önskade. Liksom hela den vita världen fick de lögner den begärde. Och fortfarande får.

När Marlow ljuger för de trolovade i slutet av Conrads berättelse, gör han inte bara vad Stanley själv gjort, han gör också vad hela den brittiska offentligheten just höll på att göra runt omkring Conrad medan han skrev sin berättelse. De ljög" (Lindqvist 2005:65).

Der *Ökendykarna* er svevende og drømmende og handlingen beveger seg ukronologisk både geografisk og tidsmessig, er *Utrota varenda jävel*, mer direkte. Hvis *Ökendykarna* er en drøm er *Utrota varenda jävel* et mareritt. Hvis *Ökendykarna* er et dikt er *Utrota varenda jävel* en

²¹I sin tekst "Verdenslitteraturens filologi" hevder Auerbach man må lese verdenslitteraturen med utgangspunkt i en ansats i hver enkel tekst "Ansatsen må skille ut en klart avgrenset, enkelt overskuelig krets av fenomener, og fortolkningen av disse fenomenene må være i besittelse av en strålekraft som kan ordne og bidra til å fortolke et langt større gjenstandsområdet en ansatsen selv" (Auerbach 2006: 8). Universitetsprofessor Helge Jordheim (2006) understreker som er selve kjernen i Auerbachs tekst, "at det finnes ansatser, som i seg selv er absolutt partikulære og håndgripelige, i det minste språklig sett, men som samtidig har en form for allmenn eller global gyldighet som gjør at de kan belyse, rettere sagt 'bestråle' verdenshistorien, verdenslitteraturen og de problemstillinger som er forbundet med denne" (Jordheim 2006: 32).

²²Conrad, som Lindqvist tar sitt utgangspunkt i, har av flere blitt beskyldt for å være rasist. En av de sterkeste beskyldningene har kommet fra Chinua Achebe, som begrunner sine påstander gjennom noen skildringer av de innfødte i *Heart of Darkness*. Denne kritikken kommenteres aldri eksplisitt i teksten, men indirekte gjennom utformingen. *Heart of Darkness* er delt inn i tre hoveddeler, markert med romertall. *Utrota varenda jävel*, følger fremdeles samme struktur som *Bänkpress* og *Ökendykarna*, og er derfor oppdelt i veldig mange små kapitler (140), men den er i tillegg delt inn i fire hoveddeler, hvor hver igjen er delt inn i tre. Disse er i likhet med *Heart of Darkness* skrevet i romertall. Det som skiller *Utrota varenda jävel* fra *Heart of Darkness* er med andre ord en fjerde del. Denne har Lindqvist i tillegg titulert "Rasismens fødsel" (Lindqvist 2005: 175). Et ord, eller et begrep som ennå ikke fantes når Conrad skrev *Heart of Darkness*.

stridsvogn. Skildringer, drømmer og historie er fremdels flettet sammen, men overgangene er bråere og den bærer større preg av å være en dokumentarisk reportasje.

Jag stiger av i Insalah.

Månen lyser inte längre. Bussen tar sina ljus med sig och försvinner. Runt omkring mig är mörkret kompakt.

Det var utanför Insalah som den skotske upptäcktsresanden Alexander Gordon Laing blev överfallen och rånad. Han fick fem hugg i hjässan och tre i vänster tinning. Ett av huggen i vänster kindben krossade käken och klöv örat. Ett fruktansvärt sår i nacken rispade luftstrupen, en kula i höften skrapade ryggraden. Tre hugg i höger arm och hand, tre fingrar brutna, handledsbenet krossat etc etc... (Lindqvist 2005:11)

Lys er en måte å forankre teksten i virkeligheten på, og en forkledning; noe skjer alltid i en bestemt belysning. Lindqvist bruker lyset for å iscenesette stemning. I stedet for å uttrykke redselen og uhyggen han føler bygger han opp bildet av den som man legger et puslespill. Først fjerner han alle lyskilder og deretter sper han på med en makaber detalj etter den andre. I denne episoden skapes stemningen nettopp gjennom mangel på lys, både i ørkenen og i historien.

”Tademait” er ”öknarnas öken [...] det dödaste området i Sahara (Lindqvist 2005: 9), og inngangsport til *Utrota varenda jävel*. Kontrasten til den ørkenen han skildret i begynnelsen av *Ökendykarna* er total. Der hvor han før så ”små blekskära klocklika blommor” er nå ”allt liv utsläckt” ”Varje tillstymmelse till växtlighet saknas” (Lindqvist 2005: 9). Fra et lys ”så intensivt att det döljer formerna, släcker färgerna och plattar ut nivåerna” (Lindqvist 1994: 12), til natt hvor ”mörkret [är] kompakt” (Lindqvist 2005: 11). Til forskjell fra *Ökendykarna* hvor ørkenen ble fremsatt som målet og utgangspunktet for reisen, fremstår den her nesten som en kulisse og introduksjon til det tredje rommet i trilogien. Som jeg påpekte i kapittel 2, presenteres også dette rommet, i likhet med de to foregående, treningsrommet og ørkenen, som noe fysisk, ”en gammaldags harddisk” (Lindqvist 2005: 9).

Om jag bare kunde få apparaten att fungera! Frågan är om den har klarat stötarna och dammet. Disketterna är inte större än vykort. Jag har nära hundra disketter, lufttätt förpackade, ett helt bibliotek som tillsammans inte väger mer än en enda bok”.
(Lindqvist 2005: 16).

Gjennom den fysiske manifestasjonen av harddisken oppnår Lindqvist en effekt som ligger nært opp til de reiselitterære strategier. For å skape en illusjon av tekstlig nærhet skrives

teksten ofte i presens, med direkte anførselstegn eller style indirecte libre, og med nærværsmarkører som overnevnte. Den umiddelbarheten leseren opplever i teksten, er med andre ord et produkt av litterære hjelpemidler. (Melberg 2005: 60). I tillegg til å skape illusjonen om at teksten blir til underveis på den slitsomme reisen i ørkenen, oppnår Lindqvist noe mer i dette tilfellet. Han fjerner enhver avstand mellom fortelleren og den reisende og viser at de ikke lenger delt. Han er ikke lenger splittet, men hel. Objektet for dannelsen er ikke lenger hans yngre uerfarne selv, men et du.

Dette blir klart i første kapittel i *Utrota varenda jävel*. De fire setningene som utgjør hele kapitlet lyder som følger:

Du vet redan tillräckligt. Det gör jag också. Det är inte kunskap vi saknar. Vad som fattas oss är modet att inse vad vi vet och dra slutsatserna (Lindqvist 2005: 9).

Dette insinuerer at Lindqvist ikke har tenkt å introdusere oss for noe nytt, men derimot noe vi allerede vet hva er. Allerede før vi har lest boken vet vi hva som vil komme. I artikkelen "Det är inte kunskap vi saknar" (2005), peker Olaf Haagensen på dette aspektet av *Utrota varenda jävel* og foreslår at "stikkordet", ikke er opplysning, men gjenkjennelse. "Historien, eller, rettere, forbrytelsen, er ikke glemt, men fortrent" (Haagensen 2005: 46):

"Heller enn historieformidling må Lindqvists virksomhet forstås som historiebevisstgjøring. Han lærer oss "ingenting" nytt, han bare peker på det vi allerede vet, dypt inne i oss selv. Kanskje kan det beskrives som en 'kulturell psykoanalyse' der de dypeste lagene i den kollektive, vestlige underbevisstheten bringes til overflaten (Haagensen 2005: 46).

Haagensen utdyper referansen til Freud, ved å peke på et sitat han har funnet på baksiden av sin norske oversettelse av boken. Dette sitatet er hentet fra en anmeldelse i Stavanger Aftenblad og uttrykker: "Utrydd hver eneste jævel er *uhyggelig* som en skrekkefilm". Som nevnt innebærer begrepet ikke at det som inngir oss en følelse av uhygge er nytt, eller fremmed, slik man gjerne antar, men tvert imot kjent. Kjent i den forstand at det som fremstår eller oppleves som uhyggelig er en gjenkjennelse av noe som allerede finnes i underbevisstheten. "Grusomhetene som Lindqvist forteller om gir altså anmelderen i Stavanger Aftenblad, som aldri har opplevd det koloniale Afrika, en følelse som dypest sett er en form for gjenkjennelse (uhygge)" (Haagensen 2005: 47).

Moderniteten synes å fremstå som koherent, men er avhengig av sannheten om dets opprinnelse, det koloniale overgrep, forblir usagt for å opprettholde sin identitet. Denne

sannheten, selv om den er fornektet, bryter alltid gjennom inn i de bevisste vestlige narrativer som det ”uhyggelige”, noe vagt gjenkjennelig som skulle vært gjemt. Det er dette som konfronterer Vestens modernitet utformet som det postkoloniale perspektivet. Det beste vitnesutsagnet knyttet til moderniteten kommer derfor fra kontra-moderniteten som vokste opp i det koloniserte rommet.

The dehistoricized authority of ‘Man and his doubles’ produces, in the same historical period, those forces of normalization and naturalization that creates a modern Western disciplinary society. The invisible power that is invested in this dehistoricized figure of Man is gained at the cost of those ‘others’ – women, natives, the colonized, the indentured and the enslaved – who, at the same time, but in other spaces, were becoming the peoples without a history (Bhabha 1994: 196-197).

Det ”uhyggelige” illustreres også i teksten, gjennom to episoder i *Utrota varenda jævel*, som er adskilt i hvert sitt kapittel, men som følger hverandre, noe som bidrar til å forsterke en repetitive eller gjenkjennende følelse. Disse to episodene har ”piskan” som fellesnevner, denne introduseres i kapittelet forestående de to overnevnte. Lindqvist forteller hvordan han gjennom boken *Tre år i Kongo* (1887) lærte om ”löjtnant Pagel” og hans råd om å ta ”chikoten”, en pisk laget av flodhesthud, til sin beste venn fordi den ”[...] vid varje slag skär blodiga runor” (Lindqvist 2004: 30). I neste kapittel er handlingen og piskan flyttet til Sverige: ”Svenska föräldrar hade ända till 1966 laglig rätt att pryglä sina barn. [...] I mitt föräldrahem användes björkris” (Lindqvist 2005: 31). Deretter skildres det hvordan moren tok ham med ut, slik at han selv kunne finne en passende pisk ”vidjor” til bruk i sin egen bestraffelse. ”Då var hennes ansikte precis så der som Pagels sa att det skulle vara. Inte en muskel förrådde hennes känslor” (Lindqvist 2005: 32). Og så, kom ventingen. Hele dagen blir han tvunget til å vente til faren skal komme hjem, og når det skjer, blir han sendt på rommet. ”Jag skickades i säng. Jag låg där och väntade, medan de talade. Jag visste va de sa om mig” (Lindqvist 2005: 32). Neste kapittel skildrer igjen en episode fra en bok. Dette er ”missionären” Edward Wilhelm Sjöbloms bok *I palmernas skugga* (1907). Episoden Sjöblom vitner om i teksten er en piskescene. Han beskriver hvordan en ung slavegutt, på en dampbåt, blir bundet til dampmaskinen der heten er sterke, og så, kommer som i Lindqvists eget eksempel fra barndommen, ventingen. ”Kaptenen visade ofta Chikoten för gossen, men lät honom vänta hela dagen, innan han lät honom smaka densamma” (Lindqvist 2005: 34).

Selv om jeg for all del ikke påstår eller mener Lindqvist sidestiller, eller i det hele tatt sammenlikner sin situasjon med den koloniale guttens i Sjöbloms bok, er det likevel noe

repeterende og ”uhyggelig” i ventingen på piskan, i morens ansikt som ikke med en mine avslører hennes følelser. Når den unge gutten til slutt blir pisket fortelles det hos Sjöblom at ”[k]aptenen log av fornøjelse då han såg den tunna beklädnaden genomblöt av blod” (Lindqvist 2005: 35). Om sin egen pisking skriver Lindqvist:

Jag kunde inte se hans ansikte medan han slog, han inte mitt.
Men jag hörde på hans sätt att andas att någonting hände med
honom när han gick över tröskeln till våldet.

Säkert visste jag bara att människor greps av ett slags vansinne
när de utövade våld. Våldet bar dem med sig, förvandlade dem
och gjorde dem – även efteråt, när allt var över – oigenkännliga
(Lindqvist 2005: 33).

Barndommen fungerer ofte som et uoppnåelig ideal i selvframstillende tekster, Men i Sahara-trilogien idealiseres den ikke som den for eksempel gjør hos Benjamin (Melberg 2007). Barndommen blir her forbundet med noe han frykter, og derfor også noe han gruer seg for å gå tilbake til.

Jag föddes på botten av en brunn, Jag skrek förgäves för at göra
mig hörd. Hela min barndom tilbringade jag med att försöka
klättra upp. När det till sist äntligen lyckats och jag var vuxen –
skulle jag då frivilligt ge mig dit ned igen? (Lindqvist 1988:
123)

Slik blir barndommen og hans liv historien i miniatyr, og en metafor for virkeligheten. De fortrenkte barndomsminnene som kommer til overflaten når han begynner med styrketreningen, som senere knyttes til det orientalistiske og det kolonialistiske blir eksempler på Bhabhas ”uhyggelige”.

En annen effekt som Bhabha hevder frembringer ”uhygge” gjennom tekst er gjentakelsen av begrep i nye og uante kontekster. Et veldig godt eksempel på dette i Sahara-trilogien er Lindqvists repetisjon av den ene av *Ökendykarnas* epigrafer inne i teksten. Sitatet av Maupassant lyder som følger:

Resan är en dörr genom vilken man går ut ur den kända
verkligheten och träder in i en annan, utforskad verklighet, som
liknar drömmen. (Maupassant i Lindqvist 1994)

Plassert som epigraf i en bok som handler om reiser og drømmer innbyr sitatet til poetisk refleksjon. Når det så bli gjentatt i forbindelse med de europeiske ”ørkendykkerne” som brukte Sahara som et frirom, får drømmen en helt annen klang, av noe uhyggelig:

Resan är en dörr genom vilken man går ut ur den kända verkligheten och träder in i en annan, utforskad verklighet, som liknar drömmen.

Ja, koloniernas verklighet fungerade som drömmens.

Ingen hade bett de franska officerarna att erövra Laghouat eller Zaatcha. Långt mindre hade man bett soldaterna att massakrera befolkningen. Ingen tvingade dem till det. Nej, det räckte med att ingen hindrade dem. De fick helt enkelt ett tillfälle som de inte kunde motstå.

De grep det – på samma sätt som Saint-Ex, Vieuchange, Loti, Eberhardt och Gide grep tillfället att träda in i sina, långt oskyldigare drömmar.

Kolonierna var för dem alla en arena där de fick *leva ut* allt det, som inte var socialt accepterat i deras hemländer (Lindqvist 1994: 130).

På samme måte er det med brønnen. Denne blir også gjentatt og plassert i forskjellige kontekster gjennom de tre tekstene og får slik en uhyggelig effekt. Den introduseres i forbindelse med brønndykkerne som fremstår som særdeles modige. De dykker i opptil 70 meter dype brønner for å rense dem for slam. Senere blir denne oppgaven utvidet til å rense brønnene for lik. Slik utvides brønnmetaforen og plasseres inn i forskjellige kontekster. ”Dykking” og ”svart vann”, som begge er utledet fra denne metaforen, fungerer dermed også som effektive måter å kommentere noe på. Det svarte vannet som vekselvis peker på vann misfarget av likrester, og olje, blir slik et slags uhyggelig, gjenkjennende moment²³.

Det uhyggelige i postkoloniale narrativer ”forstyrrer” moderniteten gjennom å minne den på dens opprinnelse (kolonialismen). Dette oppstår som sagt gjennom det uhyggelige, som Bhabha ofte beskriver som glimt av fortiden. I ”forstyrrelsen” eksisterer mulighet til å skape en ny fortid og dermed også en ny fremtid. Utfordringen til moderniteten vil ligge i å redefinere meningen i forhold til en atskilt nåtid gjennom å iverksette fortiden som symbol, myte, minne, historie, det nedarvede – en fortid hvis gjentakende verdi som tegn gjeninnfører ”leksene lært i fortiden” ”into the very textuality of the present that determines both the identification with, and the interrogation of, modernity: what is the ’we’ that defines the prerogative of my present”(Bhabha 1997: 247).

I artikkelen ”Postcolonial Haunting: Anxiety, Affect, and the Situated Encounter”, (2007), peker Michael O’Riley på faren knyttet til Bhabhas repetisjoner. Han fremhever at

²³ Bildet kan peke på dagens situasjoner hvor liknende ”oljeboringer” finner sted maskert som ”frigjøringsoppdrag.

selv om Bhabha er oppmerksom på hvordan disse glimtene av fortiden gjennom det uhyggelige (haunting) forener forskjellige etniske- og diasporiske grupper (på tvers av nasjonale grenser), gjennom "a temporality of repetition that constitutes those signs by which marginalized or unsurgent subjects create a collective" (Bhabha 1994: 199), så vurderer han ikke hvordan ulike/mangfoldige og motstridende koloniale minner som blir projisert inn i storbyen, eller i eks-koloniene ganske enkelt kan frembringe en gjentakelse av kulturell spenning.

The hauntings of colonial history, especially when evocative of national loss, might simply fuel nationalist sentiment and cultural and ethnic conflict, as well as a sense of affiliation to a former nation in the case of diasporic individuals, particularly when the souvenir of colonial oppression installs a sense of victimization. Further, such repetitious reminders of the oppressive nature of colonial culture can create a sense of culpability that impedes those who might otherwise attempt to transform oppressive conditions. Rather than creating awareness of contemporary conditions of inequality, such a haunting can produce a retrospective gaze that tends to archive instances of colonial injustice, transforming them into colonial sites of memory. Such notions of Western culpability and formerly colonized victimization often restrict and simplify potentially productive formations of postcolonial community. (O'Riley 2007: 7).

Denne usikkerheten finnes også i Lindqvists gjennomgang, om enn formulert på en litt annen måte. Splittelsen i moderniteten, eller avstanden mellom mennesker, som Bhabha tar sitt utgangspunkt i, fungerer hos Lindqvist som katalysator for tankeprosesser som tidligere har resultert i "selvfølgeligheter" som denne:

"Darwin upprördes över brutaliteten i den argentinska människojakten. Hans läromästare, Charles Lyell, hjälpte honom att placera in vad han sätt i et större sammanhang. Människan var en del av naturen och i naturen är även förintelsen naturlig" (Lindqvist 2005: 166).

Gjennom å undersøke historien, og i Bhabhas forstand av ordet, repetere den, ser Lindqvist også muligheter for en ny modernitet, men dette er en modernitet han frykter. Basert på de skremmende resultatene han finner i historien, hvor utryddelse og folkemord har blitt gjentatt, og unnskyldt, eller snarere forklart, som en del av en biologisk prosess finner Lindqvist i den fortrenge historien, kimen til en dommedagsvisjon.

Ännu har inte de hungriga och desperata miljardernas tryck blivit så starkt, att världens mäktiga ser Kurtz' lösning som den enda humana, den enda möjliga, den i grunden självklara. Men den dagen är inte långt borta. Jag ser den komma. Därför studerar jag historien (Lindqvist 2004: 162).

Reisen gjennom treningsrom, ørken og histore, har hatt utvikling og forandring som tema. Utvikling som noe positivt i form av en dannelsesreise og et politisk klarsyn, men det kommer også frem at utviklingen kan gi seg til uttrykk i noe negativt, i form av en dommedag. Bhabha finner muligheten for en ny fremtid og dermed en koherent modernitet i historien. Lindqvist aner også konturene av en ny fremtid på bakgrunn av historien, men en negativ en. I etterordet til det dramatiske stykket *The death and the maiden* (1991), uttrykker forfatteren Ariel Dorfman noen problemstillinger jeg mener er treffende for trilogien og dens prosjekt.²⁴ ”How do we keep the past alive without becoming its prisoner? How do we forget it without risking its repetition in the future”? (Dorfman 1998: 189). Hva skal vi gjøre med kunnskapen vi sitter på? Hvordan skal vi agere på konklusjonene? Dette gir ikke Lindqvist noe svar på, og i siste instans blir ikke hans tekst mer en repetisjon, der det siste kapitlet er et ekko av det første.

Du vet det. Jag också. Det är inte kunskap vi saknar. Vad som fattas oss är modet att inse vad vi vet och dra slutsatserna (Lindqvist 2005: 242).

²⁴ *The death and the Maiden* er et dramatisk stykke hvor en kvinne, Paulina, tror at en fremmed som kommer til henne er den samme doktoren som under et militært diktatur, torturerte og voldtok henne gjentatte ganger, for mange år siden. Når hun får muligheten tar hun ham til fange. Hennes ektemann fungerer som advokat i saken og skal forsøke å frigi doktoren og redde ham for straff. Når advokaten mener saken er løst og går for å hente doktorens bil slik at han kan dra, blir det uklart om Paulina lar sin fange leve eller ikke (Dorfman 1996).

Litteratur

Primærlitteratur

Lindqvist, Sven 1988. *Bänkpess*: Stockholm

Lindqvist, S. 1994. *Ökendykarna* [1990] Trondheim

Lindqvist, S. 2005. *Utrota varenda jävel* [1992]. Stockholm

Sækunderlitteratur

Auerbach, Er. 2006. Verdenslitteraturens filologi. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 2-11.

Bhabha, Homi K. 1994. *The Location of culture*. London

Blanch, Lesley. 1983. *Pierre Loti. Portrait of an escapist*. London.

Borge, T. Red. 1999. *Yrke, reporter*. Oslo

Bowles, P. 2000. *Med himmelen som tak*. [fra orig. Eng. Sheltering Skies] (Overs. Leo Strøm) Norge. (Gyldendal)

Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen. 2003. *Fremmedordboken* [1940]. Oslo

Cambridge Advanced Learner's Dictionary. 1995 □ <http://dictionary.cambridge.org/> □ Nedlastet 15.09.07.

Cate, Curtis 1970. *Antoine de Saint-Exupéry, his life and times*. United States (Heineman London er forlaget).

Carr, Helen. 2005. "Modernism and travel (1880 – 1940)". *The Cambridge Companion to Travel Writing*. [2002]. (Red. Hulme, Peter og Tim Youngs. Cambridge.

Dante Aligh, 1855. "Helvede" *Den guddommelige komedie*. [it. Orig. 1472]. Overs. O. C. Molbech: Kjøbenhavn

Dorfman, Ariel. 1996. *Death and the Maiden* [1991]. London

Dorfman, Ariel. 1998. "After-Postcolonialism?". *Postcolonial literatures in English. History language Theory*. Red Dennis Walder. Oxford, s 189-209.

Eberhardt, Isabelle Red. 1999. *Yrke, reporter*. Oslo (Oktober)

Edsberg, L: 2006: *Min klocka fylldes med sand och stannade. Kronotopisk identitet i Sven Lindqvists Ökendykarna (1990)*. Masteroppgave i Nordisk. Universitet i Oslo

- Endahl, Horace. 2004. "Sven Lindqvist och sanningen". *Röster om Sven Lindqvist*. (Publiksajon etter AFB-seminarium i Stockholm 9. november 2002). Stockholm, s. 27-33.
- Fellke, Jens. 1985. "Jan Myrdal och Sven Lindqvist. Brödraskapets Psykohistoria". *Ord & bild*. Red. Lars Hansen m.fl. Stockholm, nr 3 s 3-18.
- Forser, Tomas og Per Arne Tjäder. 1999. "Strömkantringarnas tid – 1960-talets debatt och nya prosa". *Den svenska litteraturen: Från modernism till massmedial marknad*. Red. Lars Lönnroth m.fl. Göteborg, s 371-408.
- Grepstad, Ottar. 1997. *Det litterære skattkammer: Sakprosaens teori og retorikk*. Oslo
- Hansen, Peter. 2007. "Sven Lindqvist". *Litteraturbanken*. □<http://litteraturbanken.se/>□
Nedlastet. 15.01.08.
- Hansen, Grete Sørbo. 2006. *Redundans og Orientalistiske draumbilete i The Sheltering Sky og Ikaros*. Masteroppgave i nordisk. Universitetet i Oslo.
- Hansén, Stig og Clas Thor. 1991. *Att skriva reportage*. Stockholm.
- Harms Larsen, P. 1995. *Faktion som udtryksmiddel* [1990]. Danmark.
- Hartman, E. 1994. *Three Nineteenth-Century French Writer/Artists and the Maghreb: The Literary and Artistic Depictions of North Africa by Théophile Gautier, Eugène Fromentin, and Pierre Loti*. Tübingen, Germany
- Huddart, David. 2006. *Homi K. Bhabha*. London
- Hulme, Peter. 2005. "Travelling to write (1940 – 2000)". *The Cambridge Companion to Travel Writing*. [2002]. Red. Hulme, Peter og Tim Youngs. Cambridge.
- Hulme, Peter og Tim Youngs. 2005. "Introduction". *The Cambridge Companion to Travel Writing*. [2002]. Red. Hulme, Peter og Tim Youngs. Cambridge.
- Haagensen, Olaf. 2005. "Det är inte kunskap vi saknar". *Bøygen* nr. 3. Oslo, s 45-50
- Jordheim, H. Verdenslitteratur og litteraturforskningens kairós: Goethe, Auerbach, Said – og vi. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 11-37.
- Kjus, Audun. u.å.. *Arnold van Gennep (1873-1957) Ariadne*, kunnskapsbase for kulturfagene ved Universitetet i Oslo.
□<http://www.intermedia.uio.no/ariadne/Kulturhistorie/faghistorie/profiler/arnold-van-gennep-1873-1957>□ . Nedlastet 30.04.08.
- Kunnskapsforlaget. 2006. *Svensk norsk ordbok* [1981]. Oslo
- Lindqvist, Sven. 1961. *Ett förslag* [1955]. Stockholm
- Lindqvist, Sven. 2004. "Författaren själv" *Röster om Sven Lindqvist*. (Publiksajon etter AFB-seminarium i Stockholm 9. november 2002). Stockholm, s 85-87.
- Berulfsen, Bjarne og Dag Gundersen. 2003. *Fremmedordboken*

- Lagercrantz, Olof. 1985. *Från helvete till paradiset. En bok om Dante och hans komedi* [1964]. Stockholm
- Lagercrantz, Olof. 1991. *Reise med mørkets hjerte* [sv. orig. 1990]. Overs. Morten Claussen. Oslo
- Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg. 1997. *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. Oslo: Gyldendal.
- Melberg, A. 2005. *Å reise og skrive: Et essay om moderne reiselitteratur*: [sv. Orig. 2005]. Overs. Trond Haugen: Oslo
- Nordheim, Marta. 1984. *Diktarkrise – Krisediktning: Forfatterrolle i og utenfor bøkene Myten om Wu Tao-tzu av Sven Lindqvist og Herr Gustafsson själv av Lars Gustafsson*. Hovudoppgåve i Nordisk. Universitet i Oslo.
- O’Riley, Michael F. 2007. ”Postcolonial Haunting: Anxiety, Affect, and the Situated Encounter”. *Postcolonial Text*. Red. Heike H. Harting m.fl. vol 3. nr. 4.
 <http://journals.sfu.ca/pocol/index.php/article/view/728> . Nedlastet 16.02.08
- Pratt, Mary, L. 1992. *Imperial eyes. Travel writing and transculturation*. London
- Runnquist, Åke. 1967. *Moderna svenska författare. En samlad översikt över svensk litteratur under fyra årtionden*. Stockholm.
- Said, Edward, W. 2003. *Orientalism* [1978]. London
- Schwartz, Nils. 1992. “Uppdrag: Meningen med alltihopa”. *BLM Bonniers litterära magasin*. Hefte 3 1992. Stockholm.
- Sinding, E. 1963. *Den guddommelige komedie: En innføring i Dantes divina commedia*: Oslo
- Sherman, William H..2005. ”Stirrings and searchings (1500-1720)”. *The Cambridge Companion to Travel Writing*. [2002]. (Red. Hulme, Peter og Tim Youngs). Cambridge University Press. Cambridge.
- Urdal, Astrid. 2005. *Mellom fiksjon og fakta. Reportasjen som sjanger*. Oslo.
- Yrlid, R. 1997: “The elusive documentary: the Swedish documentary movement with an attempt at a definition” i *Documentarism in Scandinavian literature*. Red. Houe, Paul og Sven
- Aamotsbakken, Bente. 1996. *Tekst og intertekst: en studie i intertekstualitetens betydning i tre åttitallsromaner av Edvard Hoem*. Doktoravhandling. Universitet i Oslo