

“Dette var ikke stedet for rop”

Allegorier om metafiksjon, tro, språk og kvalitet

i Dag Solstads roman *16.07.41*

Line Ellingsen

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for nordistikk og lingvistikk

Universitetet i Oslo

Høsten 2007

Forord

Først og fremst vil jeg takke Per Thomas Andersen for hyggelig, engasjert og raus veiledning, og for at han forsto meg og holdt meg i ørene når jeg tok av.

Jeg vil også rette en stor takk til Hallvard Haug, for språkvask og korrektur i manusets intense slutfase, og for spennende *Bøygen*-samarbeid.

Foreldrene mine har stilt opp med nyttige innspill, manusvask, middager og aldri sviktende støtte. Min søster Anne har vært en nyttig samtalepartner i samfunnsrelaterte og politiske spørsmål, og min bror Lars har vært en snill datahjelper. Jeg er svært takknemlig for at dere er til.

Amina Victoria Sijecic Storm har bidratt med interessante og forløsende innspill innen historie, teologi og religionsvitenskap. *Bøygen*-venn og treningskamerat Kjell-Olav Hovde har gitt meg faglig og moralsk støtte og motstand, og ikke minst, bidratt til å motvirke kroppens forfall. Nils Lid Hjort har bidratt med innspill og intense Solstad-diskusjoner. Takk, alle fire.

Sist, men ikke minst:

Takk, Dag Solstad, for at du lærte meg å lese.

Blindern, november 2007
Line Ellingsen

Innholdsfortegnelse

FORORD.....	2
INNLEDNING.....	4
FORFATTEREN OG FORFATTERSKAPET.....	5
<i>16.07.41: NOEN SÆRTREKK</i>	11
MOTTAGELSE OG SEKUNDÆRLITTERATUR.....	13
TEORIGRUNNLAG.....	16
ANALYSE.....	27
INNLEDNING.....	27
REISER.....	29
<i>Innledning</i>	29
<i>Allegorier om livsprosjektet</i>	31
Avreise og avskjed.....	31
Himmelen som Solstads havmetafor.....	43
<i>Allegorier om tro og rasjonalitet: faren</i>	49
Faren som litterær figur.....	49
Himmelske forestillinger “åpenbare for enhver”.....	55
Mellom liv og død.....	68
Engangsfallskjermene.....	71
Skjenselens balkong.....	74
BERLIN.....	86
<i>Innledning</i>	86
<i>Berlin som Babylon</i>	88
<i>Allegorier om språk</i>	90
For den som ønsker et “romanopplegg”.....	90
“Bagateller” og “sommerfuglvinger”.....	91
Det oppløselige og det uoppløselige.....	92
“Nørdord” og “hjelpeverb”.....	97
<i>Allegorier om kultur, kvalitet og dannelse</i>	101
Politiallegorien.....	101
Lysallegorien.....	105
Kvinneallegorien.....	112
KONKLUSJON.....	121
BIBLIOGRAFI.....	125
SAMMENDRAG.....	131

INNLEDNING

Denne avhandlingens hypotese er at allegoriene i Dag Solstads roman *16.07.41* gjennom sitt metaperspektiv uttrykker forfatterens poetikk og kultursyn. Romanens allegorier uttrykker altså noe om verkets egen tilblivelsesprosess og om betraktninger rundt kunstens vesen, samtidig som de uttrykker sivilisasjonskritikk. I tillegg til å kommentere seg selv som verk, kommenterer *16.07.41* i stor grad Solstads øvrige forfatterskap, hans eget liv og hvilken plass hans liv har, eller bør ha, i forfatterskapet. Alt dette uttrykkes gjennom språket. I og med at Solstad går inn på hvordan verket har blitt til, altså prosessen han har gjennomgått som forfatter for å skrive det, må det nødvendigvis også inneholde eksistensielle spørsmål. Disse kommer til uttrykk i store deler av romanen. Det verkene hans måtte inneholde av partipolitisk kritikk eller tilslutning, er etter min mening også av allmenn karakter, noe som er overførbart til mange saker og sider ved vår sivilisasjon. Dette gjelder også hans såkalte politiske periode. Tilsvarende mener jeg at også en psykologisk lese måte vil redusere verkene lesningsmuligheter, fordi en slik lese måte i mine øyne er uforenlig med lesningen av for eksempel *Forsøk på å beskrive det utgjennomtrengelige, Medaljens forside. En roman om Aker, Roman 1987, T. Singer, 16.07.41* og *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman* som metaromaner. Nå er det først og fremst *16.07.41* jeg vil ta for meg i denne avhandlingen, men jeg vil trekke paralleller til hans øvrige forfatterskap der det synes nødvendig.

Jeg har valgt å dele avhandlingen inn i tre kapitler: innledning, analyse og konklusjon. I innledningen vil jeg utdype problemstillingen og skissere romanens grunnstruktur. Her vil jeg også gi en presentasjon av forfatteren og forfatterskapet, og en oversikt over mottagelsen verkene ble gjenstand for da de utkom. Innledningen vil også gi et innblikk i og oversikt over sekundærlitteraturen, samt et hendelsesreferat. Ettersom allegori er et sentralt begrep i avhandlingen, vil jeg behandle teoretiske tilnærminger til begrepet i innledningen. Avhandlingens andre kapittel inneholder selve oppgavens analyse. Her har jeg valgt å dele tematikken i to. I analysens første del, "Reiser", behandles reisen som allegori. Den tar for seg reisen til Berlin og reisen til Sandefjord. Delen er delt inn i "Allegorier om livsprosjektet" og "Allegorier om tro og rasjonalitet". I den første av disse tar jeg for meg flyturen, med spesielt fokus på metaaspektene ved flyet og himmelen. I den andre delen går jeg inn på de tre himmelske forestillingene som opptrer i verket, nemlig jeg-fortellerens, farens og tante Elises forestillinger. Her vil jeg ta for meg de påfallende innslagene i

romanteksten om oppfinnelsen av engangsfallskjerner og en evighetsmaskin, samt “nedturen” disse oppfinnelsene og ideene leder til, nachspielet og skjenselens balkong. Analysens andre del, “Berlin”, handler i utvidet forstand om Solstads begreper “bagateller”, “nødord” og “hjelpesverb”. Begrepene han problematiserer, er nært knyttet til begrepet “romanens nødvendige episke uopløselige element”, og det uopløselige element er et problem uløselig knyttet til det språkløse området. Min påstand i denne avhandlingen er at språket er nøkkelen til å forstå samtlige av Solstads allegorier. Berlin-kapittelet er delt i to deler: “Allegorier om språk” og “Allegorier om kvalitet, kultur og dannelse”. I den første delen har jeg tatt for meg språklige begreper som jeg-fortelleren grubler over i Berlin, og som jeg mener Berlin er en allegori over. I den andre delen har jeg behandlet enkelte av de små ytre hendelsene som inntreffer i Berlin, og som på leseren kan virke som bagateller. Disse har jeg delt inn i “Politiallegorien”, “Lysallegorien” og “Kvinneallegorien”. Politiet dukker først opp når jeg-fortelleren skal ut av Norge, og deretter kun i Berlin. I avhandlingens tredje del, konklusjonen, vil jeg oppsummere avhandlingens funn.

Forfatteren og forfatterskapet

Forfatteren

Dag Solstad ble født 16. juli 1941 i Sandefjord. Han har frem til idag utgitt 15 romaner, fire essay- og artikkelsamlinger¹, to skuespill², en korttekstsamling, en novellesamling, en petitsamling, en illustrert “spørrebok” om Elias Rukla og en CD-rom med samlede verker. I tillegg har han skrevet fem bøker om VM i fotball fra 1982 til 1998 sammen med Jon Michelet. Han har også holdt et stort antall foredrag som senere er publisert som artikler, og gitt utallige intervjuer. Solstad har mottatt en lang rekke priser for sitt virke. Siden han mottok Tarjei Vesaas’ debutantpris for *Spiraler*, har han vært en av landets mest markante forfattere. Blant de mest prestisjetunge prisene han har mottatt, kan nevnes Kritikerprisen (tre ganger), Nordisk Råds litteraturpris for *Roman 1987* (samt flere innstillinger til prisen, blant annet for *Irr! Grønt!*), Aschehougprisen, Språklig samlings litteraturpris, Gyldendal-prisen, Doblougprisen og Brages hederspris. Han har også vært festspilldikter i 2003. I 2006 mottok han Brageprisen for *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman*. I 2007 ble *Gymnaslærer Pedersen* kåret av Dagbladet til en av Norges 25 viktigste romaner igjennom tidene. Med

¹ Flere av disse inneholder også tidligere utgitt materiale.

² Det ene er skrevet sammen med Einar Økland.

verket *Genanse og verdighet* ble han dessuten rangert som nummer én av ti over “Klodens beste bøker fra 1990-tallet”, kåret av en norsk jury på 100 litteraturkyndige i regi av Bokklubben, i konkurranse blant annet med Coetzee, de Don DeLillo og Orhan Pamuk. I sin tale i forbindelse med utdelingen av Aschehougprisen i 2004 fremhevet juryen *16.07.41* som Solstad viktigste roman.

Forfatterskapet

Noen mener Dag Solstads forfatterskap kan deles i tre, andre i fire. Atter andre mener det nærmest kan deles inn etter hver utgivelse. Videre hevder noen at forfatterskapet dveler ved samme grunntematikk, nemlig det eksistensielle, det poetologiske og det kulturkritiske, og at det kanskje ikke bør deles opp i det hele tatt. Selv mener jeg forfatterskapet bør deles inn i fire, til tross for at jeg ser en tydelig eksistensialistisk, kulturkritisk og poetologisk tråd igjennom det meste av det Solstad skriver. Dette til tross for at hans politiske periode også er farget av den idé at litteraturen bør skrives for folket. Samtidig er hans forfatterskap skrevet ut ifra en “nesten umenneskelig idémessig og kunstnerisk konsekvens, en konsekvens så sterk at den stadig har sprengt seg selv innenifra” (Bache-Wiig 1977: 156). Dermed sendes hver eneste roman i en stilmessig og delvis oppfatningsmessig ny retning. Tre ganger har disse retningsskiftene vært fundamentale. Solstad har i flere intervjuer presisert at han aldri har vært opptatt av å finne, eller dyrke, sitt eget uttrykk (Solstad 2006d), og at han aldri har skrevet for å bli populær (Solstad 2006f) – snarere tvert imot. Til tross for dette – at han har “fristilt” seg mellom hvert romanprosjekt, og at det aldri har vært viktig for ham å finne og rendyrke noen stil – har Solstad likevel et svært karakteristisk dikterisk uttrykk, som kanskje er spesielt påtakelig fra og med *Irr! Grønt!*. Til tross for tidvis dramatiske skifter i hans personlige oppfatninger rundt politikk og kultur – liksom hans stil – er tematikken hos Solstad stort sett konstant. Samtlige av Solstads roman-temaer er i tillegg fremsatt i essay- og artikkeldrakt.

Den første av periodene er kanskje den med størst stilmessig sprang fra det ene verket til det andre. Stilsprangene er blitt både sjeldnere og mindre dramatiske, og er blitt erstattet med et konstant og rystende eksistensielt alvor – selv om verkene fremdeles har lattervekkende partier, som riktignok mister mye av underholdningsaspektet når den underliggende tematikken rammer den gravende leser for fullt. “Det som gjør at jeg er forfatter i dag er ikke det samme som gjorde meg til forfatter i går. Enhver tid, og enhver alder, har sine forutsetninger”(142), skriver Solstad i *16.07.41*. En vanlig måte å inndele Solstads forfatterskap på, er å dele det inn i en modernistisk, en politisk-sosialrealistisk og en

senmodernistisk (og eksistensiell) periode. Skillet mellom de tre hovedperiodene går mellom *Irr! Grønt!* og *Arild Asnes, 1970*, og mellom *Medaljens forside* og *Ellevte roman, bok atten*. Selv uttaler Solstad at hans mest grunnleggende skille går mellom hans andre og tredje bok, altså mellom *Svingstol* og *Irr! Grønt!*. Jeg vil dessuten legge til en fjerde periode, metaperioden, som for alvor begynner med *T. Singer*. Solstad har gjort et poeng av at han har “avsluttet” sitt forfatterskap med *T. Singer* (Hagen 2006: 32), og av at han betegner de to bøkene etter dette som “unntak som aldri vil gjenta seg” (Solstad 2006c: 196, Hagen 2006: 32). Dette mener jeg tjener tre hensikter. For det første fristiller han seg i forhold til sitt tidligere forfatterskap ved å signalisere at “fra nå av kommer det noe nytt”. For det andre markerer han at han er eksepsjonelt fornøyd med *T. Singer*. “Da jeg var ferdig med *T. Singer*, tenkte jeg at det er ingen tragedie om jeg dør nå. Jeg har satt punktum”. (Bulie 2006) For det tredje signaliserer han en dreining fra det samfunnssentrerte til det eksistensielle. Fra nå av handler det mest om hans egne tanker rundt tilværelsen som skapende forfatter, men også her kommer kulturkritiske tanker til uttrykk. Stilmessig har bøkene tatt en ny retning (fra og med 16.07.41), blant annet gjennom bruk av fotnoter, som i større grad enn vanlig romantekst kan gi rom for å uttrykke de “egentlige tingene”, “det som ikke kan sies direkte” (Hagen 2006: 34), men som likevel fortøner seg som underordnet .

Dag Solstad debuterte med den Kafka-inspirerte novellesamlingen *Spiraler* (1965), og skrev seg inn i en modernistisk tradisjon med fremmedgjøring og desillusjon som sentral tematikk. Per Thomas Andersen fremhever titlene *Spiraler* og *Svingstol* som et symptom på Solstads “vektløshetsfølelse”, i den forstand at ordet har mistet betydning, og at han flykter inn i maoismen “i håp om å kunne gi sine ord og sitt liv vekt” (Andersen 2003: 50). Felles for Solstads tre første bøker er at de er individsentrerte. Med kortprosa-samlingen *Svingstol* (1967) og artikkelen “Tingene og verden” (1967) gjør han seg til talsmann for en ny, enkel konkretisme. Selv sier han om de to første utgivelsene at de er “innadvendte bøker, hvor handlingen [er] psykiske landskap og personene symboler på sjelelige tilstander. Fra og med 1967 er forfatterskapet [hans] preget av at personene [hans] er uinteressante med mindre de sees i en eller annen sammenheng – språklig, samfunnsmessig eller lignende.” (Landro 2001: 92f) Slik jeg leser den, spiller tittelen “Svingstol” hen på øyeblikksberuselsens bakside: Man svinger rundt og rundt, som på tivoli (eller i en svingstol), og ender opp i sirkel, uten å komme videre (Bache-Wiig 1977). I romanen *Irr! Grønt!* (1969) tester Solstad ut frihetsbegrepet slik det presenteres i Witold Gombrowicz’ teorier, der hovedpersonens frihetsprosjekt består i til enhver tid å være seg sitt eget og andres rollespill bevisst, og særlig

må “maska” (allegoriene) holdes overfor det steindøde og stive borgerskapet. Paradokset er at det er borgerskapet kunstneren lever av, fordi det er disse som kjøper bøker. Derfor bør de strykes med hårene, for deretter å lures trill rundt, uten at de forstår det, ellers blir forfatteren båsatt og kunstnerisk kastret. Artikkelen “Om nødvendigheten av å leve inautentisk” kan nærmest betraktes som en detaljert oppskrift til lesningen av *Irr! Grønt!*. Romanen blir av mange regnet for å være blant Solstads vanskeligst tilgjengelige bøker, i tillegg til *Medaljen* forside.

På 70-tallet tar forfatterskapet en ny vending: Dag Solstad melder seg inn i den maoistiske bevegelsen AKP (m-l) [Arbeidernes Kommunistiske Parti (marxist-leninistene)]³, og bøkene fra denne perioden gjenspeiler begeistringen over å overvinne trangen til å gå mot strømmen, som kjerringa i eventyret, og i stedet la seg rive med og styres av massene og verden, som deltaker i noe større enn ham selv. Den politiske siden av forfatterskapet kommer kanskje best til uttrykk i romanen *Arild Asnes, 1970*⁴ (1971): Gleden over å gå i folkets tjeneste oppveies delvis av resignasjonen over frivillig å la seg kastre som kunstner, fordi språket ikke lenger er hans eget middelklassespråk, men den konstruerte arbeiderklassens. Solstad har i sine bøker “ført krig mot alle utopier, og Asnes har måttet drive dem ut av kroppen som en gift” (Bache-Wiig 1977: 145). Likevel er *Arild Asnes* den av bøkene som klart uttrykker den plagsomme ambivalensen ved å forene fri kunst med å skulle skrive for arbeiderklassen. Samtidig er den kanonisert som en mesterlig oppvisning i klassisk retorikk, som fører leseren i retning av overbevisningen. *25. september-plassen* (1974) tar for seg tiden fra frigjøringen i 1945 og frem til den første EU-kampen (da: EEC) i 1972. Romanen gir uttrykk for hvilket paradoks det er å kjempe for en arbeiderklasse som er mer interessert i biler og TV⁵ enn av revolusjon – som de faktisk ikke ønsker. Romantrilogien *Svik. Førkrigsår* (1977), *Krig. 1940* (1978) og *Brød og våpen* (1980) er av Atle Kittang beskrevet som et ærgjerrig, viktig og fortiet romanprosjekt. Solstad mener selv at den er sterkt undervurdert (Kittang 2000: 79). Trilogien er betegnet som et sosialrealistisk og historisk, men kanskje vel så mye et modernistisk romanprosjekt (Kittang 2000: 80). Trilogien tar for seg konflikten mellom kommunister og sosialdemokrater innenfor den norske arbeiderklassen før, under og etter krigen, og kan leses som et oppgjør med måten krigen ble håndtert på. *Samlingen*

³ Heretter kalt AKP

⁴ Heretter kalt *Arild Asnes*

⁵ Begge er symboler på virkelighetsflukt.

*Artikler om litteratur 1966-1981*⁶ (1981) kommenterer romanene fra tidsrommet frem til Arild Asnes, og tar for seg litterære og politiske problemstillinger. *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjem søkt vårt land*⁷ (1982) sentrerer om frihetsbegrepet, og tar for seg den “indre jubel” hovedpersonen føler ved henholdsvis å greie å gi avkall på sitt tidligere kunstneriske jeg og bli et handlende menneske gjennom å slutte seg til AKP, og ved til slutt å greie å demaskere illusjonen dette viste seg å være (Kittang 1988). Samtidig “jubler” forfatteren over å maskere sitt eget romanprosjekt gjennom bruk av allegorier. Når jeg-personen (og forfatteren) Dag Solstad i *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*⁸ (1984) brøler, 1): “– Jeg eier ikke humor!” (Solstad 2001b: 14), 2): “Jeg er ikke ærlig” (Solstad 2001b: 16) og 3): “Jeg er ikke dum”, er det for å gå i rette med den utbredte og snevre oppfatningen at *Gymnaslærer Pedersen* er en “farse”⁹ og et “oppgjør med AKP”. Brøl nummer tre, som man riktignok må lese mellom linjene i siste avsnitt, er et utsagn til forsvar for elitismen, og således et tabu, noe han på siste side også sier at det er, som altså forkles ved ikke å utsies direkte. *Sleng på byen* (1983) er en samling petiter fra 1962, da Solstad var journalist i Arendal. *Roman 1987* er så vidt jeg leser det, et verk om tro i flere betydninger, og om kvalitet. Romanen inneholder en stor mengde metapoetologiske betraktninger, og innbragte Solstad Nordisk Råds Litteraturpris. *Medaljens forside* (1990) er et bestillingsverk fra Aker Mekaniske Verksted, og er Solstads mest misforståtte, eller snarere ikke-forståtte, roman. Den er en eneste stor allegori om det å skrive, om kvalitetsbegrepet, tidsbegrepet og om kunstens suverenitet, og kan slik sett minne om Berlin-partiet i *16.07.41* og skøytepartiet i *Roman 1987*. Romanen problematiserer selve forutsetningen for boken, nemlig at den ble skrevet på bestilling. Dette forsto ikke Norsk kulturråd, som “nullet” den fordi de mente den ikke kom inn under sjangeren roman. Solstad selv mente at de “ikke greide å lese den som roman” (Landro 2001: 106).

Tredje fase i forfatterskapet, som startet med *Ellevte roman, bok atten*¹⁰ (1992) (hans såkalte 1990-tallsperiode), er preget av minimal ytre handling, men desto mer indre. Den ytre handlingen som finnes, sentrerer seg rundt “romanens episk uoppløselige element”, som ikke lar seg oppløse. Dette elementet kan det være vanskelig å skjelve fra det

⁶ Heretter kalt *Artikler 1966-1981*

⁷ Heretter kalt *Gymnaslærer Pedersen*

⁸ Heretter kalt *Forsøk*

⁹ Romanen inneholder mange elementer fra komedien og tragedien, blant annet karikerte hovedpersoner og markant plott, men innholdet er tenkt å skulle utfordre intellektet mer enn å skulle få folk til å le.

¹⁰ Heretter kalt *Ellevte roman*

tilsynelatende episke element, som lar seg oppløse i en ren følelse, som glede, gru eller tristhet. Temaet er innfløkt, så jeg henviser til kapittel 2 og underkapittelet “Det oppløselige og det uoppløselige”. Likevel vil jeg nevne det jeg mener er verkens uoppløselige elementer her, ettersom det er disse romanene dreier seg rundt fra og med *Ellevte roman*. I *Ellevte roman* utgjør det episk uoppløselige element spørsmålet om hvorfor bokens hovedperson, Bjørn Hansen, frivillig velger å lenke seg selv til rullestolen som falsk “lam”. I *Genanse og verdighet* (1994) utgjør det episk uoppløselige element bildet av Elias Rukla som får raseriutbrudd når han ikke får slått opp paraplyen sin, og spørsmålet rundt hvorfor han handler som han gjør. Det uoppløselige element i *Professor Andersens natt* (1996) er spørsmålet om hvorfor Professor Andersen velger å legge ned telefonrøret og *ikke* varsle om mordet han blir vitne til fra vinduet. Dette er den andre romanen hvor Solstad “tar mordet som alvor” og “befrir det fra kriminalromanen” (Solstad 2001f: 180f), etter *Forsøk*. Artikkelsamlingen *14 artikler på 12 år + 3 essays*¹¹ (2001) inneholder artikler om litteratur.

I den fjerde forfatterfasen, fra og med romanen *T. Singer* (1999), er det det poetologiske og metafiksjonelle som står i sentrum hos Solstad. Det ligger likevel mye kulturkritikk i verkene. I *T. Singer* dreier det episk uoppløselige element seg blant annet om hvorfor Singer ikke føler personlig sorg når kona dør i en bilulykke. I *16.07.41* (2002) mener jeg det uoppløselige elementet er jeg-fortellerens himmelske forestilling, og gjennom dette, episoden under “Skjenselens balkong”. Dette vil jeg gå inn på i detalj i analysedelen. I *Artikler 1993-2004* (2004) gjør Solstad sjangeren “bagateller” til sin offisielle nye skriveform. Artikkelsamlingen består av artikler der han skriver om bagateller fra hverdagslivet. De fungerer som allegorier over det meste han har skrevet om på 1990-tallet og tiden før, blant annet om det å skrive i allegorier, om den litterære institusjon, om hans eget forfatterskap, om kvalitetsbegrepet, tidsånden og tidsbegrepet. Den kan brukes som en “leserguide” til alt han har skrevet på 1990-tallet. I *Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman*¹² (2006) blir Armand vitne til tre “minneverdige syn”: en ung kvinnes fornedrelse av sønnen i Armands leilighet, en somaliers innforståtte og skøyeraktige gjengjeldelse av Armands blick i Venezia, samt på et toalett i London det oppsiktsvekkende faktum at den amerikanske ambassadøren har grisehode. Armands refleksjoner rundt disse tre bildene utgjør i mine øyne romanens episk uoppløselige element. Både *16.07.41* og *Armand V.* er utstyrt med fotnoter. I sistnevnte roman utgjør fotnotene verket i sin helhet. Fotnotene understreker den poetologiske og eksistensielle

¹¹ Heretter kalt *14 artikler*

¹² Heretter kalt *Armand V.*

tematikken, idet man kan tillate tankene å bringes til overflaten i lavere grad enn i den egentlige romanteksten. Armand V. vakte politisk debatt i den grad at den ble anmeldt i *Morgenbladet* av utenriksminister Jonas Gahr Støre. Det er bevisst taktikk hos Solstad når han velger å beskrive diplomatmiljøet og kaller romanen for politisk. I litterære kretser har han gått tilbake på at Armand V. er en politisk bok (Bok i Sentrum 2006, BokCafeen 2006). Jeg mener den er politisk i samme grad som *16.07.41*, altså ikke i det første (og “politiske”) betydningsnivået, men i det andre (og ikke-eksplisitte) betydningsnivået.

16.07.41: noen særtrekk

16.07.41 har intet klart hendelsesforløp, den er heller en komplisert tankevev uten tydelig mål eller slutt punkt. Romanen er labyrintisk, og åpenbarer stadig nye veier. Temaene er innskrevet i en tett vev av overlappende momenter som det er vanskelig å separere fra hverandre. Romanen beskjeftiger seg med, i tillegg til Solstads offentlige liv og forfatterskap, de store, sentrallyriske spørsmål: livet og døden, tiden, evigheten og litteraturens vesen. Kjærligheten som tema er så å si fraværende i denne boken, men brukes av og til som allegori for et litterært dilemma. Kulturkritikk går som en rød tråd gjennom verket, et tema som er nært forbundet med begrepene kvalitet, tid og evighet. Tematikken gjenspeiler seg både i hendelsesforløp og i form. Bokens innklippede foredrag kan kalles verkets kjerne i den forstand at det i klartekst uttrykker forfatterens poetikk. Synspunktene i foredraget dramatiseres i resten av verket. Boken står for meg som en stor kinesisk eske i den forstand at alle passasjer, personer og bybeskrivelser fungerer som et slags tematisk “verk i verket”, som igjen kan deles opp videre, og likevel beskrive helheten. Romanen er bygd opp som en slags strukturell speilvending rundt foredraget som akse. La oss kalle det et strukturelt palindrom, A-B-C-B-A: Den starter med en “englescene”, flyturen over Frankfurt (A), og fortsetter med Berlin-skildringen (B). Deretter følger verkets “kardinalkapittel”, foredraget (C), så Sandefjord-skildringen (B), og til slutt en ny “englescene”, beskrivelsen av de dalende engangsfallskjermene (A). Altså to englescener i hver sin ende, og to byskildringer innenfor disse igjen, på hver sin side av foredraget. Men verket kan også deles inn slik: A-B-C-A. Uansett hvordan man leser verket, utgjør Berlin-delen og foredraget kjernen, i dette tilfellet som B og C. Jeg leser byskildringene som “guider” til måter å finne frem til det genuint romanmessige på. Boken går fra personen – til forfatteren – til personen: Englescenene er mer selvbiografiske enn byskildringene og foredraget, som er essayistiske. Likeledes veksler romanen mellom forskjellige typer tid. Englescenene opererer med en biografisk og en

biologisk tid ved å behandle oppvekst og aldring, liv og død. Byskildringene er derimot skrevet i en historisk-arkeologisk tid, eller en slags modernitetens tid. De tar for seg spor som vitner om byens historie, i form av blant annet ruiner, gatenavn, veier, elver og industrialisering. Disse igjen inneholder poetologiske og metafiksjonelle aspekter. Foredraget reflekterer over begge tidstypene gjennom å ta for seg kvalitetsbegrepet – og dermed tidsaspektet ved et verks levetid – som igjen innbefatter bokens, forfatterskapets, dannelsens, den politiske utopiens og forfatterens egen dødelighet.

16.07.41: hendelsesreferat

Romanen skrives i Berlin, noe vi får vite i siste setning. Når jeg-fortelleren arbeider med verket, er det over ti år siden hans første tur til Tyskland. Den gang, i 1990, fløy han (uten vindusplass) med det for øye å delta på bokmessen i Frankfurt am Main. I stedet endte han opp med et korttidsopphold på hotell i Berlin. Der oppe, sirkende over Frankfurt am Main, får han “himmelske forestillinger”, blant annet om sin far, noe vi får vite i romanens åpningskapittel. Innsikten disse forestillingene gir ham, gir forfatteren en kunstnerisk forløsning som gjør ham i stand til å skrive romanen vi nå har lest. Ti år senere er han altså tilbake igjen, denne gang bosatt i byen. Her streifer han rundt og grubler på sitt nye verk, vesentligvis ved å traske gate opp og gate ned i sin søken etter restene av Muren og “hullet i byens metafysikk”. Fordi han tenker på sin nye roman, er han ute av stand til å nyte de øyeblikk med glede som været og de vakre parkomgivelsene burde gitt ham. To ganger under siste Berlin-opphold får jeg-fortelleren angstanfall. Det er når han får besøk av “gode venner fra Norge” og skal vise dem Berlin. I det ene tilfellet får han rødvinen “i halsen” (106), uten at kirurgene “finner noe” (107). I det andre tilfellet lammes han av “høydeskrekk” (109), og greier ikke å løfte blikket ut fra toppen av Fjernsynstårnet på Alexanderplatz.

I et tilbakeskuende parti fremkommer det at jeg-fortelleren reiste til Lillehammer, hvor han holdt foredraget han hadde skrevet i Berlin, og at han i samme forbindelse besøkte sin fødeby Sandefjord, hvor han skulle i et 40-års gymnasjubileum. Også i Sandefjord får jeg-fortelleren angstsymptomer. Han ender med å stå “drita full” i foreldrenes gamle bakgård og stirre opp (uten å brøle) på sine festende gamle klassekamerater, uten å gjøre noen egentlig innsats for å komme inn til dem. De ser heller ikke ut til å se etter ham. Der nede i bakgården strømmer barndomsminnene på, om farens mislykkede leketøysfabrikk og produksjon av engangsfallskjermer, og om farens klokketro på at “han, av alle”, skulle greie å konstruere en *perpetuum mobile*. Morgenens etter flyr jeg-fortelleren tilbake til Berlin. Det skjellsettende

synet i Sandefjord gjør ham i stand til å skrive, angsten er forsvunnet og resultatet av dette er romanen vi nå leser.

Mottagelse og sekundærlitteratur

Når det gjelder mottagelsen av *16.07.41*, er det stort sett sjangerproblematikken som har fått anmelderne til å klø seg i hodet. Verket er stort sett blitt lest psykologisk og biografisk, og delvis som reiselitteratur. Som et kuriøst faktum kan det nevnes at det har vært arrangert reiser til Solstads Berlin, på samme måte som til andre litterære reisemål. Innholdsmessig er det spesielt én scene i boken som har vakt oppmerksomhet, nemlig passasjen der jeg-fortelleren i flyet gjenser sin far som engel. Det som fremheves som bra i romanen, er stort sett stedene som fremkaller tårer og følelser av sorg og savn. Derfor er også episodene med farens oppfinnelser og hans “forsoning” med sønnen i bokens avslutning, mye omtalt. De fleste av anmelderne fremhever romanen som en snodig bok, og Berlin-delen som mindre interessant enn delene med faren og sønnen. Faktisk blir Berlin-delen fremhevet som direkte kjedelig hos de fleste. Hos dem som ikke har kalt den kjedelig, skinner det igjennom at det er “gullkornene” innimellom som gjør traskingen verdt strevet (Rottem). Både Terje Stemland og Henning Howlid Wærp, og til dels Øystein Rottem, tolker verket psykologisk. Wærp konkluderer med at “det er Sandefjord og faren det egentlig dreier seg om” (Wærp 2002: 37). Wærp fokuserer også på reiseaspektet i romanen. Finn Tveito (2003) er ironisk overfor anmelderne som har lest romanen som selvbiografi (Stemland og Rottem) eller som synes Berlin-delen er kjedelig (Christiansen). Christiansen er spesielt nedlatende i forhold til den delen han synes er dårligst etter Berlin-delen, nemlig foredraget, som han mener inneholder en mengde floskler om romanen, og at den romanteorien som er, er på et lavt nivå (Christiansen 2002, internettversjonen). Anmelderne mener stort sett at boken er “gåtefull” (Alnæs 2002), men går ikke inn i gåtene. Dette er kanskje også for mye forlangt av en anmeldelse med kort frist i dagspressen, for *16.07.41* er et verk det tar lang tid å sette seg inn i. Når det gjelder sekundærlitteraturen, endrer bildet seg noe, og vi får flere innfallsporter enn den psykologisk-biografiske. Jeg vil fremheve Erling Aadlands, Eivind Tjønnelands og Espen Stuelands anmeldelser som de mest reflekterte.

Sekundærlitteraturen kan deles inn i fire hovedgrupper¹³. Den første fokuserer på sjanger, identitet og selvscenesettelse, den andre på reiseaspektene ved verket. Den tredje gruppen går inn på psykologiske problemstillinger. Den fjerde gruppen retter søkelyset mot måter å lese verket på. Her plasserer jeg min egen avhandling. I tillegg til disse gruppene foreligger det en avhandling som er en analyse av tre kritikktekster om *16.07.41*, som jeg vil omtale til slutt.

I den første gruppen vil jeg plassere Eivind Røssaak (2005). Han har skrevet en bok om selviakttagelsen som tendens i kunst og litteratur, der Solstads roman inngår som ett av seks kapitler. Han tar for seg Solstads offentlighetsspill, og viser hvordan han stadig opptrer som romanfigur i sine verker. Røssaak skriver at Solstads verk er med på å omdefinere romanen og litteraturen – mot essayet, selvbiografien, reiseskildringen, foredraget, fotnotene, og digresjonene. Han konkluderer med at *16.07.41* heller enn å være et produkt, er prosessen *mot* produktet, mot romanen i alle dens betydninger, der veien tar form av en omvei, om Berlin. Arne Melberg (2004) konsentrerer seg om spillet i romanen. Solstads roman er bare én av flere som bryter ned skillet mellom fiksjon og sakprosa. Dermed oppstår en tredje diskurstype, som inkluderer begge, og denne tredje vei kan vi like godt kalle prosa, foreslår han. (Ørjasæter 2006a: 94) Finn Tveito (2003) hevder at *16.07.41* ikke er noen selvbiografi, fordi forfatteren fiksjonaliserer sitt eget selv på en slik måte at teksten ber om å bli lest som fiksjon. Derimot introduserer han begrepet *autofiksjon*, fra den franske termen *auto-fiction* (Tveito 2003: 141). Tveito mener også at det er i rytmen, og ikke ordene, at meningen ligger hos Solstad, og at det ikke ligger “skjult noka storslått mening” i gatepassasjene fra Berlin (Tveito 2003: 152). Han leser også skoscenen og “illusjonenes Berlin” i lys av *mimesis*-begrepet.

Den andre gruppen tar for seg reiseaspektet ved romanen. Kjetil Jacobsen (2003) leser verket som en bok om *transport*, og som Dantes *Den gudommelige kommedie* baklengs (Jakobsen 2003: 22). Han mener det mest oppsiktsvekkende ved romanen er at besøket i dødsriket er valgt som litterært topos (Jakobsen 2003: 25). Jacobsen mener Solstad gjeld til Walter Benjamins essay *Fortelleren* er tydelig, men at bruken av hans innsikt er original: Hos Benjamin er det genuint romanmessige ved en roman *døden*: sort og stum (Jakobsen 2003:

¹³ Av intertekstuelle referanser som har vært viktige for meg, og som jeg har funnet i sekundærlitteraturen, vil jeg spesielt fremheve Wim Wenders film *Himmelen over Berlin* (Kleiva 2003: 11, Ørjasæter 2006a: 102). Jeg har selv funnet referanser til Agnar Mykles “Skjenselens korinter” (avhandlingen: 78f,82), Hamsuns *Sult* (avhandlingen: 99), Sigbjørn Obstfelders “Jeg ser” (avhandlingen: 82), Henrik Ibsens *Peer Gynt* (avhandlingen: 61,79,106) og *Gengangere* (avhandlingen: 71), og George Orwells *Animal Farm* (avhandlingen: 82) og Orhan Pamuks *Det hvite slottet* (avhandlingen: 64).

25). Jacobsen leser “Muren” og “Berliner Ring” som muren mellom skjønnlitteratur og sakprosa, og ser dette i lys av Solstads forrige store sakprosa-eksperiment, *Medaljens forside* (Jacobsen 2003: 27). Jacobsen leser også boken i lys av de store 1920-tallsforfatterne, Barthes, Baudelaire, Derrida, Luhmann og Nietzsche. Anne Lise Slettvold (2004) har skrevet en hovedoppgave ved tittelen *Reisemotivet i 16.07.41: og i den tidlige Dag Solstad*. Eksemplaret er dessverre gått tapt ved Universitetet i Bergen, så jeg får ikke oppsummert hennes arbeid. Gunnar Foss (2004) drøfter åpenbaringssekvensen i *16.07.41*. Han ser romanen som en åpning mot skrivearbeidets metafysiske aspekt, og drøfter dette i lys av Nietzsche, Kant, Schiller og den kristne kulturarv. Han ser teksten som en tekst om det å skrive, og tolker skriket i siste fotnote som et fødselsskrik. Arve Kleiva (2003) går inn på himmel-sekvensen, og trekker i denne forbindelse inn Wim Wenders’ film *Himmelen over Berlin*. Han tar også for seg fotmetaforikken i Berlin-delen.

Den tredje gruppen er de som har valgt en psykologisk lese måte. Ingrid Modig (2004) analyserer flere av Solstads verker, og tar for seg barndom, tilknytningsmønster og forsømmelse av barn, i lys av blant annet John Bowlby og Henrik Ibsens *Vildanden*. Barna i romanene blir forsømt på ulike måter av sine fedre/stefedre, mens fortellerne forsømmer å fortelle om hovedpersonenes barndom. I *16.07.41* går fortelleren tilbake til tiden da faren døde, og finner igjen det forsømte barnet i seg selv. Modig konkluderer med at den ubevisste lengselen mot barndommen kan gjenfinnes allerede i Solstads første roman, og bruker blant annet *Vildanden* av Henrik Ibsen for å underbygge sine påstander. Sivert Ødegaard (2004) ser på modernitet og urbanitet i romanen, men leser den først og fremst psykologisk. Han fokuserer på fantasi, lek og den originale utfoldelse, i lys av Freud. Han kaller romanen for en metaroman, fordi den handler om fantasi, inspirasjon og trangen til fornyelse, og om en søken etter det absolutte, en størrrelse som aldri kan nås. Videre leser Ødegaard jeg-fortellerens opptreden og opplevelser i Berlin i lys av henholdsvis flanørrollen og dandyrollen. Han fremholder det urbane som befordrende for jeg-fortelleren som kunstner, mens innlandslandskapet virker motsatt. Ødegaard finner få samfunnskritiske aspekter ved romanen, og trekker frem dens narsissistiske og pompøse sider som påfallende.

Den fjerde gruppen fokuserer på lese måte. Kristin Ørjasæter (2006) diskuterer Genettes *tourniquet*-begrep gjennom Paul deMans *svingdør*-begrep. Ørjasæters sentrale spørsmål er hvordan *16.07.41* iverksetter forskjellige lesekontrakter, i hvilken grad verket inviterer til og har nytte av å bli lest fra en “svingdør” mellom fiksjon og dokumentar. Hun fremholder at man kan unngå “svimmelhet” ved hjelp av teknikk, hengivelse og

konsentrasjon, og konkluderer med at det er fruktbart å *forbli* i svingdøren i møtet med Solstad, heller enn å gå ut på fiksjons- eller biografi-siden av den. Kristin Ørjasæter har dessuten en artikkel under utabreidelse om Solstads *16.07.41* og himmelen over Berlin (Ørjasæter 2006b), som hun henviser til i Ørjasæter 2006a, og gir referanser til i verkets bibliografi. Øyvind Pålshaugen (2003) retter seg inn mot Dag Solstads skrivemåte og leserens lesemåte, og etterlyser en mer direkte lesemåte i møte med Solstad enn man vanligvis ser. Min egen avhandling kan også plasseres i denne gruppen. Som lesemåte går jeg inn i Solstads begrep “nøddord” og “hjelpesverb”. Jeg ivrer for at man skal tillegge Solstads språk større betydning, og går derfor inn for en mer konkret lesemåte enn det som har vært vanlig. Solstads begrep “bagateller” er et sentralt utgangspunkt i denne avhandlingen, liksom begrepene “romanens nødvendige uoppløselige element” og “romanens unødvendige oppløselige element”.

I tillegg vil jeg nevne Jørund Nymoens masteroppgave i litteraturformidling. Nymoen har analysert seks litterære kritikkttekster, hvorav tre om *16.07.41* av Dag Solstad. Som teoretisk verktøy bruker han Roman Jakobson, Roland Barthes og Maurice Blanchot. Nymoens primære mål har vært å avdekke om en overskridelse av den konvensjonelle språklige modus i kritikverket i forhold til primærverket kan føre til en større presisjon i litteraturformidlingen. Dette konkluderer han med at det kan.

Teorigrunnlag

I denne avhandlingen legger jeg hovedsakelig til grunn Karin Gundersens verk *Allegorier. Innganger til litteraturens rom* (1999) som teorigrunnlag i mine allegoridiskusjoner. Jeg vil også benytte byteori av av Walter Benjamin (“Det moderne livs skjønnhet”, 1990) og Charles Baudelaire (“M. Flanøren”, 2000) i forbindelse med behandlingen av jeg-fortellerens måte å vandre på i Berlin, sett i forhold til forfatterens måte å skildre Berlin på. I forbindelse med begrepet “romanens uoppløselige element” vil jeg bruke Milan Kunderas *Romankunsten* (1992) som støtte. Jeg refererer også til Jane Tomkins “Sentimental kraft. Onkel Toms hytte og litteraturhistoriens politikk” (2002) i forbindelse med min behandling av kvinneallegorien. Sist, men ikke minst, vil jeg i relativt stor grad benytte som belegg Solstads egne teoriartikler og skjønnlitterære tekster i min lesning av *16.07.41*.

For lettere å vise hva jeg har begitt meg ut på, vil jeg ta med et avsnitt om allegoribegrepets betydning gjennom tidene, vesentlig hentet fra Gundersen 1999, Lothe 1997

og *Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon*¹⁴, før jeg går løs på begrepets definisjon, dets avgrensning og hvorfor allegoribegrepet er relevant å ta for seg når det gjelder Dag Solstads forfatterskap.

Allegorihistorikk

Allegoribegrepet oppsto ifølge Karin Gundersen allerede i det 6. århundre f.Kr., i kjølvannet av den gamle striden mellom filosofi og litteratur. Diktningens dårlige rykte (illusjon og løgnaktighet), som Platon senere er den mest berømte kilde til, ble i lang tid bøtet på av iherdige allegorikere. Disse påviste at også forfattere som Homer og Vergil kunne gi innsikt i statsmannskunst, guder, mennesker og alminnelig moral, og at de slik egentlig også var filosofer og vitenskapsmenn. På 4-500-tallet e.Kr. argumenterte Augustin (gjennom refleksjon rundt tegnet, *semiotikk*), og deretter romeren Cassiodorus (gjennom retorisk analyse), for at Bibelens tekst skulle leses allegorisk. (Gundersen 1999:10f) Siden var allegorien mye brukt i middelalderen og klassisismen. I barokkens litteratur var den også en svært sentral form, på tross av dens “ofte rasjonelle kjølighet og didaktiske bruk. Da retorikken tapte sin betydning mot slutten av 1700-tallet, ble allegorien tilsvarende nedvurdert i forhold til *symbolet*, som ble romantikkens foretrukne billedform. Men heller ikke hos romantikerne er denne motsetningen entydig”. (Lothe 1997:12)

Nyere retorisk og dekonstruktiv teori har bidratt til en oppvurdering av allegoribegrepet. Dette er knyttet til bestemte språkfilosofiske forutsetninger der symbolets fordring om å være en udelelig sammensmelting av det sanselige og det oversanselige blir kritisert som “estetisk illusjon”, mens allegorien uttrykker et “sannere” syn på kløften mellom tegn og verden som menneskets temporale og språklige eksistens strekker seg ut over. Denne *dekonstruksjonen* av symbolet gjennom allegorien er inspirert av Walter Benjamins avhandling om den tyske barokktragedien. (Lothe 1997:12)

Gundersen bruker litt andre ord når hun beskriver hvordan de forskjellige retoriske tropene er stilt i år 2000:

I vår reduksjonistiske tid er metonymien og metaforen blitt retorikkens Marta og Maria¹⁵, sa Gérard Genette for tredve år siden (“La rhétorique restreinte”, 1970): to figurer med fornuftig arbeidsdeling, som sammen konrollerer hele feltet. [...] Allegorien og til dels ironien har livnet til i noen sammenhenger, og da gjerne i

¹⁴ Heretter kalt *Aschehoug*

¹⁵ Metonymien tilsvarer altså Marta, som er praktisk, prosaisk og materialistisk. Hun binder tingene sammen og sørger for at fortellingen går videre. Metaforen tilsvarer Maria, som er kontemplativ, poetisk og åndelig. Hun tar over der Marta slipper. (Gundersen 1999: 111,118). Roman Jakobson har kalt prosaen metonymisk, mens poesien er metaforisk (Gundersen 1999: 113)

utvidet betydning: alt i en tekst som kan sies å bety noe annet og da helst språket eller skriften selv, eller alt som systematisk undergraver og villeder meningsproduksjon i teksten (fransk nyromanteori og amerikansk dekonstruksjon). (Gundersen 1999: 110f)

Hennes bok er inspirert av Roland Barthes og Walter Benjamin, men bruker også mye gammel allegoriteori som eksempler. De teoretikere hun mener har vært mest betydningsfulle for allegoriteorien, er César Chesneau Dumersais, Pierre Fontanier, Stéphane Mallarmé, Jean Ricardou og Roland Barthes, Walter Benjamin, Paul de Man og Johann Wolfgang von Goethe. (Gundersen 1999: 10f) Jeg vil i følgende underkapittel gi en rask innføring i deres bidrag til allegoriforskningen.

Allegori: definisjoner

Opprinnelsen til ordet “allegori” er det liten uenighet om. Ordet er av gresk opprinnelse, *allegoría*, som betyr “si noe annet” (enn det man sier), utledet av *állos*, “annen”, og *agoreúein*, “tale”. (Eide 2004: 15, Aschehoug 1995, Gundersen 1999: 23, Lothe 1997: 11)

Det finnes mange måter å definere allegoribegrepet på. M. H. Abrams sier det slik:

An allegory is a narrative, whether in prose or verse, in which the agents and actions, and sometimes the setting as well, are contrived by the author to make coherent sense on the “literal”, or primary, level of signification, and at the same time to signify a second, correlated order of signification. (Abrams 1999: 5)

Abrams fremholder altså at allegori har ett “bokstavelig” betydningsnivå, i tillegg til et annet som er minst like viktig, og at begge skal kunne leses hver for seg og samtidig vise til det andre. Abrams’ definisjon av allegori er lik Gundersens, i den forstand at de begge fremholder allegorien som ett *bokstavelig* nivå og ett *betydningsnivå* som leses samtidig. Mens Abrams fremholder at det er *to* hovedtyper allegori, hevder Gundersen at det finnes *tre* former for allegori: allegorien som *diskurs*, allegorien som *fortolkning* og allegorien som *retorisk figur*. Jeg vil bruke hennes inndelingsmåte i denne teorioversikten.

Hele denne familien av tekster: korte eller lange, enkle eller komplekse fortellinger (i vers eller prosa) med minst to parallelle betydningsnivåer, utgjør det vi kan kalle allegorien som diskurs. Den må vi prøve å holde adskilt fra allegorien som fortolkning eller allegoresen, selv om de ofte glir over i hverandre. Historisk har disse to også alltid hatt et nært forhold. En tredje form for allegori er den retoriske figuren av samme navn. Den er punktuell og isolerbar i konteksten, i likhet med for eksempel metaforen eller metonymien slik klassisk retorikk har definert dem. (Gundersen 1999: 14)

Det er den første formen, altså allegorien som diskurs, jeg vesentlig vil konsentrere meg om i denne avhandlingen. Men for å trekke frem allegorien som diskurs, må jeg også belyse de andre to, allegorien som fortolkning og retorisk figur, da særlig allegorien som diskurs kan inneholde partier som er isolerbare blant annet som retorisk figur.

Gundersen begynner med allegorien som *diskurs*. Fontanier ser dette som en type allegori som “utgjør emnet og gjenstanden for et helt verk” (Fontanier 1830 i Gundersen 1999: 17). Den kan altså oppsummeres som en kompleks familie (eller overbygning) av tekster som gjerne inneholder fortellinger, metaforer, metonymier, personifikasjoner, symboler og sammenligninger – som hele veien inneholder “minst to parallelle betydningsnivåer”. Leser man noe allegorisk, leser man det altså dobbelt, på “begge sider” av bildet. Dette i motsetning til metaforen, som ikke kan leses bokstavelig (“han er en løve”), bare direkte figurlig (=“han er modig/sterk/en posør”). Gundersen trekker frem den franske grammatikeren, retorikeren og filosofen Dumersais’ anerkjente definisjon, “som både virket i den gamle tradisjonen mens den fremdeles var levende, og samtidig står på terskelen til vår moderne og opplyste tid” (Gundersen 1999: 14):

Allegorien har mye til felles med metaforen; allegorien er faktisk ikke noe annet enn en utvidet metafor (*métaphore continuée*). Allegorien er en diskurs (*discours*) som helt fra starten av presenteres i egentlig¹⁶ betydning (*sens propre*) og fremstår som noe helt annet enn det man har til hensikt å antyde, men som bare tjener som sammenligning for å gi forståelse av en annen betydning som ikke blir uttrykt. (Dumersais 1730 i Gundersen 1999: 14)

Det er ingen tvil om at Dumersais her taler om allegorien som diskurs, altså en bokstavelig og en figurlig betydning som foldes ut samtidig fra begynnelse til slutt, hvor man “oversetter” fortløpende mellom dem, fra den første og “egentlige” (*egne*) betydningen til den andre figurlige (overført, indirekte, tilslørt), som er den man egentlig vil ha oss til å forstå (Gundersen 1999: 18,13ff). “I uttrykket *tilslørt betydning* [indirekte / implisitt betydning] ser vi ikke lenger sløret, som derimot er meget synlig i *tilslørte kvinner* [direkte / eksplisitt betydning]” (Gundersen 1999: 14).

Den andre formen for allegori er allegorien som *fortolkning* (som Fontanier introduserer som begrepet “allegorese”), som kan være vanskelig å skille fra allegorien som diskurs. Allegorisk fortolkning er en *lesemetode* der man ikke interesserer seg for den bokstavelige “overflatemeningen”, men ser etter tekstens skjulte “dybdemening”. Lesemåten

¹⁶ Gundersen peker på hvor misvisende det er å gjengi det franske *sens propre* med ”egentlig betydning”, som er vanlig på norsk: Heller burde man bruke ”den egne betydningen”. (Gundersen 1999: 15)

fikk stor betydning for lesningen av bibeltekster. Særlig i vestlig middelalder ble den klassiske bibelallegoresen systematisk utviklet, der man identifiserte fire ulike nivåer i tekstutleggelsen. (Aschehoug 1995) Middelalderens bibeleksegese ble utført etter et komplisert skjema: Først *et bokstavelig* nivå (*sensus litteralis*, den opprinnelige faktamening), med to undergrupper som hver inkluderte tre egne (eller “egentlige”) og tre figurlige betydninger, og deretter *tre åndelige* betydningsnivåer (*sensus spiritualis*, “åndelig” i hellig forstand, ikke “intellektuell”) (Gundersen 1999: 19f). Altså: Nivå 1 var viet det som springer direkte ut av *ordene*, mens de tre resterende nivåene (2,3 og 4) var viet den åndelige figurlige (ikke-bokstavelige og underliggende) betydningen: Nivå 2 var det *allegoriske* nivå (tekstens dypere, mystiske mening, allegorisk i streng forstand; eksegeten lærer leseren hva bildene betyr). Nivå 3 var det *moralske* nivå (som lærte en hvordan en skal leve). Nivå nummer fire var det *anagogiske* nivå (*sensus anagogicus*, “løftet” betydning, der vi gjennom den synlige virkelighet kan skimte det evige livets himmelske virkelighet, der man ser frem mot *målet* som den kristnes liv fører mot). (Aschehoug 1995, Gundersen 1999: 19ff) Allegoriens endelige mål er altså å vise til det som skal komme, noe som er både hensikten med og utgangspunktet for hele prosessen. Bibeleksegeten går ut fra sluttpunktet.

Den tredje formen Gundersen nevner er den *retoriske figuren* allegori. Den er, i motsetning til allegorien som diskurs, isolerbar i konteksten, i likhet med for eksempel metaforen eller metonymien, slik klassisk retorikk har definert dem. Her følger hennes forklaring på ordet “figur”:

Figur får vi når vi bruker et eller flere ord annerledes enn i en enkel, bokstavelig betydning, eller når vi former diskursen på frapperende vis, og slik figurlig språkbruk erstatter en likefrem måte å uttrykke seg på. I retoriske håndbøker med tradisjoner helt tilbake til antikken står figurene frem på rekke og rad, organisert etter en subtil, til dels svimlende systematikk. [...] Noen figurer er troper (gr. *tropos*, vending), og de mest berømte av dem er metaforen og metonymien. Det finnes også troper som ikke er figurer, som katakresen, for den erstatter ikke noe annet ord. Så har vi figurer som ikke er troper, [...], hypotyposen. (Gundersen 1999: 80f)

Enkelte av de retoriske figurene kan lett forveksles med allegorien, og da særlig metaforen¹⁷, og her er en presisering på sin plass. Dumersais drøfter i følgende avsnitt den fundamentale forskjellen mellom allegori og metafor:

Metaforen kobler det figurlige ordet sammen med en term i egentlig betydning. I for eksempel *dine øynes ild* er *øyne* brukt i egentlig betydning, mens det i allegorien er

¹⁷ Aristoteles’ definisjon av ordet metafor er som følger: “Metafor er et ord som er overført fra sin opprinnelige mening, enten fra det generelle til det spesielle eller fra det spesielle til det generelle eller fra et speciale til et annet eller ved analogi” (Gundersen 1999: 115).

slik at alle ordene i utgangspunktet har en figurlig betydning, det vil si at alle ordene i en allegorisk setning eller diskurs danner en bokstavelig betydning, som ikke er den man har til hensikt å forstå. De ideer man får i tillegg (*idées accessoires*) vil deretter lett avsløre den sanne betydningen som man ønsket å bringe frem i bevisstheten; de demaskerer så å si den snevre bokstavelige betydningen og tar den i bruk. (Dumersais 1730 i Gundersen 1999: 15)

Forskjellen Dumersais fremhever (som er at i metaforen er ordet med figurlig betydning koblet sammen med et ord som står i egentlig betydning), trekker imidlertid med seg et annet problem, som han aldri tar opp. Dette problemet synes jeg Gundersen anskueliggjør på en fin måte i følgende sitat:

Mens metaforen peker på seg selv som figur: “ikke les meg bokstavelig!”, kommer ikke alleorien nødvendigvis med en tilsvarende oppfordring. Ikke når den opptrer som en diskursgenre. Hvis den ikke presenteres med en kodenøkkel, en figurindikator av en eller annen art, er den noe vi må formode. Presenteres fabelen som en fabel, vet vi at vi skal se etter en allegorisk betydning. Men uten leserveiledning blir alleorien en lesehypotese. Dette er noe den har til felles med ironien som diskurs (den ironiske fortelling eller fremstilling), som heller ikke bør forveksles med den retoriske figuren ironi. (Gundersen 1999: 16f)

For å oppsummere Gundersen er det altså lesehypotese-problematikken som er den største forskjellen på metaforen og alleorien. Slik faller den i praksis sammen med *allegoresen* (allegori som fortolkning), som jeg beskrev under allegoriform nummer to. Litteraturen “konfronterer oss til stadighet med romaner, dramaer, lyriske tekster (og noen filosofiske) som vi ikke helt kan være sikre på hva er. Det er gjerne de aller største, som vi aller helst skulle forstå. [...] Vi blir eksegeter, og er tilbake hos de første allegorikerne”. (Gundersen 1999: 17) Etter en lengre periode med “fortynning” (Gundersen 1999: 17), blåste Fontanier liv i alleorien som retorisk figur, før “moderniteten tok livet av den [på midten av 1800-tallet]. Så skulle det gå nesten hundreog femti år innen retorikken gjenoppsto i den glans som vi tilkjenner den i dag.” (Gundersen 1999: 17) Fontanier, som altså blåste liv i alleorien som retorisk figur, definerer den slik (allegorien som *diskurs* ser han bort fra):

Den [allegorien som figur] består i en setning med dobbel betydning, nemlig både bokstavelig og åndelig betydning samtidig, der man fremsetter en tanke gjennom bildet av en annen tanke, som er egnet til å gjøre den mer anskuelig og slående enn hvis den ble fremsatt direkte og uten noen form for slør; og denne definisjonen er tilstrekkelig for å vise at man ikke må sammenblande den med den utvidete metaforen, allegorismen, som aldri byr på mer enn en eneste sann betydning, den figurlige betydningen. (Fontanier 1830 i Gundersen 1999: 17f)

Fontanier finner her opp figuren “allegorisme”, for å holde adskilt allegori og metafor, herunder ’utvidet metafor’, og dette gjør han som korreks til Dumersais, som jo hadde sagt at allegorien er en utvidet metafor. Gundersen forklarer Fontaniers allegorismebegrep slik:

Fontaniers allegorisme har altså, i likhet med metaforen, bare én betydning (den åndelige dvs. figurlige, den betydning som er *i ånden* motsatt *i bokstaven*), denne identifiseres straks med den bokstavelige og erstatter den, mens det i allegorien er tale om å assimilere to ting uten å blande dem sammen. Der må et avgrensbart fragment av teksten kunne leses allegorisk (dobbel) i sin helhet [...]. (Gundersen 1999: 18)

Allegorien som *narrativ sjanger* var utbredt i fransk middelalder. Gundersen fremholder at verket *De nuptiis Philologiae et Mercurii* av Martianus Capella (ca 500 e.Kr.) har vært et svært viktig verk i 1000 år. Her møter vi en rekke personifikasjoner, blant andre jomfru Filologi og hennes bryllupsgave, de syv frie kunster (*artes liberales*): Grammatikken, Retorikken, Klokskapen, Arbeidet og Kjærligheten er noen av dem. I *De universitate mundi* (1150) av Bernhard Silvestris møter vi *Naturae, Physis*, Teori og Praksis. Likeledes forekommer forskjellige personifikasjoner som Dyden og Lasten, Skjønnheten, Snarrådigheten og Veltalenheten i Alanus’ *Planctus Naturae* fra samme tid. (Gundersen 1999:23ff) *Roseromanen* er middelalderens uomtvistelige allegoriske høydepunkt, skrevet på fransk i åttestavelers versemål av Guillaume de Lorris (1230), med en systematisk bruk av retorikkens dobbeltydige kraft i et mylder av figurasjoner på de ulike betydningsnivåene. Den er ennå ikke uttømt som kilde til forståelse og innsikt i litteraturens såvel som i menneskelivets dyp, for ikke å snakke om betydningen den har hatt for senere litteratur og kunst overhodet. (Gundersen 1999: 28f) Også J. Bunyans *The Pilgrim’s Progress* er regnet for å være et av våre største allegoriske verk.

Roland Barthes bygger på alle disse når han i *Nouveaux essais critiques* (1972) taler om Teksten. Han skaper altså en allegorisk figur som ikke har noen billedlig fremstilling liksom Albrecht Dürers *Melancholia*, men som kan oppfattes som en kraft, eventuelt som en Dyd:

Teksten med stor *T agerer*, blir subjekt og helt i sin egen fortelling, som er tekstteorien. Som sitt [*sic!*] fremste attributt har den begjæret: hvor det er begjær, er det Tekst. Slik gjentar Barthes i praksis det skjema som middelalderens litteratur og billedkunst bygget sin grunnleggende dobbeltydighet på, der eksempelvis hjulet var tilstrekkelig til å gjenkjenne Lykken (fru Fortuna). (Gundersen 1999: 25)

Walter Benjamin mente *likhetsprinsippet* (analogien) som middelalderens allegori var fundert på, var problematisk. Den forutsetter at det samme kan gjenkjennes fra nivå til nivå. “I dette

systemet ligger både kilden til anmassende repetisjon av konvensjonelle skjemaer og en overdådig oppfinnsomhet som fører til at alt kan bety alt, der bare språket setter grenser for hva som i prinsippet kan allegoriseres” (Gundersen 1999: 29). Benjamin gir i *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* (1928) en kritikk av og et meget originalt forsvar for allegorien: Gjennom en allegorisk lesning ser vi restene av en betydning som har vært. Han visualiserer dette gjennom en analogi: “Allegorien er i tankenes rike hva ruinen er i tingenes rike.” (Benjamin 1928 i Gundersen 1999: 29) Muren i Berlin kan leses som en måte å signalisere til leseren på at verket bør leses allegorisk, selv om den ikke nødvendigvis refererer til Benjamin.

I motsetning til Benjamin ser Paul de Man ingen frelse for språket. Han dekonstruerer Marcel Prousts passasje om kjøkkenpiken i Combray, og finner ut hvordan allegorien faktisk fungerer: “The allegorical representation leads towards a meaning that diverges from the initial meaning to the point of *foreclosing its manifestation*” (De Man i Gundersen 1999: 30. Min utheving). Språket gjentar tomheten og avstanden som språket dekker over. Her er det altså verken snakk om opprinnelig eller endelig betydninger lenger, bare et evig spill mellom figurer.

Johann Wolfgang von Goethe avviste allegorien og hyllet symbolet i den tyske romantikken. I symbolet ble det sansbare, det overnaturlige, bevisstheten og verden, integrert i et fortettet tegn. Oversettelse var dermed umulig, det originale tegnet kunne ikke erstattes med et fremmed tegn. Påstanden at symbolet viser til en essensiell erfaring, mens allegorien bare viser til et begrep, til et annet tegn, har blitt kritisert av Paul de Man:

I den nyere litteraturvitenskapen har en rekke teoretikere kritisert denne forestillingen ved å oppvurdere allegorien på bekostning av symbolet. [...] Ifølge [Paul] de Man er forestillingen om at symbolet formidler essensiell erfaring et ideologisk bedrag. Videre hevder han at allegorien ikke trenger å være mer entydig enn symbolestetikkens symbol. (Lothe 1997: 244f)

Denne omvurderingen av forholdet mellom symbol og allegori har igjen ført til nylesninger av særlig romantisk og symbolistisk litteratur.

Marcel Proust skriver i siste bind av *På sporet av den tapte tid* at det ikke er opp til forfatteren å “finne opp” sitt eget sanne verk eller tekst, i ordenes alminnelige betydning, “for den eksisterer allerede i hver og en av oss, han må oversette den. En forfatters oppgave og plikt er oversetterens.” (Proust 1913-1927 i Gundersen 1999: 32) Det han her mener, er ikke at “oversetteren” bør tolkes metaforisk, men at forfatteren bokstavelig talt har et

oversettelsesproblem å forholde seg til. Denne forfatteroppgaven videreførte Walter Benjamin utforskningen av i året etter Prousts død, i verket *Oversetterens oppgave*.

Hvorfor bruke allegorier

Det er flere grunner til at forfattere velger å skrive i et kodet språk. Den allegoriske, altså skjulte, betydningen kan være *farlig* for den som har fremsatt den, politisk eller religiøst, eller den kan være *sjokkerende*. Slik sett var det ikke for ingenting at allegorien var utbredt i middelalderen. Men selv i Norge, der forfatteren ris av sin “plagsomme frihet” (som Solstad stadig uttrykker det i *Arild Asnes*), finnes det meninger det er upopulært og politisk ukorrekt å ytre. Det er i dette landskapet jeg plasserer Solstad. I vårt folkelige land er for eksempel elitisme et tabu. Ettersom han ikke ønsker å trække vanlige folk på tærne, og heller ikke borgerskapet, som kjøper bøkene og på denne måten faktisk brødfør ham, velger Solstad å forbeholde kritikken til dem som er villige til å gjøre en innsats for å avkode hans tekster. Solstads romaner inneholder et lag for ethvert lag, for å sli det slik. Det er lite fruktbart å la den fulle mening ligge åpent for dagen, som om det skulle være en artikkel. Essayet er beskyttet gjennom at det stort sett bare leses av den akademiske eliten, som er dem han ønsker å treffe. Det er dermed sjelden gjenstand for misforståelse, slik tilfellet er med den populære romansjangeren. Nettopp dette dilemmaet mener jeg er ett av Solstads (skjulte) motiver i så å si alle hans romaner. Løsningen for Solstads del har vært å erkjenne at “tekstens indre skjema [ikke er] for enhver”, og at “tekster som krever innsats holder en hel kategori lesere unna” (Ricardou 1976 i Gundersen 1999: 12). Det tjener forfatterens hensikt at sakens kjerne *ikke* presenteres for folk som likevel vil misforstå den. Derfor velger han å bruke et *usynlig* slør, nemlig allegorien. Den dypere mening blir dermed “frukten av lærdom og utforskning, og noe man [gjør] seg fortjent til, eventuelt [har] rett til å forvalte, slik [...] kirkefedrene forvaltet bibelens mange betydningsnivåer” (Gundersen 1999: 11).

Fordelen med et *synlig* slør, eller et åpenbart kodet, hermetisk språk, er at “man oppnår å vise bort den dovne, som er fornøyd med at ingenting her angår ham ved første blick” (Mallarmé 1887 i Gundersen 1999: 12). “Så, hvis vi ligger under for dovenskapen og bare vil lese det som angår oss ved første blick, må vi gi avkall på å bli allegorikere i ordets fornemme betydning” (Gundersen 1999: 12). Mallarmé og Ricardou ønsker kun å bli lest av de flittige. Her er Solstad etter min mening ambivalent. Han ønsker å nå både de flittige og de dovne, men det viktige innholdet skjuler han i koder. Det viktigste er å unngå å bli satt i bås. Dette er en del av *spillet* han skriver om i “Spilleren”. Samtidig er han frustrert over at han

ikke blir forstått. I *Svingstol*, og delvis i *Irr! Grønt!*, er tekstene stort sett hermetiske, selv om disse også inneholder usynlige koder. Likevel er det mulig å få litt ut av dem uten å forstå den dypere mening. Det er imidlertid romanene hans fra 1971 til 1999 som er de mest allment tilgjengelige og som har fått størst oppmerksomhet i mediene (med unntak av *Medaljens forside*, som er en eneste stor allegori, og som folk følgelig ikke har forstått). Klassikerne kan som oftest leses spontant og være lærerike og givende for de fleste, men samtidig skjule noe annet. “Dette “tillegget” kan være det vesentlige” (Gundersen 1999: 12).

Fordelen med å bruke *skjulte* koder, altså allegorier som ikke uttrykker at de er allegorier, er at sløret faktisk er med på å *fremheve* det bakenforliggende innholdet. Slik blir kontrasten mellom sløret og det egentlige innholdet langt mer slående og gjør et sterkere inntrykk på leseren enn det ville gjort om det ble ytret direkte, fordi vi “tar den bokstavelige betydningen i bruk og *anvender* den slik at den “sanne betydningen” [...] bringes frem i bevisstheten samtidig” (Gundersen 1999: 16). Aha-opplevelsen kommer når man greier å løfte forhenget – noe som krever kunnskap. At sløret tydeliggjør innholdet, er uenkelig et paradoks. Walter Benjamin tar allegorien i forsvar idet han bruker et litt annet bilde enn “sløret”, nemlig “ruinen”: “Allegorien er i tankenes rike hva ruinen er i tingenes rike” (Benjamin i Gundersen 1999: 29). Dag Solstad er en belest mann. At jeg-fortelleren gjennom hele Berlin-delen hvileløst jakter på “ruinene etter Muren”, er neppe tilfeldig. Muren kan symbolisere et skille mellom flere forhold, blant annet det å skrive i allegorier.

Barthes har uttalt: “Litteraturen gir ikke svar, den stiller spørsmål til verden” (Gundersen 1999: 88).

Litteraturens spørsmål slik Barthes forstår dem, er ikke direkte eller eksplisitte. Straks en roman formulerer et spørsmål, blir den “retorisk” (som et såkalt “retorisk” spørsmål), det vil si militant eller forkynnende, og slutter å være litteratur. Det litteraturen spør om, er innhyllet i tekstens lag av mening og meningsforskyvninger, kryssende koder og avstandsmarkeringer. (Gundersen 1999: 88)

Å unngå overtydeligheter som hemmer assosiasjonsevnen, slik det beskrives i sitatet over, burde være grunn god nok til å skrive i allegorier.

Hvorfor 16.07.41 bør leses allegorisk

Min avhandling går først og fremst ut på å vise hvordan Dag Solstad uttrykker noe indirekte og implisitt, som han *egentlig* vil ha oss til å forstå, gjennom et annet, direkte, eksplisitt og *bokstavelig* plan. Jeg vil altså vise hvordan han, gjennom et lag de fleste forstår, forsøker å si noe *annet og viktigere*, ved å bruke det første laget som kontrast. “Sløret” får altså det

egentlige til å fremtre klarere og mer rystende enn det ville gjort uten – vel å merke dersom leseren er villig til å gjøre en innsats. Leseren må hele tiden “oversette” mellom de to lagene under lesningen. Solstad gir oss ingen eksplisitt kodenøkkel. Derfor blir min lesning av *16.07.41* en lesehypotese. Denne vil jeg underbygge her, blant annet ved å bruke forfatterens egne teoriartikler som belegg.

Nå er jeg ikke alene om å ha tolket Solstad allegorisk, det har blitt gjort av flere, blant andre Atle Kittang (Kittang 1988). Så vidt meg bekjent er jeg imidlertid den første som tolker *16.07.41* allegorisk. Allegoriene i denne romanen har, slik jeg opplever dem, forskjellig karakter. Når det gjelder gatevandringen, barndomskameratene, naturen og de øvrige “bagatellene”, roper ikke disse på leserens kodebriller, slik Gundersen skriver at for eksempel fabelen eller metaforen gjør (Gundersen 1999: 16) – fordi de gir mening når de leses bokstavelig. Flyscenen, derimot, og delvis faren, med sine engangsfallskjermer og sin evighetsmaskin, er mer åpenbare allegorier. De utbasunerer likevel ikke at de er det – fordi det også gir mening å lese dem bokstavelig. Likevel skiller de seg fra “bagatellene” ved at det er umulig å overse dem. De fortøner seg simpelthen ikke som bagateller, og roper slik sett på tolkning. Hos Solstad er imidlertid bagatellene minst like viktige. Jeg vil i min lesning analysere såvel åpenbart sentrale allegorier som tilsynelatende mer “bagatellmessige” elementer.

Passasjen de fleste ville kunne være enige om å tolke allegorisk, er scenen i skyen. Mens flyet hans sirkler over Frankfurt, får jeg-fortelleren “himmelske forestillinger”. Her tar han til og med ordet allegori i bruk:

Jeg skuet utover dette paradisiske landskap, og fant det naturlig å se engler, fabeldyr og allegoriske forestillinger innenfor dette sfæriske panorama. [...] Jeg fant det høyst naturlig på en nokså flat sky å plassere løven og lammet. På himmelens små skyer kunne jeg med letthet skimte engler, med basuner i hendene, og ofte med nedslåtte vinger, det ga dem et ettertenksomt uttrykk som jeg må betegne som meget smukt. Og her var selvfølgelig vingehester, kentaurer og vingehjorter, som sto hver for seg nede på skyer, med spissede ører som om de lyttet til sfærisk musikk. (22f)

Denne passasjen, som strekker seg over flere sider, ser jeg som en åpenbar invitasjon til å lese mellom linjene.

Likevel er det ikke denne, men to andre, ikke-eksplisitte setninger jeg finner mest relevant for at dette verket bør tolkes allegorisk. To steder uttrykker han at han ønsker å gå stille i dørene og skjule sine hensikter: “[...] Mulig jeg kunne ha ropt, men dette var ikke stedet for rop” (27) og “Nå kunne jeg vel endelig ha ropt, og på den måten ha gitt meg til

kjenne? Jo, i teorien kunne jeg ha ropt nå, men ikke i praksis” (178). Jeg ser “rop” som allegori for “eksplisitt tale”, i tillegg til det å gå ut offentlig med noe, og “dette var ikke stedet for rop” som en allegori for at “denne boken skal være implisitt”. Disse passasjene er viktige for min lesning av romanen som allegorisk, og vil bli gått nøyere igjennom i underkapittelet om “Skjenselens balkong” i kapittel 3.

Jeg vil under “Allegorier om kultur, kvalitet og dannelse” ta for meg de ikke-åpenbare allegoriene som, slik jeg leser dem, uttrykker kulturkritikk, og som man kan lese uten å tenke på at man må få slipt seg en kodenøkkel. I “Allegorier om språk” vil jeg gå inn på allegorier om språk – som fortøner seg som “bagateller”. Her vil jeg også gå inn på mer eksplisitte diskusjoner rundt det å skrive, som Solstads begrep “romanens uoppløselige element”. Allegoriene jeg har dekket i analysen, uttrykker implisitt mye av det man finner eksplisitt uttalt i romanens “Foredrag in extenso”, som tjener som en slags romanens figurnøkkel.

ANALYSE

Innledning

16.07.41 starter med et kort åpningskapittel (kapittel 1 av to) der jeg-fortelleren får “himmelske forestillinger” (21-33) i to omganger oppe i et fly, åpenbaringer som er nye for ham. Den første er, slik jeg leser den, at han må slutte å kjøre “rutefly”. Han må komme seg ned på bakken. Resultatet av forestillingen er dermed at han “[rykkes bort fra sine sedvanlige forestillingsformer]” (21), og bort fra “finansmetropolen Frankfurt am Main” (18), og i stedet lander i åndsbyen Berlin. Derfra må han i stedet *betrakte* himmelen, ikke reise dit, for himmelen er ikke noe blivende sted for en “jordisk mann” (27). En flytur varer bare i kort tid. Vi kan ikke oppheve tyngdekraften. Det er på jorden at verden faktisk befinner seg, selv om minnene om himmelen der oppe ga jeg-fortelleren tre omganger med “himmelske forestillinger”, som jeg vil gå inn på i underkapittelet ved samme tittel. Disse tar han med seg til Berlin. Han må selv bestemme sin rute, derfor er det best å gå til fots. De himmelske forestillingene bærer preg av at jeg-fortelleren betrakter noe som er forgjengelig i all sin gjentakelse, eller “evighet” (28), “nå i et rosa lys” (29), gjennom forestillingen om faren og tante Elise. Samtidig viser forestillingen drømmen om *lykken*, som jeg mener ikke er noen allegori for kjærlighet mellom mennesker, men en allegori for den *litterære* lykke ved å skape

et mesterverk. Min avhandling viser hvordan flyreisen kan leses som en kronologisk allegori over livsverket – frem til *Ellevte roman*, da forfatterskapet tok en brå vending. Samtidig leser jeg den første åpenbaringen som en erklæring om at forfatteren omsider anser seg som moden nok til å forsøke å skrive seg inn i verdenslitteraturen med *noe helt annet*. Verket består av dette forsøket i sin helhet. Dette forsøket, samt måten å forsøke på – hva som fører frem og hva som ikke fører frem, altså forfatterens poetikk – ser jeg som verkets hovedtema, som oppsummeres eksplisitt i foredraget.

Åpenbaring nummer én setter i gang forfatterens prosess med å nedtegne 16.07.41. Den starter med at jeg-fortelleren lander i Berlin, i stedet for Frankfurt, som han har pleid å gjøre. I tillegg til “Evigheten” (28) som et tegn på gjentakelse, har begrepet også et positivt fortegn: Ingen roman forblir kvalitetsmessig “evig” dersom den ikke er blitt til gjennom forfatterens jakt på *romanens nødvendige episke uoppløselige element*. Dette uoppløselige elementet er igjen et resultat av forfatterens vilje og mot til å utforske sitt eget *språkløse område*, altså det området det er vanskelig å sette ord på, og som det er *nødvendig* for forfatteren å få satt ord på. Åpenbaring nummer to i skyen viser seg i form av denne romanens uoppløselige element: bildet av faren som engel, de basunblåsende “skarene” i kransen rundt den tomme tronen, og jeg-personen som selv “tar skrittet ut” på en sky, uten vinger, kun “[iført seg selv]” (27) – sett fra flyvinduet av samme jeg-person.

I tillegg ser jeg åpenbare kulturkritiske elementer gjennom hele romanen. De er delvis knyttet til forfatterens eget liv, men er likevel av allmenn interesse, fordi de også knytter seg til forfatterens språkløse område, og dermed romanens uoppløselige element. Slik jeg tolker “skyen”, er den en allegori for det å skrive i allegorier, og for det jeg ser som verkets tematikk. Siden ett av verkets uoppløselige elementer foregår på og i en sky, tar jeg jeg-fortellerens “himmelske forestillinger” som en invitasjon til å lese verket allegorisk. De kulturkritiske elementene viser seg gjennom forfatterens åpenbare såvel som mer tilsynelatende “bagatellmessige” litterære rekvisitter. Enkelte av disse vil jeg ta for meg der de understøtter min måte å tolke verket på.

Det er min påstand at både verkets første kapittel og avslutningens barndomserindringer fra Sandefjord forsøker å forklare jeg-fortellerens påstand om “livserfaring [som] helt irrelevant når det gjelder å skape kunst” (141). Allegorien “barndomserindringer” fungerer her som “livserfaring” med mange bi-betydninger. Slik gjør han “erfaringene”, gjennom deres allegoriske drakt som “personlig”, allmenne. Da er de ikke lenger “irrelevante” når det gjelder å skape kunst. Det Solstad etter min mening viser med

dette verket, er at livserfaring *i seg selv* er irrelevant, men ikke dersom det inngår i forfatterens, og dermed romanens, uoppløselige element, nemlig episoden i skyen og episoden i bakgården som utløser andre del av jeg-fortellerens barndomserindringer.

Hele kapittel 2, altså fra og med landingen i Berlin, handler slik jeg ser det om *hvordan* han skal få satt sin himmelske åpenbaring om romanens uoppløselige element ned på papiret. Både “hvordan”, “hva” og “hvorfor” uttrykkes eksplisitt i romanens “Foredrag in extenso”, som er plassert etter Berlin-delen. Disse delene leser jeg, tematisk sett, som romanens sentrum. Dette understrekes også fra forfatterens side gjennom plasseringen av de omtalte delene i midten av romanen. Det er min påstand at foredragets innhold uttrykkes implisitt i resten av romanen, gjennom allegorier. Foredraget vil jeg derfor bruke som eksplisitt belegg for å underbygge min tolkning.

Romanen har en sirkelkomposisjon: Den begynner og slutter med at jeg-fortelleren flyr til Berlin. Grunnen til at jeg har valgt å presentere reisene i rekkefølge, og vente med Berlin-delen, er at både flyturen og Sandefjord-turen på hver sin måte er reiser i biografisk tid. De er også partier som bærer preg av å være fiksjon i større grad enn Berlin-delen og foredraget, som kan virke mer “dokumentarisk”. Denne rekkefølgen gir meg også muligheten til å behandle det tredelte møtet med faren under ett, selv om de tre delene opptrer i hver sin ende av boken. Berlin-delen er mer en reise i historisk tid og i fremtiden, i den forstand at jeg-fortelleren er der for å skrive noe helt nytt. Her tar han også opp språklige problemstillinger fra foredraget, fremstilt i allegorier. Ettersom språket etter min mening er ett av Solstads viktigste temaer, behandler jeg disse mot slutten av avhandlingen.

REISER

Innledning

Episoden i skyen er en pregnant og nærmest sublim passasje som gir perspektiver på tidsbegrepet, gudsbegrepet, dannelsesbegrepet, kvalitetsbegrepet, på det å være menneske i vår tid og det å være kunstner. Men særlig gir den uttrykk for hva det vil si å være forfatteren Dag Solstad, som denne gang skal “ut å fly”. Denne første setningen, “Denne gang skal jeg ut å fly”, er avbrutt med en fotnote. Som Eivind Røssaak påpeker, “avverker” forfatteren så å si verket ved å foreta dette grepet, ved å invitere leseren inn i et verk med flere begynnelser. Fotnoten åpner altså opp en inngang inn til verkets opprinnelse. “Det ferdige verket viser oss

det uferdige verket”. Paradoksalt nok åpnes to dimensjoner ved verket samtidig, verket og resten. Solstad får på denne måten også redigert sitt eget verk posthumt, men uten å være død. Han fyller verket med en rekke potensielle kommentarer og forkastede utkast før fremmede redaktører får muligheten til å komme inn og gjøre det samme, etter forfatterens død. “Slik foregriper han sitt eget ettermæle ved å redigere seg selv på forhånd.” (Røssaak 2005: 82)

*16.07.41*s første kapittel beskriver en flyreise fra Oslo til Berlin, der kapittelets ytre handling foregår i to etapper. Jeg-fortelleren reiser først fra Oslo til København, og dernest fra København til Berlin. Egentlig skal han til Frankfurt am Main, der han skal delta på en stor internasjonal bokmesse. Etter lengre tids sirkling over byen i påvente av “landingstillatelse”, som de ikke får, flyr de videre mot Berlin. Rett før de ankommer byen, blir han “inngytt” med “himmelske forestillinger”, der han blant annet gjenser sin far som engel. Her får vi vite at faren døde av hjertesvikt da Dag var elleve år, men at gjensynet er “fredfylt” (23). Rett etterpå kommer de “brølende” (30) ned gjennom skylaget og lander på bakken, ikke langt fra et “enormt, blinkende betongtårn” på hans venstre side. Fra høytaleren “beklager” mennesket det inntrufne, men ønsker likevel “velkommen til Berlin” (30).

Slik jeg leser *16.07.41*, beskriver verket en firedelt “reise”, eller prosess, mot det å kunne skrive noe “helt annet”, noe som vil skrive ham inn i verdenslitteraturen. Reisen er også en allegori over Dag Solstads forfatterskap. Eivind Røssaak skriver i denne forbindelse:

Solstads liv er et liv viet romaner, et liv med romanfigurer. En bok om Solstad ville ikke være sannferdig om den ikke ble skrevet som en romanrefleksjon. Hele hans identitet er knyttet til det navnet som har figurert på romanenes forsider, og kritikere og venner av ham har gang på gang insistert på romanfigurenes selvbiografiske trekk. (Røssaak 2005: 89)

Flyturen som allegori tilkjenner den klassiske kulturarven som en grunnpillars for en forfatter som vil skrive godt, men ikke som tilstrekkelig. Reisen uttrykker i allegoriform hva som skal til for å skrive et mesterverk, nemlig *magi* (143).

Ettersom “alt i [hans] liv er skrift” (164), er forfatterens liv hans verk, og hans verk delvis hans liv. Alt han har foretatt seg, privat som offentlig, har vært med det for øye å skrive bøker. Kapittelet om flyturen er, slik jeg leser det, en erklæring om at jeg-fortelleren denne gangen akter å gjøre et forsøk på å skrive seg inn i verdenslitteraturen. Jeg-fortelleren presiserer at både togstasjonene og lufthavnene er “stasjoner” (8). Dag Solstads øvrige hovedpersoner har ankommet sine romaner med tog, noe han selv presiserer i artikkelen “Det forferdelige savn”: “Jeg ankommer min egen roman med tog, som jeg alltid gjør, og med en blytung koffert, som jeg sleper med meg. Jeg forstår den som begynner å bli lei av det, men

sånn ankommer jeg altså.” (Solstad 2001d: 72) Denne gang (i motsetning til tidligere) skal han “ut å fly”¹⁸, kun medbringende lett håndbagasje og “meg, kort og godt meg” (27). Setningen “Denne gang skal jeg ut å fly” er bokens åpningssetning. Den er blitt til gjennom en presisering av at han denne gang velger et annet utgangspunkt å skrive fra enn han har pleid tidligere, gjennom en todelt fotnote, som inneholder de forkastede versjonene. I foredraget sier han: “Jeg har et meget sterkt ønske om å skrive noe helt annet, jeg holdt på å si, hva som helst, bare det er noe helt annet” (148). Han gjør altså her noe *helt annet* enn han har pleid å gjøre, og det allerede i bokens første setning, nemlig å forlate toget og sette seg på flyet.

Første stasjon, eller *stopp*, er togstasjonen. Om flyreisen uttaler Solstad selv: “Det var det å *ta* turen som i virkeligheten var vanskelig, ikke det tekniske valget av fortellertype. Min fars tilsynekomst som engel var dermed naturlig, også som gjensyn og barndomsminne i Sandefjord. Jeg hadde ingen mulighet til *ikke* å skrive det.” (Solstad 2006e) Andre del er å unngå Frankfurt, og komme seg over til Berlin. Tredje etappe er å utforske “hullet i byens metafysikk”. Fjerde etappe er å gjenoppsøke “barndommen”, for å oppdage at den er “irrelevant når det gjelder å skape kunst” (141).

Allegorier om livsprosjektet

Avreise og avskjed

Flyreisen starter ved “den for lengst nedlagte Fornebu lufthavn ved Oslo”, for “godt over ti år siden” (5). Første etappe mener jeg viser til perioden før han fikk innsikten om romanens uoppløselige element som nøkkelen til den gode roman. Det var en innsikt han fikk omtrent på samme tid som flyreisen foregikk i romanen, altså på slutten av 1980-tallet, da han begynte å skrive på *Ellevte roman*. Grunnen til at han reiser, er at han skal medvirke ved et litterært arrangement ved den store internasjonale bokmessen i Frankfurt. Fornebus internasjonale avgangshall lå “i et land hvor myndighetene hadde funnet at den var for liten for dem, men [den var altså] stor nok for meg” (6). Han satt og ventet på “den forlengst nedlagte Fornebu lufthavn, en internasjonal flyplass som ikke var stor nok til å romme våre myndigheters selvbilde” (9). Hav og innland er viktige metaforer hos Solstad. Det er aldri noe godt tegn når

¹⁸ Valget av infinitivmerket “å” markerer forskjellen på henholdsvis det å skulle “ut og fly” – der konjunksjonen “og” markerer sammenbindingen av to formål, å skulle *ut* og å skulle *fly* – og det å skulle “*ut (for) å fly*” – altså kun dette ene formålet – å bevege seg opp mot skyene.

noe ligger i innlandet. Det motsatte er tilfelle når det gjelder havet. Fornebu lå ved havet, og var altså “stort nok for ham”, men ikke “stort nok” for myndighetene. De ønsker noe mer prangende enn en velbrukt “flyplass”: Heller enn å ruste opp Fornebu, bygger de en ultramoderne flyplass i innlandet, på Gardermoen, med spenstig design. I dette tilfellet mener jeg “flyplass” fungerer som en allegori for den klassiske kulturarven, som man må tilegne seg for å utvikle seg som kunstner.¹⁹

Kastrup, “Norges hovedflyplass”

Mens han sitter i transitt i København, har jeg-fortelleren tid til å reflektere over forskjellen på de to flyplassene han hittil har vært på, Fornebu og Kastrup. I litterær forstand leser jeg Danmark som “ikke-Norge”, mest på grunn av den geografiske plasseringen nærmere Tyskland, som i dette verket representerer Solstads “ikke-Skandinavia”, eller “utland”. Danmarks kulturpolitikk er “i virkeligheten” ganske sammenfallende med den norske. Kastrup fungerer ifølge jeg-fortelleren som Fornebu, “bare mye større” (12).

På Fornebu er “butikkene [...] langt flere”, “man kunne her tale om regulære butikk-gater, anno 1990” (13). Vår flyplass består av veier (butikk-Gater) til butikker, kjøp, salg og markedsøkonomi, mer enn veier til “Rom”. Det ligger mye skjult betydning gjemt i Solstads språk. Det er “språket” han også presiserer viktigheten av at vi perfektionerer, og at vi greier å tyde (Solstad 2001f: 177f,185f). I følgende setning om hvordan folk handler på Fornebu, ligger mye av betydningen gjemt i ett ord, “omtanke”:

[...] På Fornebu betyr det et lite troll, en lusekofte, eller et stort stykke røkelaks vakuumpakket og merket Norwegian Seafood, eller noe annet *begripelig*. En effektiv verden, med en human touch. *Omtanken* for sine nærmeste, i siste liten riktignok, men likevel: *Omtanke*. Norwegian Seafood, et stykke human touch. Slik tenkte jeg mens jeg satt og så på folk inne i butikkene som kjøpte, raskt og dyrt. (7, mine uthevelser)

Solstad gjentar ord og begreper som han mener vi bør dvele ved. “Omtanken” han tenker på, er en “om-tanke” i ordets bokstavelige forstand, en *tanke-omvei*, en omvei for tenkningen og for vår kulturarv. Det er *dyrt* for et samfunn å måle alt i penger, og det er dyrt i lengden å drive kulturell brannslukningspolitikk. Man “kjøper raskt og dyrt” og gjør sine “nærmeste” (den oppvoksende slekt) en om-tanke, en bjørnetjeneste, ved å “handle” (7) på denne måten. Ordet *handle* brukes her som synonym for å *kjøre* seg ut av problemene. I Norge sier man

¹⁹ Ser man passasjen om det nedlagte Fornebu i sammenheng med Solstads gjentatte varsku mot den generelle massenedleggelsen av norske biblioteker, kunne man trukket tolkningen av passasjen enda lenger.

altså: “Det er viktigere *at* folk leser enn *hva* de leser”. Derfor bør ungdommen få lese litteratur som griper dem, litteratur med en *human touch*. Det som i utgangspunktet fortøner seg som omtanke, er egentlig en om-tanke. Solstads fiskerekvisitter er et kapittel for seg. Fisk med skinn og bein (rovfisk) hos Solstad indikerer etter mitt syn noe positivt, mens frossenfisk, stimfisk (makrell, sild, sei), seipanetter, lutefisk, røkefisk, formet og pakket, er et dårlig tegn. I artikkelen “Norske vaner” kommer dette spesielt tydelig frem. Vakuumpakket, røkt og fet oppdrettslaks, i store kvanta (et “stort stykke”), som i tillegg er rød i kjøttet, mener jeg derfor er en drepende karakteristikk av Norges måte å forvalte kulturarven på: Vi fører den oppvoksende slekt med “Norwegian Seafood”, nemlig *menneskelig* og “ferdigtygd” litteratur med “[ødelagt språk]” (Solstad 2007a: 122) og lyserødt, politisk korrekt fortegn. Man gir ungdommen noe “begripelig” (7), heller enn å oppmuntre til å fundere over det ubegripelige, som for eksempel de store spørsmål ved tilværelsen. Det er menneskene han *iakttar* på Fornebu som handler dette, ikke han selv, som er observatør.

For å komme seg forbi tanken om kunnskap som salgsvare, både i litterær og geografisk forstand, må man altså *utenlands*. Jeg-fortelleren har flydd med “SAS” til Danmark, og befinner seg nå “i transitt” på Kastrup flyplass.²⁰ København befinner seg i Skandinavia, men Kastrup fungerer ikke desto mindre som “Norges hovedflyplass”:

Kastrup er Norges hovedflyplass. Slik var det i 1990, og slik er det selvsagt også i dag. Å komme fra Fornebu i 1990 til Kastrup var å komme til den samme verden, bare mye større. (12f)

Mellomlandingen blir av kortere varighet enn oppholdet på Fornebu. Der gikk det ut på å bli kjent med *konseptet flyplass*, altså å lære de tekniske sidene ved forfatteryrket gjennom å bli kjent med og kopiere den klassiske litteraturen, men uten ennå å ha funnet sitt eget uttrykk. Mye av det jeg-fortelleren opplever på transittflyplassen, er en repetisjon av forrige flyplassopphold, bare “større”. Han er blitt en bedre forfatter, men det er bare en teknisk forbedring av forholdene “hjemme”. Han har fremdeles ikke fått innsikt i “det genuint romanmessige” (Solstad 2001f: 166f) som nøkkelen til den gode roman. Jeg-fortelleren er meget bevisst på at han bare er her på mellomlanding: “Jeg var altså transittpassasjer”(12f). Mange av passasjerene på Kastrup har tenkt seg “videre fra København til andre reisemål” (12), mens de fleste har kommet for å bli. Selv er jeg-fortelleren nordmann og skandinav, men med utferdstrang.

²⁰ Det går an å tolke landingen på en skandinavisk flyplass som mottagelsen av Nordisk Råds Litteraturpris for *Roman 1987*, men dette er i så tilfelle et mindre poeng.

En reisende i Folkets tjeneste

Jeg-fortelleren sier om seg selv at han i forbindelse med bokens første flytur var en “vanlig reisende” som var “fylt opp av” den reisendes “selvbevisste rutiner” (5). Nok en gang ser vi et eksempel på hvordan “alt i [hans] liv er skrift” (164), i den forstand at forfatteren Dag Solstad i sine romaner forutsetter leserens kjennskap til hans liv og øvrige diktning. Oversatt til metaplanet, og på bakgrunn av det han skriver i romanens foredrag (142), leser jeg disse tre sitatene slik: Jeg var den gang en vanlig forfatter, bedre enn gjennomsnittet, men ikke god nok til å regnes blant de aller største. Det jeg den gang ikke hadde tilegnet meg av litterær modenhet, tok jeg igjen i ungdommelig friskhet. Ordet “selvbevisst” leser jeg også i et metaperspektiv: Min påstand er at absolutt alt Solstad har skrevet, på en eller flere måter også dreier seg om hans egen diktning. Før han la ut på sin maoistiske reise, var han lite opptatt av å skjule dette “selvbevisste”, det metapoetologiske. “Han” (diktningen) var altså “fylt opp” av det. Han var i det hele tatt lite ydmyk, og temmelig høyrøstet²¹. Samtidig var han etter eget utsagn full av “rutiner”, og dette ordet har ingen positiv klang i Solstads forfatterskap. Nettopp å “gjenkjenne gjentagelsen²²” (Solstad 2006c: 13) og å finne måter å unngå den på, har vært Solstads hovedbeskjeftigelse gjennom hele forfatterskapet. Jeg leser hans første flyreise nettopp som en overgang fra “rutinene” i 1960-tallsdiktningens første tre²³ bøker, til neste fase, arbeiderlitteraturen.

Etter å ha blitt hilst på av en arrestant (se underkapittelet om “Arrestanten”), blir jeg-fortelleren sittende “fordypet i tanker”. Derfor får han ikke med seg “beskjeden om å Go to Gate, og [han] oppdage[r] først at det blinke[r] febrilsk Boarding, Boarding” (11). Dette leser jeg som at han river seg løs fra grublingen rundt i hvilken grad han ønsker å bli lest av alle, noe han gjorde i sine første tre bøker, og kaster seg på den fundamentale utfordringen det er å skulle utvikle seg som kunstner, samtidig som man skal skrive litteratur for Folket. Løsningen blir å skjule allegoriene. Jeg leser flere av setningene i passasjen om den kunstneriske “kortdistansen” Fornebu – Kastrup som et signal om at reisen representerer hans maoistiske odysseé. Den ga forfatteren stort utbytte på det personlige plan, og dermed også på det kunstneriske (alt i hans liv er jo skrift); han har tross alt beskrevet perioden som en flytur, ikke togtur. På det kunstnerisk-politiske plan kolliderte partiets tankegods med tanken om den

²¹ Jamfør diktet “Kunngjøring”, der han beskylder alle som ikke skjønner allegoriene hans, for å være dumme (Solstad 1994b: 100).

²² Dette er forøvrig en av Solstads mange Kierkegaard-allusjoner.

²³ Nå var det riktig nok et større sprang kunstnerisk sett fra *Svingstol* til *Irr! Grønt!* enn fra *Irr! Grønt!* til *Arild Asnes*, men den *tilsynelatende* tematikken er meget forskjellig i sistnevnte tilfelle.

frie forfatter, og nettopp denne umulige motsetningen er etter min mening det ene hovedtemaet for perioden, ved siden av forfatterens dype kjærlighet til AKP.

Dag Solstads behandling av temaet AKP og “den norske venstresida” er innfløkt, og lite slagordpreget. Jeg er uenig med dem som hevder at han enkelt og greit tar “avstand fra” og “et oppgjør med” sin tidligere fortid:

Man hører på tonen hvem jeg er. En Ossie. Ikke Wessie, det vil jeg gjerne slå fast. Det er min dypeste politiske identitet. (102)

Det som gjør temaet komplisert, er at AKP-problematikken griper inn i hans etter min mening kanskje viktigste tematikk, nemlig forvaltningen av vår felles kulturarv (deriblant den kristne kulturarv) og synet på den “opplyste allmenhet”, et begrep han forklarer blant annet i “Om meddelelsens problem”. Dette temaet har opptatt ham siden debuten, og det ble enda mer komplisert etter maoismens fall. Grunnen til at jeg tar opp temaet AKP her, er at det har slått meg ettersom jeg har nærlest *16.07.41*, i hvilken påfallende grad forfatteren beskriver kommunismen og tidligere kommunister – både i form av stater, skikkelser, historie, vin, gatenavn og bygninger, under paraplyallegorien “øst” – og i hvilken like påfallende grad allegorien stemmer med venstreside-realitetene i Norge. Faktisk er det så gjennomgripende at jeg finner det på sin plass å introdusere temaet her, på jeg-fortellerens første flytur. Samtidig ser jeg paraplyallegorien “øst” som en allegori for “den riktige siden av kommersialiserings-barbariet”, altså for det å hegne om kulturarven og stå imot den altomfattende kommersialiseringen i vår tid. Jeg-fortelleren omtaler den “hjemløse opposisjonelle, nå reformerte kommunisten fra den for lengst tilintetgjorte staten DDR” (116). Han omtaler også “de undertrykte fra DDR. Det er de som har skjønt det vesentligste. De kjenner skillet” (116). Disse eksemplene leser jeg som jeg-fortellerens egen tid som ambivalent medlem av bevegelsen, og som en allegori over dem som hele tiden så kunstnerens frihet som viktigere enn politikken. Det fantes nemlig mange typer holdninger innad i partiet, hvorav noen av dem etter min mening gjenspeiler seg i blant annet faren og tante Elise, som jeg vil komme tilbake til. Én av grunnene til at jeg mener flyturen mellom Fornebu og Kastrup også har venstrepolitisk fortegn, er den lange og viktige fotnoten fra ventetiden på Kastrup (Fotnote 1, kapittel 2). Den tar opp det som bare så vidt antydes i hovedbokens åpningsdel, og er enda klarere i sin indikasjon på jeg-fortellerens offentlige holdninger på det daværende tidspunkt. Jeg vil granske fotnoten etter å ha tatt for meg første flytur.

Som en av de siste til å forlate Fornebu, haster jeg-fortelleren til Gatn. Under reisen til Kastrup har jeg-fortelleren “glemt å spørre om vindusplass”, og får derfor ikke løftet

blikket opp og ut av flyvinduet. Gjennom hele flyturen sitter han “fordypet i en avis, uten å kunne se ut. [...] Den avis jeg leste i bar den eksakte dato for den dag jeg foretok denne reise”. (12) Forfatteren bruker rekvisitten “avis”, som gir assosiasjoner i retning av politisk litteratur. Denne rekvisitten benytter forfatteren seg av mange ganger i *16.07.41*, blant annet i den tidligere nevnte, kryptiske beskrivelsen av flyturen fra Kastrup. “Flyets utgangsdør ble stengt”, og det stappfulle flyet “forlot sin fortøyning ved rampen, og rullet langsomt ut mot rullebanen.” (12). Det ventet, og begynte så å kjøre

fortere, fortere, hurtigere og hurtigere, inntil farten var svimlende og det tok plutselig, eller endelig, av fra bakken og med en voldsom kraft beveget det seg skrått oppover, og inn i skyene. Etter en stund la flyet seg flatt, fant sin rytme, sitt tempo, over skylaget, og vi var på vei til København. (12)

Flydøren blir “stengt”, det er ikke mulig å slippe andre tanker verken ut eller inn, for de ville kollidere med det maoistiske tankegodset. Det er bare å henge med. Derfor legger da også “[flyet seg flatt]” litterært sett, og jeg-fortelleren ser ingenting utenfor flyet. Likevel befinner han seg over skylaget, og kunne ha fått øye på noe annet enn det som alle de der nede på bakken så, om han bare hadde “[sett ut]”.

Den “bortstuede” eliten i den “bortgjemte” fotnoten på Kastrup

Solstad bruker fotnotene som “dobbeltallegorier”, i den forstand at de i seg selv fungerer som “slør”. Fotnoten fungerer som en kinesisk eske eller russisk dukke (for øvrig et pussig navnesammentreff i vårt venstrepolitiske tilfelle, på at noe kan stables inni hverandre og fremdeles fungere som en “bok i boken”). For det første er fotnoten “bortgjemt” ved å være plassert bakerst i boken. For det andre sitter personene nedi en liten kjeller med en gate som er “godt bortgjemt, ja som sunket i jorda” (213). Gjennom dette grepet får leseren et signal om at fotnoten er mindre viktig. Hos Solstad er det imidlertid stikk motsatt, han skjuler ofte det viktigste. De tilsynelatende ubetydelige tilleggsanekdotene viser seg ved nærmere ettersyn å være pregnante. Når man innser hvor forfatteren styrer oss, virker budskapet enda sterkere. Et faktum som har vært trukket frem på kurs blant annet ved Universitetet i Oslo og som har hatt *16.07.41* på pensumlistene, er at det faktisk ikke er bokens avslutning som avslutter boken, men fotnotene. Dermed får de en viktigere betydning enn de ville hatt om de var spredt jevnt utover verket. Siste fotnote slutter med “et lite skrik”, noe jeg vil gå inn på senere. Likeledes mener jeg fotnoten om flyreisen er bortgjemt, men viktig.

Fotnoten det her er snakk om, er intrikat og med mange problemstillinger, men jeg vil fremheve det jeg leser som hovedpoenget i denne sammenhengen. Fire skikkelser, to “kjente” og to “ukjente”, sitter stuvet bort på Kastrups venterom. De to kjente er:

[...] Norges fhv. utenriksminister og Norges fhv. forsvarsminister [og nåværende professor] Bjørn Tore Godal og fhv. undervisningsminister og fhv. sosialminister [og nåværende direktør for UNESCO] professor Gudmund Hernes [...], på full fart ned trappene til oss i kjelleren for å stuves bort [...]. (214)

I tillegg til disse er det også “en mann i en slags blådress”, som jeg-fortelleren har sett mange av i “den daværende sovjetrepublikk Estland i 1973” (213). Denne merkelige norsktalende “tredje mann” (215), som jeg leser som jeg-fortelleren som *aktør*, viser seg å ha en “tjenestefunksjon” (216) i forhold til Godal. Jeg vil ikke gå nærmere inn på mannen i blådress her, men fokusere på de tre andre.

Fortelleren har til nå sittet nedsunken i en “jugoslavisk avis”, men kan ikke “dy [seg] for nå og da å gløtte ørlite opp fra den” når de to herrene møtes (214). Godal virker “beklemt” over å se Hernes (215). Godal forkynner stolt at han er blitt professor i “historie, eller samfunnsvitenskap” (214), noe Hernes til fortellerens overraskelse “[avfeier som en uvesentlighet]” (215). Derimot er Hernes selv stolt over å ha blitt

[...] direktør i den internasjonale organisasjonen UNESCO, med hovedkvarter i Paris, og med et særlig ansvar for å forbedre utdanningsprogrammene i tilbakestående land, noe Godal ga til kjenne var en gledelig nyhet. (213)

Direktøren i en organisasjon er den som bestemmer, både økonomisk og administrativt. En av UNESCOs oppgaver er som kjent å spore opp og verne umistelige, globale kulturminner gjennom å sette dem på en forpliktende verdensarvliste. Det aktuelle kulturarv-stedet blir dermed i større grad *besøkt* av verdens befolkning. Men i vår sammenheng er det ikke en fredning av kulturminner det er snakk om, men en fredning av vår *skriftlige* kulturarv. En fredning av klassikerne i skolen er noe Solstad har ivret for i mange sammenhenger – fordi dannelsesbegrepet står for fall – blant annet i artiklene “Om meddelelsens problem”, “Om romanen”, “Fredrik Wandrup, Geir Mork og deres samtid” og “Foredrag for én person”. I dagens pensumlister er ingen forfattere navngitt. I teorien kunne man da også utelukke Henrik Ibsen, den største vi har.

Under flyturen sitter de forhenværende statsrådene langt fra hverandre, men “langt framme” i flyet. Jeg-fortelleren “[finner] det best å danne baktroppen” (214).

Det var ikke noen kontakt mellom de to fhv. statsrådene under flyturen, det er jeg sikker på, for nå satt jeg slik til at jeg ikke trengte å beskytte min observasjonsevne

med en Beograd-avis. Jeg satt på min plass, som jeg ikke hadde valgt selv, men som skyldtes at jeg reiste på økonomiklasse. Til det kunne de andre passasjerene, de lenger framme, sikkert utbryte, fnysende, tenkte jeg nå, at det er da i høyeste grad ens eget valg at en reiser på økonomiklasse, de hadde også hatt det valget, men hadde altså foretrukket å gjøre et annet valg. Ja, slik kan det sikkert sees der framme. Selv var jeg litt bekymret over hvorvidt det lille propellflyet tålte å være så fortungt. (215)

Jeg-fortelleren trenger ikke lenger “beskytte sin observasjonsevne med en Beograd-avis”. Han trenger altså ikke lenger “skotte forsiktig opp” liksom forfatteren Dag Solstad gjorde da han skrev arbeiderlitteratur: Han trenger ikke lenger å skjule sine allegorier i arbeiderspråk. Nå trenger han ikke lenger ta arbeidernes parti, men kan velge de intellektuelles. Han er i ferd med å lande etter sin maoistiske odysse, og det han får se når han kikker opp, er at “[ingen ting hadde hendt da [han] vendte tilbake til den litterære institusjon]” (Solstad 2001f: 169,172).

Dag Solstad gjorde furore i artiklene “Om meddelelsens problem” og “Om romanen” da han fortvilte over at våre intellektuelle løper fra sin rolle som intellektuelle, fordi de finner det ubehagelig å stå på barrikadene som landets elite. Dette sier han også i romanens foredrag: “[...] Kvalitetsbegrepet er en hemske for akademia fordi det gjør dem blærete i godtfolks øyne, og derfor er mange innenfor akademia i ferd med å skifte side [...]” (140). Nettopp dette mener jeg vi er vitne til i denne fotnoten. Godal føler seg *beklemt* over å treffe Hernes, som på sin side avfeier som en *uvesentlighet* at Godal er utnevnt til professor. De er begge i ferd med å “skifte side”, fra bak i flyet til foran. De har sluttet å diskutere fag, (“ingen ting hadde hendt da jeg vendte tilbake”), slik jeg-fortelleren mot slutten av romanen blir fælen over at “klassekameratene” i Sandefjord ikke er å finne i “gourmetrestaurantene” de pleide å frekventere tidligere. Godal og Hernes sitter ikke sammen i flyet, selv om de kjenner hverandre. Det eneste de gjør, høyt og tydelig, er å utveksle titler (som bare gavner dem selv) i rampelyset, altså “foran”. Disse titlene blinker “intellektuell” lang vei, men i praksis er de bare tomme skilt. Dermed er de med på å gjøre flyet “fortungt”. Tatt i betraktning den viktige rollen flymetaforen har i *16.07.41*, er dette et dårlig varsel: Godal og Hernes er fulle av innsikt, men ved at de “nekter å tilhøre det kulturbærende sjikt” (Solstad 2001f: 177), kan flyet faktisk ende med å kræsje. Jeg-fortelleren sitter på sin side “på økonomiklasse” bak i flyet, og er med på å forsøke å rette opp flyet i oppadgående retning, mot himmelen, som er en annen viktig metafor for *motstand*, *kulturarv* og *kvalitet*. I *16.07.41* er jeg-fortelleren en “motvekt til barbariet”, et “sivilisatorisk motstykke til vår tids herskende, og etterhvert altomfattende, kultur”, slik forfatteren Dag Solstad har erklært at han prøver å være (Solstad 2001f: 171,186). I denne sammenheng leser jeg “økonomiklasse” som “dårlig komfort”. I

Solstad-sammenheng fungerer de gjerne som honnørord, ordene som vitner om et mindre komfortabelt liv eller yter en viss motstand. Her har jeg-fortelleren “selv valgt å reise på økonomiklasse”, eller slik jeg leser det, han har selv valgt å skrive en type litteratur som gir lite penger i kassa. Her må jeg presisere at jeg med “økonomiklasse” ikke mener “dusinvare”, men at han har valgt å tjene lite penger, slik at han må klare seg med dårlig komfort. Derfor velger jeg å oversette “økonomiklasse” med “smal kvalitetslitteratur”, eller som Solstad betegner sin egen litteratur, “motstandens epikk” (Solstad 2001f: 172).

Fotnotens tema oppsummeres i en av dens første setninger:

Vår vei til Berlin er selsom, en merkverdig bakvei, som fører ned i en kjeller, der vi sitter store som små, og venter, og *hvor de store blir små, og synlige, men ikke omvendt*. Sist jeg fløy til Berlin opplevde jeg det spesielt tydelig. (213, min uthevelse)

De “store” leser jeg her som Godal og Hernes, som er kjent “fra norske TV-kanaler”. De “små” leser jeg som jeg-fortelleren og “mannen i blådressen”. I Solstads kjeller-verden blir altså Godal og Hernes (de store), “små, og synlige”. De blir “små” i jeg-fortellerens øyne – på grunn av sin stagnasjon – men dessverre meget “synlige”, på grunn av sine tomme titler. De er begge “forhenværende” statsråder. De “små”, derimot, nemlig jeg-fortelleren (og mannen i blådressen), blir gjennom denne kjellerverdenen som forfatteren Solstad skaper, *stor* som forfatter. Men det gjør ham ikke mer “synlig”, for det blir stadig færre eksegeter, noe vi ser tendensen til gjennom bildet av Godal og Hernes. Visst kan jeg-fortelleren få utmerkelse og flotte anmeldelser, men det gjør ikke tekstene hans mer *synlige* av den grunn, så lenge folk ikke lenger kan *se*.

Avskjedsscener: tog og fly

Det å forlate toget og innta *flyet*, er etter min mening et stort skritt fra det endimensjonale til det tredimensjonale. Toget beveger seg langs bakken, flyet beveger seg “fritt som fuglen” i en ny dimensjon, rommet.

Mens han sitter og nyter synet av sine medreisende og det å befinne seg i en internasjonal avgangshall på en flyplass (6), begynner jeg-fortelleren å reflektere over hvor forskjellig avskjedsscenene på en flyplass fortøner seg i forhold til avskjedsscenene på en togstasjon. Man merker det på “stemningen” (7). Dette tolker jeg metapoetologisk. Når jeg-fortelleren trekker inn “de store jernbanestasjonene” med deres “modernitetens nimbus som heftet ved dem helt til slutten av 1930-tallet”, da de begynte å “bære preg av å være etterlatte

tidsmaskiner, vakre, men forfalne, nesten som skrot” (8), er det ikke “dagens norske jernbaneanverk” han snakker om, men “den sentrale europeiske roman i det 20. århundret” (Solstad 2001f: 178), som vår generasjon nærmest har sluttet å lese. At jeg-fortelleren omtaler de “forfalne tidsmaskinene” som “etterlatt skrot”, går direkte inn i Solstads forsvar for den sentrale europeiske roman (Solstad 2001f: 178). I 16.07.41s foredrag omtaler jeg-fortelleren “mine store romanforfattere” (145), som nesten ikke lenger leses, fordi de er krevende og fordi man må bruke *tid* på lesningen. De er “vakre” og har perfekt konstruksjon, men er ikke “raske” nok for den nye generasjon, som foretrekker de nye, elektriske hurtigtogene. Farten gjør oss ute av stand til å observere eller reflektere over bebyggelse, natur og/eller gateskilt, men til gjengjeld bringer toget oss raskt til “målet”. Man er altså ikke lenger villig til å bruke *tid* på reisen, derfor “forfaller” “stasjonene”. Henning Hagerup fremholder at “disse fortidslevningene [...] fastholder et historisk moment i en verden som blir stadig mer ahistorisk [...]”, og at togscenen representerer et “langvarig farvel med en fortid som snart bare er gjenkjennelig som “modernitet” ut fra historiske og idéhistoriske kriterier” (Hagerup 2002: 10). Fra andre romaner og artikler Solstad har skrevet, vet vi at “hans store romanforfattere” er blant annet Franz Kafka, Marcel Proust, Thomas Bernhard, Louis-Ferdinand Celine, Thomas Mann, Arne Garborg, Agnar Mykle og Tarjei Vesaas. Alle disse skriver romaner av typen *refleksiv sentral europeisk roman i vårt århundre*, et begrep vår generasjon anmeldere ifølge Solstad ikke engang greier å uttale. Solstad sier i samme åndedrett at hans romaner er av denne typen, og at dette er noe av grunnen til at han ikke blir forstått (Solstad 2001f: 178). I “Om romanen” fortviler Solstad over hvor “håpløst foreldet” den gamle litteraturen er blitt for oss (Solstad 2001f: 175), liksom de “forfalne tidsmaskinene”, til tross for at vi har bedre forutsetninger for å forstå tung litteratur nå enn tidligere. I 16.07.41 går “den sentrale europeiske roman”-allegorikken igjen med jevne mellomrom, først og fremst i form av 1920- og 1930-tallsbygninger i Berlin.

Når forfatteren trekker inn flyet som “eventyrmaskin” (8), mener jeg han gir oss et signal om at forfatteren tenker nytt, idet han bokstavelig talt forlater bakkeplanet. Samtidig mener jeg ordet inneholder en advarsel om ikke å “forlate bakkeplanet fullstendig”, slik faren gjør det i sin drøm om “evighetsmaskinen”, som faktisk er et urealiserbart “eventyr”. Tross alt har skylandskapet der oppe “geografi det ikke går an å forholde seg til” (16). Altså har også flyet som transportmiddel sine fallgruver, og noen av disse beskrives i første kapittel. Faktisk er det ikke før jeg-fortelleren lander og skuer mot himmelen fra toppen av Fjernsynstårnet på Alexanderplatz, at han får den store innsikten: Her kan han både skue ned, og opp. Fra flyet er

det umulig å se ned gjennom det tykke skylaget. Heller enn å stige på toget eller flyet og la seg frakte, bør man stige av, og traske den kjedsommenlige veien på egne ben inn til kjernen av sitt eget språkløse område, i dette verket representert ved Fjernsynstårnet, kjernen av Berlin, sentrert nøyaktig i bokens midte.

I sammenligningen mellom tog og fly, tar han først et forbehold, og sier at de kan ha sine likhetstrekk, i den forstand at de begge er “reise- og eventyrmaskiner”, og at det kan synes “urettferdig” å sammenligne de etterlatte togstasjonene fra 1930-tallet med vår tids moderne møteplasser, “flyplassene, lufthavnene”. Dette fordi man “stadig kan finne en rekke typiske likheter ved dem som har med selve reisen å gjøre, reisefornemmelser, reiseforventning, reisefeber” (8). Det er altså de “moderne” møteplassene man best kan sammenligne. Men så sier han at det er

i det som *adskiller* dem, at man kan se begge stasjonstypers særegenheter (og nå snakker jeg om flyplasser, lufthavner også som stasjoner, for det er jo det det er, luftstasjoner) *som speil for to tidsaldre*. Jeg tenker her på *avskjedsscenerne*. (8, mine uthevelser)

Han ønsker altså å bruke togscenen og flyplassscenen som allegorier, eller “speil”, for “to tidsaldre”, eller slik jeg leser det, *to tidsaldres innstilling til dannelsesidealet, og to måter å skrive romaner på*, som gjelder til alle tider. I sistnevnte tilfelle er det ingen forskjell på de nedlagte “tidsmaskinene” og flyplassene. Jeg-personen beskriver to måter å ta pennen fatt på, eller kanskje også: evnen og viljen til å legge noe bak seg (eller under seg), og begi seg inn i noe nytt. I begge typene “avskjedsscener” er det snakk om at “hun” ikke blir med på reisen. Men det er *måten* avskjeden foregår på som viser forskjellen på stasjonstypene:

På jernbanestasjonene kan man finne den *menneskelige touch* i avskjedsscener. Han blir fulgt til toget av henne, hun tar farvel med ham. En *rørende scene*. Heftig omfavelse, djupe kyss. Han går deretter inn i kupeen, finner sin plass, hun står igjen på perrongen, han åpner vinduet, toget begynner å rulle, *han roper og vinker, hun vinker tilbake*, ja det hender til og med at hun beveger seg sammen med toget, ja til og med småløper ved siden av det et stykke, før toget ruller ubønnhørlig i fra og hun må stanse opp, og han som lener seg ut av vinduet inne i sin kupé, står og ser etter henne *der hun blir mindre og mindre inntil hun forsvinner idet toget kjører inn i en kurve, eller inn i en tunnel*. (8f, mine uthevelser)

Jernbanescenen kan leses allegorisk på flere måter. Den kan beskrive en type litteratur forfatteren (den reisende) skriver. Det kan også vise til den typen litteratur “våre myndigheter” mener dagens unge bør flaskes opp på. Togscenen inneholder mye klemming, kyssing, roping, vinking og løping, altså mye ytre handling. Denne typen fortelling frir til leserens følelser. I vårt tilfelle er historien “rørende”. Jeg leser scenen som hva Solstad i

romanens foredrag betegner som “den gode historie”: “En god historie gjør ingen roman” (146). Scenen kan også leses som en beskrivelse av det *ikke å ville gi slipp på sin gamle skrivemåte*. Kvinnen blir mindre og mindre, for så å “forsvinne”. Uansett om den reisende kjører inn i en “kurve” eller inn i en “tunnel”, forsvinner han like fullt fra den beskuendes (leserens) synsrand. I dette tilfellet “synes” faktisk heller ikke leseren. I romanens foredrag fremholder forfatteren: “Uansett hvor mye jeg har moret meg i øyeblikket, den gode historie blir snart borte for meg, og det for alltid, den bare forsvinner, rett og slett” (144). Fra handlescenen på Fornebu konkluderte jeg med at begrepet “human touch” (7) er negativt ladet fra forfatterens side. Her bruker jeg-fortelleren uttrykket “menneskelig touch”, som jeg mener har samme valør. Det er kvinnen som setter premissene her: “Hun tar farvel med ham”. Det er altså ikke den reisende som tar farvel med det han reiser fra.

Avskjedsscenen på flyplassen er ganske annerledes:

Men hvem har sett en heftig avskjedsscene i rulletrappen opp fra den store avhangshallen til pass- og sikkerhetskontrollen på Fornebu, eller rett foran pass- og sikkerhetskontrollen? *Det kan ha skjedd, men jeg har aldri sett det. Til flyplassen blir man ikke fulgt*, men det hender at man blir kjørt, f.eks. av sin elskede, men man blir da sluppet av ved inngangsdøra foran hovedbygningen. Bilen stopper, kanskje de omfavner hverandre inne i bilen, men *hun blir ikke med inn i bygningen*, og venter sammen med ham, mens han sjekker inn, og så følger ham opp rulletrappen hvor de omfavner hverandre, og bort til pass- og sikkerhetskontrollen hvor de kysser hverandre, lenge. *Nei, hun blir ikke med ham inn i bygningen, de tar farvel her*, inne i bilen, for det er så vanskelig å finne parkeringsplass, og det er så dyrt, for så kort tid, sier hun. *Så man begir seg inn i hovedbygningen alene*, sjekker inn, tar rulletrappen opp til pass- og sikkerhetskontrollen, *slipper igjennom, og stiger inn i De reisendes Innerste Rom*, og blander seg med alle de andre reisende som går målbevisst fram og tilbake, eller sitter i kafeen og *skotter diskret på sine armbåndsur og som jeg sitter i min stol og betrakter*, mens jeg venter på flyavgang. (9)

I motsetning til i jernbanescenen, er jeg-fortelleren på flyplassen selv aktør, noe som indirekte uttrykker at jernbanesymbolet ikke er noe han har “kjærlig kjennskap til” (163).

Flyavskjedsscenen er blottet for “fraser [som] uttrykke[r] konvensjonelle følelser på den mest banale og sentimentale måte” (Solstad 2006b: 134), setninger og ord som ikke er med på å stille *spørsmål*, og som dermed ikke kan inngå i romanens uoppløselige element. Det som er av private eller “banalt uttrykte” følelser, er holdt langt utenfor bygningen, og blir igjen i bilen sammen med *kvinnen*. Kun følelser av allmenn karakter får bli med på reisen. Jeg-fortelleren beskriver omstendelig alt han *kunne* ha tatt med i en slik scene av rørende momenter, men dementerer det igjen etterpå for å gi en kontrast til togscenen: “Nei, hun blir ikke med ham inn i bygningen”. Dette understrekes tre ganger, at dette er *hans* domene –

romanens uoppløselige element kan bare baseres på hans eget språkløse område. I Sandefjord nevner han likeledes: Fra så mange av de bygninger og steder jeg nå passerte, kunne jeg ha fortalt en personlig, ofte skjellsettende, historie” (173). Underforstått: *Men det gjør jeg ikke*.

Himmelen som Solstads havmetafor

Liksom metaforene rosen, vannet, speilet, floden og reisen, er havet en tung metafor siden antikken. Havet symboliserer noe *nytt* (Gundersen 1999: 139). Det er et lukket økosystem, som man må ha spesialutstyr og spesialkunnskap for å tre inn i eller seile på. Det samme gjelder himmelen og universet, som Solstads figurer stadig peker mot, flyr mot eller beskuer.

I et parti i *16.07.41* fortviler jeg-fortelleren over hvorfor han aldri har skrevet om havet, til tross for at han kjenner det godt og har vært der ute “mange ganger”:

Men jeg har jo vært der ute, tenkte jeg, på det som vi kaller havet, og som er der Sandefjordsfjorden åpner seg og munner ut i Oslofjorden, og som er utenfor Færder fyr. Der har jeg vært mange ganger. I båt. [...] Jeg kjenner duvinga. Jeg vet hvordan det er å befinne seg i en åpen båt på havet, utenfor Færder. Havets uendelighet. Dypet og dønningene. Men jeg har aldri skrevet om det. Hvorfor ikke? (162f)

Nå stemmer det ikke helt at Solstad ikke har skrevet om “havet”. Det har han gjort flere ganger, blant annet i *Spiraler*. Han tematiserer det også i sine romaner, ved for eksempel å stille spørsmålet: “Hvorfor har jeg aldri kunnet skrive om dette?”. Slik får han leseren til å grunne over problemstillingen, og til å konstatere at hans diktning er annerledes, “noe helt annet”, enn den tradisjonelle sentrallyriske diktningen. For det tredje mener jeg at det i Solstads romaner er *fraværet* av havet som “konstituer[er] [hans] verk” (164). Det kalles “negativ poesi” når det som *ikke* nevnes i teksten er det som gir den mening (Gundersen 1999: 137).

Jeg-personen proklamerer at lyden av dønningene mot båten er “den eneste lyd i [hans] bevissthet nå” (164). Likevel skriver han tilsynelatende om det motsatte av det han er opptatt av:

Nesten ingenting av det jeg har god, og til og med kjærlig kjennskap til, har jeg skrevet om. Det jeg har skrevet om, er *noe annet*, ofte ting jeg har liten kjennskap til, i hvert fall før jeg har begynt å skrive om det. Tog, ikke skip. Innlandslandskap, ikke hav. Dystre skoger, ikke havbris. Elver, ikke fjorder. Byer i det indre av Norge, ikke kystbyer. Hvorfor har ikke min diktning hatt plass til det jeg har djup kjennskap til fra min oppvekst i Sandefjord? (163, min uthevelse)

Jeg betrakter himmelen som Solstads havmetafor, som han uttrykker sorg over aldri å ha kunnet skrive om (162). Ordet “lufthavn” (8) underbygger dette, noe han presiserer at flyplassen faktisk er. I *Armand V.* er det en egen fotnote om “luftskipet fra 1930”.

Vi hadde hatt godt av å se luftskip på himmelen i dag. Det hadde gjort lufthavnene livligere. Ved siden av de smale jagerflyene, med sine mystiske striper etter seg, de spinnende helikoptrene, luftens insekter, og ruteflyene, på vei inn til landing, over byens tak, disse metalliske kjempefuglene, som brøler infernalsk når de når lufthavnene, landingsplassene, ville det ha vært en lise for øynene å stirre opp i lufta og der få øye på et luftskip som seiler langsomt av gårde, som en luftens blåhval, reddet fra utryddelsen. (Solstad 2006c: 147)

Dermed mener jeg at han i dette verket faktisk skriver om havet.

Skyen: allegori over allegorien

Det ligger Solstad generelt på hjertet å få nyanser frem i lyset, og dukke *ned* i materien. Dette oppnår han paradoksalt nok best ved å “sette nesa i sky” (208) og bruke “slør”. Etter mitt skjønn former forfatteren betydninger ved hjelp av allegorien “sky” etter hvert som vi skrider fremover mot Berlin. Han beskjeftiger seg bl.a. med følgende motiver: det å skrive i allegorier, det ikke å bli forstått, intellektuell motstand, politisk forblindethet, litterær forblindethet (romforvillethet (15f)), det ikke å gjøre sitt beste, den litterære institusjonen, det litterære universet, den norske venstresidas forræderi, de kritisk intellektuelles unnfalighet, forgjengelighet og språk. Ved å fremsette den ene hovedtanken, la oss kalle den “den litterære institusjonen”, gjennom bildet av en annen tanke, for eksempel “skyen”, gjør den eksplisitte (sky-)tanken den første (litteratur-)tanken “mer anskuelig og slående enn hvis den ble fremsatt direkte og uten noen form for slør” (Fontanier 1830 i Gundersen 1999: 17f). Men dette krever en leser som er villig til å gjøre en innsats. Solstad velger å uttrykke seg nyansert til få, heller enn å uttrykke seg slagord-aktig til mange. Dette er sannsynligvis også grunnen til at han har gått mer og mer over til å skrive i “sjangeren” “bagateller” (Solstad 2007c: 9). Ettersom skyen er et stort felt, vil jeg nøye meg med å nevne det her, og komme inn på det i forbindelse med de øvrige scenene fra episoden i himmelen.

Flyet: Menneskeskapt vidunder og teknologisk triumf

Når jeg-fortelleren tar av for andre gang på sin vei mot Berlin, er han bedre forberedt enn han var første gang. Han har nå skaffet seg “vindusplass”, og han sitter ikke nedsunken i en “avis”. Denne gang fatter han også interesse for flyets tekniske kvaliteter:

Inne i den smale flykroppen gikk jeg som en i en lang rekke av passasjerer inntil jeg ankom min plass, som jeg tok i besittelse. Jeg satte meg ned, spente sikkerhetsbeltet, og forberedte meg til flyturen også på andre måter. Denne gang hadde jeg fått vindusplass. Foran i flyet hadde døra inn til cockpiten stått åpen, noe som er vanlig, og jeg hadde fått et glimt av et enormt teknisk maskineri der inne. Nå tenkte jeg på det. Kanskje fordi jeg så ut av vinduet og betraktet en av flyvingene, og deler av flykroppen.(14)

I passasjen over oppdager jeg-personen noe av det som gjør flyet til den teknologiske triumfen den er. Samtidig tar han sine egne forutsetninger og sitt eget mesterverk i “besittelse” (14). Skildringen av flyet leser jeg som er en slags leseroppskrift: Flyet er “smalt” (14); verket krever altså innsats fra leseren. Flykroppen er også *trang* å entre for forfatteren, som har forsøkt før, uten å få med seg så mye av reisen. Det er “vanlig” å la “døra [stå] åpen inn til cockpiten” (14): I de beste romanene vil alltid litt av det tekniske, altså det som gjør at romanen kan greie å “ta av”, skinne igjennom. Det gjør reiseopplevelsen større når man er klar over hvilken bragd det egentlig er at flyet man sitter i, er i stand til å lette. “Døren” bør åpnes på en bevisst måte, slik Dag Solstad beskriver det i foredraget:

Fortellingen er der, utydelig som en anelse, snart dukker den opp, snart forsvinner den, ofte inn i noe som kan fortone seg å være en annen fortelling, for så, muligens, å dukke opp igjen i sin opprinnelige, anelsesløse skikkelse, og det er denne fortellingen leseren jakter på (og forfatteren, som har vært der før og trukket opp sporene, merket lysene, pusset gjenskinnet, pustet sin ånde utover den). (146)

Men det hjelper lite at døren står åpen inn til cockpiten dersom man ikke ser i dørens retning. Riktignok kommer man *dit man skal*, nemlig til romanens *slutt* – altså får man kanskje med seg romanens ytre historie, men man går glipp av romanens “meningsbærende plan” (146), som faktisk kan ligge et helt annet sted enn hvor “sømmen” (143), altså historien, indikerer at det ligger. Dette gjelder både for leser og forfatter. Det er like mulig for en forfatter å gå glipp av sin egen histories meningsbærende plan når han skriver, som for leseren å gå glipp av det, dersom det altså finnes. Inne i flyhodet er det et “enormt teknisk maskineri”. Cockpiten er flyets “hjerne”, eller “sentralnervesystem”. Teknikken må fungere for at kroppen skal kunne være et reisemiddel, og ikke bare et stillestående oppbevaringsrom.

Jeg-fortelleren gjør oss oppmerksom på at han nå “tenker” (14) på dette enorme tekniske maskineriet. “[...] Jeg hadde fått et glimt av et enormt teknisk maskineri der inne. Nå tenkte jeg på det” (14). Bruken av ordet “det” viser imidlertid like mye til *at* han tenker på det som *hva* han tenker på. Dette er etter min mening et sterkt signal om at vi bør lese episoden allegorisk og metapoetologisk. Fortelleren retter etter hvert oppmerksomheten mot flyets utside, som han skimter gjennom flyvinduet. I en allegorisk lesning kan dette ha flere

implikasjoner: For det første at man bør se sitt verk “utenifra”, altså fra leserens side, ikke bare sitte nedsunken i sine egne tanker. For det andre at forfatteren ser sitt verk utenifra mens han befinner seg *i* det, både som jeg-forteller og verkets skaper. Han ser altså *sitt verk fra verket*, og reflekterer rundt dette, i en implisitt metapassasje. For det tredje peker passasjen på at verket forholder seg til *rommet* det flyr i, altså til verden, og med det, til historien og tidsånden, tiden og evigheten. For det fjerde viser passasjen til romanens komposisjon: Jeg-fortelleren får et glimt av “en av flyvingene, og deler av flykroppen”. Det er vingene som bærer kroppen (altså romanen), som har leseren ombord. Likeledes er det med på å bære historien at faren har vinger – mens jeg-fortelleren velger å være en “jordisk mann” (27). I flyseansen peker forfatteren på alle faktorene som må til for å skrive en stor roman.

Hurtig fugl

Det er påfallende hvor ofte Solstad benytter dyremetaforer i *16.07.41*. Her bruker han metaforene hund (36,130), katt (221), gris (81) og lam, i form av “koteletter” (36) og “lam fra New Zealand” (106). Lammet går i tillegg igjen i selskap med løven (“løven og lammet”) (22f). Forfatteren bruker også fisk (to abbor (95) og røkelaks (7), Norwegian Seafood (7)) kenguru (88) og slange (88). Faren advarer seg selv og Dag om at [vi ikke må] “selge skinnen før bjørnen er skutt” (208). Men det er først og fremst fuglemetaforen som er gjennomgripende i *16.07.41*. I denne forbindelse vil jeg hente inn en kommentar fra *Roman 1987*, der Solstad kommenterer sin egen fuglemetaforikk: “Men det han mislikte var jåleri, ekstravaganse, som han karakteriserte med metaforer henta fra fuglelivet: “Lånte fjær”, “Påfugl!”, “Hane!” [...]. Han gir også de såkalte “Gyldne sekstiåra” betegnelsen “Tredemøllas tiår. Tøvet’s tiår. Bondeveldets mugne tiår. Nisseluas store tiår (eller i [Fjords] metaforbruk: Strutsens tiår) [...]” (Solstad 2000: 28) I dette sitatet mener jeg metaforen verdimessig sett ligger tydelig på den negative siden.

I *16.07.41*, derimot, er det ikke like tydelig hvilken verdi fuglemetaforene er ladet med. I følgende avsnitt mener jeg fuglemetaforene tjener som kritiske kommentarer til blant annet dagens kommersialiserte, medieridde litterære institusjon, mens de kan virke nærmest positive. I Berlins utkantstrøk får jeg-fortelleren inn den [nesten idylliske] “stanken fra de gjødslede jorder, og lukten av hønsemøkk og skitne fjær, samt lyden av kakkende høner, fra de små bondehusene, like ved veikanten. Ah, Berliner Luft, Berliner Luft” (142f). I Lillehammer er jeg-fortelleren, alias den store forfatteren Dag Solstad, omringet av “tilreisende såkalte løse fugler”, som han morer seg kostelig med til den lyse morgen (152). Her er det en språklig

parallell til de utagerende, “løse eksistensene” som jeg-fortelleren får “litt for mye” av i Berlin (51f). Her mener jeg at også “transvestitten” indirekte omtales som en slik “løs fugl” i “lånte fjær” (51f). Alle de nevnte “fugle”-sitatene beskriver andre mennesker, i motsetning til jeg-fortelleren selv. Alle fuglene nevnt over har til felles at de enten ikke kan fly, at de trives best med å sprade rundt på bakken, eller at de sprader rundt på bakken *fordi* de ikke kan fly. Metaforbruken peker mot mediehype, fasade, døgnfluementalitet, kommersialitet og overfladiskhet, slik jeg leser den. Dagens kommersialiserte åndsliv smaker ikke lenger av fugl.

Men fuglemetaforen brukes også som dannelseskritikk på et høyere plan. Når vi kommer til Berlin, bærer vi med oss jeg-fortellerens sublime opplevelse av å sitte inni en “[hurtig] fugl, som altså ikke [er] noen fugl, men et menneskeskapt vidunder, en mekanisk og teknologisk triumf” (21). Derfor er det noe som skurrer når vi i Berlin blir vi gjort oppmerksom på en ubehjelpelig variant av dette underverket. Rett før jeg-fortelleren “snitter fugleaktig” igjennom en sprekk mellom “[to bygninger fra omkring 1920]” (81), kjører han med U-I forbi et spesielt syn:

For rett etter adskillelsen dukker et autentisk fly opp i ens synsfelt. Et fly i full størrelse, som henger på en stang utenfor en stor og moderne bygning. Bygningen er Det tekniske museum i Berlin, og flyet sannsynligvis ett av de flyene som ble benyttet under den såkalte Luftbru til det isolerte Vest-Berlin under Berlin-krisen i 1948. (80)

Her er den overjordiske, hurtige fuglen *utstoppet*. Den henger på en stang, utenfor “teknisk museum”. Den har verken mulighet til å være overjordisk eller hurtig, der den befinner seg parkert kunstig i luften. Det er bare høner, struts og påfugl som tilbringer livet på bakken. Et fly er derimot skapt til å fly. Det dette flyet gjør, er derimot å “fly”. Det er blitt en museumsgjenstand. Her mener jeg Solstad nok en gang retter oppmerksomheten mot en generell tendens i samfunnet: Den litterære kulturarven stiger i kurs omvendt proporsjonalt med hvor mye den leses. Jo mindre våre litterære skatter leses, dess mer feiret blir de. Ibsen er et godt eksempel i så måte. “Luftbrua” til det “isolerte Vest-Berlin” under “Berlin-krisen” leser jeg som en allegori over at man ikke engang sørger for brannslukkingstiltak for å sikre den “isolerte” befolkning, eller den oppvoksende slekt, nødvendig kjennskap til sin egen kulturarv. Faktisk er det en kulturell Berlin-krise på gang fremdeles, og det til og med på verdensbasis. Flyet er satt på stang, så det skal *se ut* som om det er i bevegelse. Dette går igjen i hele Berlin-delen: “[...] Alle byggekranene” gir inntrykk at her er det en “rivende utvikling,

den rene byggeboom, og det går omtrent et halvt år før man skjønner at det stemmer jo ikke. [...] De har ikke løftet et kilo sement så lenge du har vært der” (44f).

Himmelen over Berlin: englenes by

Det er ikke bare Solstad som har brukt Berlin som et grenseløst rom hvor fortiden er tilstede i nåtiden, eller som kombinerer en dokumentarisk skildring av gatene i Berlin med en fantastisk skildring av engler. Som både Arve Kleiva og Kristin Ørjasæter påpeker, følger *16.07.41* “skjemaet for Wim Wenders film *Himmelen over Berlin*, innflyvningen til byen, vandringene eller svevningen gjennom Berlins topografi” (Kleiva 2003: 11). Ørjasæter tilføyer at denne filmen (med opprinnelig tittel *Der Himmel über Berlin* (1987), som også er kjent gjennom tittelen *Wings of Desire* eller *Lidenskapens vinger* (1998)), har enda mer til felles med *16.07.41* enn det Kleiva påpeker, nemlig at “begge iværksætter den samme mystik og benytter sig af flere forskellige æstetiske registre” (Ørjasæter 2006a: 101). Jeg er enig i at filmen ligger der som en del av *16.07.41*s ytre ramme, men jeg ser den ikke som noen litterær versjon av filmen. Likevel mener jeg at den tydeliggjør noen av de “gåtefulle” sidene ved boken, spesielt når det gjelder bokens engler. Derfor vil jeg trekke frem noen paralleller og motsetninger her.

Wim Wenders’ dokumentarisk prægede fiktive film om Berlin, englene og livet, verdenshistorien og litteraturhistorien, blev lavet 15 år før den virkelige forfatter Dag Solstad boede i Berlin og skrev sin dokumentarisk prægede, fantastiske, selvbiografiske metaroman om Berlin. (Ørjasæter 2006a: 102)

Den tyske versjonen handler om to engler som våker over verden, og spesielt Berlin. De kan ikke gripe inn i menneskenes liv eller gi seg til kjenne, men de kan gi menneskene nytt livsmot. Ønsket om å delta i det dødelige livet er hos den ene så sterkt at han er villig til å gi avkall på sin udødelighet. Med en antikk ridderrustning som startkapital blir han så sendt ned til verden. Han finner sitt motstykke i en kvinnelig trapeskunstner. (“Himmelen over Berlin”. *Wikipedia*. Nedlastet: 16.08.2007) Både filmen og boken innledes med en flyreise. Ørjasæter påpeker at vi i flyet hos Wenders finner både en engel og en passasjer som sitter og ser ut av vinduet mens han tenker på en person som har betydd noe for ham – hans bestemor I Solstads roman tenker jeg-fortelleren på faren. (Ørjasæter 2006a: 101). Men faktisk tenker han også på sin gamle tante Elise. I begge tilfellene lander flyet i Berlin. Plottet i filmen handler om engelen Damiel som velger å falle, slik at han kan bli menneske. Ifølge Ørjasæter peker filmen dermed på forholdet mellom det å leve temporært, i lys av døden, og å leve a-temporært som engel, hvor stedet er grenseløst og alle tider kan hentes frem samtidig. Dette

svarer i *16.07.41* til det mystiske øyeblikk i himmelen der far og sønn er sammen. (Ørjasæter 2006a: 101) Wim Wenders har uttalt at grunnen til at han benyttet engler, var å skape tydelige “dobbelbilder” både i rom og tid. Englene i filmen er både synlige og usynlige samtidig, de er allestedsnærværende og nåtidige, men også forgangne. (Wenders 1991: 88 i Ørjasæter 2006a: 101) Liksom Solstads roman er en dokumentarroman om Berlin som dessuten inneholder fantastiske scener, blant annet møte med en engel på en sky, så er *Himmel über Berlin* en dokumentarfilm om et Berlin fylt med engler. Den store engen der filmens Homer sammen med engelen Cassiel går og leter etter spor av Potsdamer Platz, bærer ikke tegn på tidligere livlighet og arkitektur. De finner bare en gammel lenestol. Også hos Solstad er stolen en rekvisitt som peker i retning av stagnasjon, noe vi ser blant annet i forbindelse med klassekameratenes nachspiel, som jeg vil komme tilbake til. Plassen er nå bygget opp på ny: “Det nye Potsdamer Platz er et stykke Amerika”, skriver Solstad i kapittel 2, fotnote 4: “Dette er drømmen om Los Angeles som Los Angeles selv aldri kan innfri” (217). Wim Wenders’ amerikanske filmversjon ble (selvfølgelig) lagt til Los Angeles.

Allegorier om tro og rasjonalitet: faren

Faren som litterær figur

Selv om farsmotivet har vært til stede i forfatterskapet fra og med *Elleve roman*, er det først i *16.07.41* at Solstad beskriver sin egen far, “Ole Modal Solstad” (211)²⁴. Nettopp ved å bruke faren som allegori, gir forfatteren ham en viktigere rolle i verket enn om en av de mange bifigurene var blitt brukt til å uttrykke det samme. Begrepet “far” er gjennom århundrene blitt ladet med mange betydninger. Solstad spiller på assosiasjoner vi får når vi tenker på ordet: familie, blod, brorskap, autoritet, rett og galt, ansvar, forbilde, kjærlighet, klokskap, byrde, tid, liv, død. Begrepet gir også religiøse assosiasjoner: tro, den første bevegelse, aksiom, dogme, nestekjærlighet, allmektighet, frelse, nåde, straff, vrede, den hellige treenighet. I vårt tilfelle gjelder det en mann som både er far og forbilde, og “en gudfryktig mann [med en] dyp religiøsitet” (200f). Kristin Ørjasæter fremhever for øvrig forholdet mellom far og sønn, og spesielt forholdet mellom død far og levende sønn, som et motiv som går igjen i store deler av verdenslitteraturen fra Bibelen via greske og romerske epos til for eksempel Shakespeare (Ørjasæter 2006a: 98).

²⁴ Ifølge ham selv opptrer han også “i fotballbøkene, som keeper’ n” (Solstad 2006e).

Leseren møter jeg-fortellerens far i tre episoder i romanen. Første gang jeg-fortelleren gjenser faren, er gjennom vinduet på et rutefly i himmelen. I flyet får vi vite at faren døde som følge av hjertesvikt. De to andre episodene fremkalles i “enden” av en lang hjemreise, både temporalt, geografisk og biologisk, noe som understrekes av en “ulidelig varm” (156), “[stillestående]” (156) og angstfremkallende (154-160) togtur. Her blir han stående i sin families gamle bakgård og stirre opp mot sine gamle klassekamerater og opp mot “skjenselens balkong” (179). Det går altså fra en skildring av himmelen til en slags skildring av helvetet som “senere skal bli evighetens forbannelse”, som jeg-fortelleren i Berlin-delen mener gjør bildet av døden “fullt ut til å utholde” (72). Dette leser jeg metapoetologisk: Innsikten at barndommen ikke bør rippes opp i på gale premisser, gir ham noe å skrive om, og denne innsikten skal bli til et varig verk.

I bakgården får jeg-fortelleren den store innsikten i hvordan “det” henger sammen, hvor han har “det” fra (162), og hvordan han skal kunne skrive “noe helt annet” (148). Blant annet maner han frem to barndomsminner om sin far, som begge er knyttet til farens oppfinnelser. Den ene erindringsen beskriver farens leketøys-oppfinnelse, engangsfallskjermene. Den andre erindringsen beskriver *den store hemmeligheten om den store ideen*: drømmen om og planene for å konstruere det umulige, selveste evighetsmaskinen. Engangsfallskjermen han lanserer, i utgangspunktet en “godt uttenkt” (190) leke, ender som søppel, fordi den bare kan brukes én gang. Troen på det umulige er representert gjennom evighetsmaskinen, som det aldri blir noe av.

Fordi gjenforeningen er “mislykket” (171), blir romanen “vellykket”. Jeg leser skjenselens balkong som endestasjonen, eller blindveien, til jeg-fortellerens søken etter det å skrive “noe helt annet” (148). Konklusjonen han trekker i bakgården, mener jeg er den samme som han trekker i romanens foredrag, nemlig at “livserfaring er helt irrelevant når det gjelder å skape kunst” (141). I denne romanen, som jeg mener er “noe helt annet” – både i allegorisk forstand og i den forstand at den er noe annet enn Solstad har skrevet tidligere – inngår faktisk jeg-fortellerens livserfaring. Slik jeg leser setningen, er livserfaring irrelevant som *skapelsesprosess*, men ikke som “den gode historie” (143ff). Men det blir ingen god roman av den gode historie i seg selv, dersom romanen mangler det “genuint romanmessige” (166f), som er det viktigste, og som jeg vil ta for meg under “det oppløselige og det uoppløselige”. Men den gode historie er heller ikke irrelevant om den inngår i forfatterens språkløse område – om den er overførbar – eller “almen”, som Singers sorg (Solstad 2006b: 142ff). Derimot kan det bli en god roman om den *bare* inneholder det genuint romanmessige. Det er dette

Solstad nå strekker seg mer og mer mot, slik jeg leser *16.07.41*, *Artikler 1993-2004* og *Armand V*.

Ved å spre farens engangs-oppfinnelse ut til allmenheten, fornedrer han farens “vakre tanke”. I skyen fremkaller og oppsummerer jeg-fortelleren farens, for å se ham for seg som det forbilde han var. I stedet fremstår han som en litt pjuskete engel. Derfor angrer jeg-fortelleren på at han bega seg ut i “Evigheten” (28), om enn for et kort øyeblikk, og om enn uten vinger. Rett etterpå går han inn for landing i Berlin, og livsprosjektet (164), som boken handler om å unnfange, kan begynne.

Hvorfor ikke psykologisk lese måte i møte med Solstad

Jeg mener det litterært sett er mest å hente på *ikke* å lese farsfiguren med psykologiske briller, fordi en psykologisk tilnærming gjør en lesning av verket blant annet som metaroman vanskelig. Med psykologisk lese måte mener jeg at man leser boken som en fortelling om en 11-årig gutt som utsettes for den katastrofen det er å miste sin far, og at boken er et “svar” på hullet i sjelen. Verket kan leses dobbelt i sin helhet. Gjennom å ikle sine litterære figurer og hendelser en lettleselig psykologisk eller politisk drakt, oppnår Solstad å fremsette en *kontrast* mellom dette nivået og ytterligere to betydningsnivåer, slik jeg leser teksten. Begynnelsens og sluttens første plan, la oss kalle den far-sønn-relasjonen, tydeliggjør for den oppmerksomme leser deler av romanens meningsbærende plan. Dette inneholder flere temaer. Jeg mener altså at dette planet inneholder noe mer, eller til og med noe annet, enn historien om det psykologiske forholdet mellom Dag Solstads far og hans sønn. Når leseren først har fått ferten av et annet betydningsnivå, ekspanderer mulighetene, og resultatet kan bli, dersom verket er godt og man har lest det grundig – ekte og varig *rystelse*. Samtidig oppnår forfatteren at de som ønsker å stoppe ved dette første og psykologiske (eller politiske, som på 1970-tallet) betydningsnivået, får det de ønsker, nemlig en god historie. Man får noe ut av verket ved å tolke det i denne retningen, men samtidig stenger man døren for den vrimmel av muligheter og nyanser som ligger i Solstads rike språk. At man vil gå glipp av “halvparten” om man tolker bøkene hans psykologisk eller politisk, sier Dag Solstad i blant annet disse to intervjuene med Jan Landro.

- Ikke noe psykologisk, i hvert fall. [...] Jeg benekter ikke at jeg har en psyke, men det er et faktum jeg helst gir faen i. [...] (Landro 2001: 165)
- Jeg ser også at de kan oppfattes sånn, jeg er ikke dum, men det er å overse nesten alt av verdi i romanene. [...] – Slike lesninger er jeg vant med. Da bøkene mine i offentligheten var erklært politiske, gikk mange lesere glipp av omtrent halvparten. Jeg

var veldig glad den dagen jeg kunne si at jeg håpet å kvitte meg med halvparten av mine lesere. Og da mente jeg det. (Landro 2001: 35)

Også i “Om romanen” sier han at han gjerne skulle kvittet seg med halvparten av sine lesere, i tillegg til et annet sted i Landros intervju. (Solstad 2001f: 184, Landro 2001: 135). Man går glipp av “halvparten” fordi man går glipp av det andre betydningsnivået. I boken representerer faren *noe annet* enn Dag Solstads far fra Sandefjord:

Skrivningen, diktingen. Der er jeg ikke Dag Solstad fra Sandefjord. Der er jeg en annen. Det som har med Dag Solstad å gjøre, betyr ikke nok for meg, selv ikke ting jeg har et kjært forhold til. Alt i mitt liv er skrift. [...] I mitt livs eksperiment er det i utgangspunktet ikke plass for noen Dag Solstad. Det er ikke hans liv som har konstituert mitt verk. (164)

“Dag Solstad fra Sandefjord” kan vel så gjerne leses som “Dag Solstads *far* fra Sandefjord”. Klarere kan det neppe sies at boken ikke skal leses bokstavelig, altså psykologisk. Dette sitatet opplever jeg som en direkte oppfordring til leseren om å gå dypere ned i teksten enn det første biografiske laget.

“Min fars vakre tanke”

“Min fars vakre tanke” er, slik jeg leser boken, en allegori for *troen på noe som er større enn en selv*. Denne troen er så sterk at den kan utelukke rasjonaliteten. Faren som figur illustrerer hvilke mekanismer som settes i sving dersom man er tilstrekkelig overbevist om noe, og hvordan, og i hvilken grad, rasjonaliteten kan måtte vike for troen – selv om en tvil skulle være tilstede. Jeg leser faren, og tildels hans omgangskrets, som et miljø som lever i sin egen, isolerte verden.

Faren som figur kan leses trippelt. Det første, bokstavelige betydningsnivået handler om en mann som er opptatt av den kristne tro, og som har fått et kall fra Gud til å finne opp evighetsmaskinen. Faren er med i “Indremisjonen” (200ff), og han er redd for at sønnen skal “vende [seg] bort fra Gud” (197). Det andre av de to ikke-bokstavelige, “egentlige” betydningsnivåene er beslektet med det første, men likevel annerledes. Det er min påstand at den andre formen for tro i denne romanen er *politisk* tro, nærmere bestemt den man gjenfinner innenfor Arbeidernes Kommunistiske Parti (marxist-leninistene), kjent som AKP. Her er det troen på Marx’ klasseløse samfunn som er farens evighetsmaskin. Det tredje av de ikke-bokstavelige betydningsnivåene leser jeg som forfatterens eget, hemmelige forfatterliv innenfor den maoistiske litteraturen, og dermed også innen bevegelsen. Det er dette som er *den store hemmeligheten*, som selv ikke “menigheten” visste noe om. Han tror på å kunne

skrive det store mesterverket. Men metanivået kan også deles i to: Det første er at han skjulte seg litterært innen maoistbevegelsen bak et bokstavelig politisk betydningsnivå som skjulte et annet betydningsnivå. Det andre er at han skjuler seg den dag i dag, med bokstavelige betydningsnivåer om for eksempel faren, Fjernsynstårnet eller Gudmund Hernes, som sier noe annet enn de gir inntrykk av på overflaten. Begge disse nivåene, og troen på *noe helt annet*, kommer til uttrykk i 16.07.41 – sterkere enn noensinne.

I dette kapittelet vil jeg dekke de to betydningsnivåene (maoismen og metaaspektet) parallelt. Likevel kommer jeg til å gå mest inn på det maoistiske tenkesettet, ettersom jeg mener metaaspektet kommer til uttrykk i hele resten av romanen, og jeg allerede har behandlet det i “allegorier om livsprosjektet”. For å oppsummere de tre parallelle betydningsnivåene, mener jeg farens “vakre tanke” om evighetsmaskinen kan leses som troen på henholdsvis Gud i himmelen, Marx’ klasseløse samfunn og det å skrive seg inn i verdenslitteraturen.

At tante Elise har med AKP å gjøre, har Solstad eksplisitt uttalt i et foredrag (Solstad 2006e). Uttalelsen støtter min oppfatning, som jeg vil gå nærmere inn på i “Tante Elises himmelske forestilling”, om at faren illustrerer noe av det samme som figuren tante Elise gjør. De to er søsken, diskuterer “himmelen” og er medlemmer av samme kristne miljø. Tante Elise sitter dessuten ved farens dødsleie, i motsetning til hans øvrige familie, noe jeg vil komme tilbake til.

På samme måte som i den kristne verden fantes det i AKP dogmer og aksiomer som stengte for kritiske tanker. Man stengte ute de andres verden, og strakk seg mot det umulige innen sin egen. I allegorien om faren kommer dette til uttrykk gjennom symbolet *perpetuum mobile*, en beviselig ukonstruerbar maskin. Drømmen om en stor oppfinnelse som vil omkalfatre verden til det bedre, er unektelig en “[vakker] tanke” (194). Global rettferdighet i form av *det klasseløse samfunn* var en så edel tanke å kjempe for at det ikke fikk hjelpe at noen mente det ikke lot seg gjøre, eller at det ikke lot seg kombinere med tanken om at “kunst først og fremst er ånd” (136f). Denne tenkemåten, at målet med nødvendighet må hellige middelet, ga seg utslag i forskjellige handlinger. Man ville *omvende* arbeiderne og få dem til å forstå hvilken urett de var utsatt for, for at dette igjen skulle resultere i en verdensomspennende revolusjon. Det var altså snakk om en form for *misjon*: Mange av de overbeviste maoistene avsluttet sine formelle utdannelser, selvproletariserte seg, skiftet etternavn til Olsen og Jensen, grep skurekosten og inntok fabrikkene og rengjøringsbyråene der arbeiderne var, for å påvirke dem “på gølv”.

Den andre måten å omvende massene på, var å skrive skjønnlitteratur som gikk inn i arbeiderens hverdagsliv og følelser. “Arbeiderlitteratur” ble et velkjent begrep på 1970-tallet, og et utstrakt virkemiddel. Den ble pøst ut til menigmann, og for meg står *engangsfallskjermene* som et symbol på dette begrepet. Dette vil jeg gå nærmere inn på i underkapittelet “Evigghetsmaskinen og engangsfallskjermene: drømmen og nederlaget”. I den viktige artikkelen “Foredrag på AKPs kulturseminar på Dokka” (1980), fremhever Solstad at arbeiderlitteraturen ble skrevet av utpregede middelklasseforfattere – for arbeiderklassen. Middelklassen ble altså “tolk” for en klasse de ikke kjente (*Artikler 1966-1981*: 190), og gikk på akkord med sine egne kunstneriske ambisjoner. Litteraturen ble “kunstig” (Solstad 1981c: 190). Med sin kunstnerisk sett *ikke-helt-ektefølte* sjangerhybrid mistet de fotfestet hos begge gruppene de var avhengig av å nå, både de intellektuelle og arbeiderne (Solstad 1981c: 192f). Foredraget markerer et vendepunkt i Solstads litterære prosjekt, noe han kommenterer i 16.07.41s “Foredrag in extenso”: “Hvis noen nå vil påstå at jeg har snudd 180 grader fra mitt standpunkt i 1970-åra, så har de helt rett” (136). Dette leser jeg som et signal om at vi bør skjele mot det han skrev da han tok avstand fra det legendariske foredraget på Voksenåsen i 1970 (Solstad 1981d), der han erklærte at han sto på barrikadene for det motsatte. Begrepene *forfattermakt* og *lesermakt*, som han behandler i 16.07.41s foredrag, kan brukes om AKPs innstilling til litteraturen. Spørsmålet “Hvem tjener på dette?” var de progressives rettesnor i alle spørsmål. For maoistene, ham selv iberegnet på 1970-tallet, var litteraturen et *redskap*. I 16.07.41s foredrag minner han om at å misbruke maktbegrepet “er et angrep på at litteratur først og fremst er ånd” (136f). Jeg mener passasjene med faren tar opp i hvilken grad spørsmålet om litteratur som ånd var irrelevant for AKP, og hvorfor.

“Fars vakre tanke” (194) leser jeg blant annet som Marx’ tenkning, som fremdeles kan sies å holde vann, og som fremdeles inspirerer til nytenkning – men som bare fungerer i *teorien*. Jeg-fortellerens himmelske forestilling er annerledes enn farens, og annerledes enn tante Elises. Den bærer preg av at jeg-fortelleren har tatt *konsekvensen* av at enkelte tanker ikke lar seg gjennomføre i praksis, heller ikke på et meta-plan. Dette vil jeg gå nærmere inn på i neste underkapittel.

I hans oppramsing av tidspunkter da han har drømt om faren, er det én alder som fremstår som viktigere enn de andre, nemlig 40. Da har “denne drøm opphørt av seg selv” (26). Tallet markerer tiden for når jeg-fortelleren sluttet å drømme om faren, og tiden da faren sluttet å være et forbilde for sønnen: “[...] Jeg kan ha vært nærmere 40 år før jeg sluttet å drømme om min for lengst avdøde far” (24). Det markerer også tiden for når den biografiske

forfatteren Dag Solstad begynte å få kritiske forestillinger om AKPs store drøm. Offisielt kom denne kritikken i foredraget på Dokka i 1980, da Solstad var cirka 40 år. Dette sammentreffet i årstall er påtagelig. Jeg-fortelleren får fra da av en annen “avgud”: “en skikkelse som bare er meg, kort og godt meg, uten andre signifikasjoner” (27). Dette leser jeg dels som at forfatteren har fått en litterær rettesnor som vender seg bort fra ideen om arbeiderlitteraturen, dels som at han har vendt seg mot jakten på romanens uoppløselige element, som baserer seg på forfatterens eget språkløse område.

Himmelske forestillinger “åpenbare for enhver”

I 16.07.41 får vi presentert tre typer “himmelske forestillinger” (21-33). Disse presenteres gjennom tre forskjellige litterære figurer: jeg-fortelleren, tante Elise og faren. Alle tre kommer til syne i skyen som en slags treenighet, hvorav tante Elises forestilling om at “himmelens gater er av gull” kamufleres i en fotnote i første kapittel, og farens forestilling om “evighetsmaskinen, sol og måne” først kommer til syne i slutten av romanen. Som jeg har nevnt i forrige underkapittel, mener jeg at åpenbaringen i skyen (som resten av romanen) kan leses trippelt, der primærbetydningen (den bokstavelige og ikke-viktige) er jeg-fortellerens forhold til sin egen far og farens kristne kall. Sekundærbetydningene (de han egentlig vil ha oss til å se) er henholdsvis troen på den politiske utopi, og jeg-fortellerens tro på å kunne skrive den virkelig store romanen.

Scenen i skyen handler imidlertid om enda mer enn dette. Jeg mener den også handler om *forholdet mellom* de forskjellige formene for tro, troen på marxismen og troen på kristendommen. Disse lot seg nemlig ikke forene. Scenen handler også om tiden rundt foredraget på Dokka, og den handler om det faktum at foredraget *ikke* ble forstått av dem innenfor bevegelsen, som det faktisk var myntet på: “Jeg har et inntrykk av at det ikke blei forstått” (Solstad 1981b: 6). De ville ikke, og vil fremdeles ikke, innse at eksperimentet er over. Derfor ser vi dem danse i en kraftig dagen derpå-seanse i farens gamle leilighet. Scenen handler også om synet på tronen (monarkiet), pengesekken (kapitalmakten) og alteret (kirken) innen partiet AKP. I foredraget holdt i Uranienborg kirke kobler Solstad disse tre ordene til fotnoten om tante Elise: “Fotnoten om tante Elise er viktig. [...] [Min] [forfattergenerasjon]” ville “bekjempe tronen, alteret og pengesekken” (Solstad 2006e). Alteret, altså kirken, er jeg inne på i kapitlet “Tante Elises himmelske forestilling”. De to andre vil jeg ikke ta for meg her, da jeg først og fremst legger vekt på tro som fellesnevner for de forskjellige betydningsnivåene. Sist, men ikke minst, mener jeg scenen i skyen handler om hvordan

Norge, AKP, den akademiske institusjon og den litterære institusjon har utviklet seg siden forfatterens “tilbakekomst” fra sin maoistiske reise. Her ser vi en parallell til foredraget, der forfatteren snakker om kvalitetsbegrepet som en hemske for alle unntatt dem som er “genuint opptatt av litteratur” (139f). De gamle radikalerne er blitt kjøpt opp av pengesekken, som de en gang ville bekjempe. De sørgelige restene av den nye, dynamiske bevegelsen ser vi dels i form av “skarene” som står i ring rundt den gudløse tronen, blåser i basuner og morer seg i det blå, dels i nachspielet, som jeg vil ta for meg i kapittelet med samme tittel.

Jeg-fortellerens himmelske forestilling

Den første forestillingen er jeg-fortellerens himmelske forestilling. Den beskriver gjensynet med faren og resten av “skarene” (29) som blåser i basuner (23), som innen både islamsk og kristen teologi varsler endetid. De svever rundt “på en sky” (23) i et “rosa lys” (29) der ute “i det blå” (23). Dette er for ham en av grunnene til at han kan skimte Guds trone kun “vagt, midt i en skytopp” (29), og til at han “forstår sløret i skyer som oppløser seg i intet” (29). Han skuer ut på en substansløs verden. Slik jeg leser passasjen, reflekterer den en tenkemåte som har et aksiom som forutsetning, nemlig at det klasseløse samfunn kan skapes på jorden.

Jeg så uttrykk for nåden der ute, og klare bilder på frelse. Jeg så englene, hele tiden så jeg englene, skarer av engler. (29)

Ordet “skarene” leser jeg på minst tre måter. For det første ser jeg det som et minne om engangsfallskjermene, som i seg selv utgjør en skare, som daler som falne, “[bortslengte]” (189) hvite “klyser” (189) mot slutten av boken, som perler for svin: de havner på “gresset” (189), et symbol på menigmanns smak, slik jeg leser Solstad²⁵. Fallskjermene representerer verdiløs bruk av *krefter* ved å støte dem ut (jamfør den massive innsatsen i form av salg, distribusjon og agitering med henblikk på mannen i gata). De representerer også verdiløs bruk av *materiale*, i form av “utslyngingsredskap” (189) som de “tomme rørene” (188) representerer (sjangeren arbeiderlitteratur som redskap for innføring av proletariatets diktatur). I tillegg viser de til den typen litteratur arbeiderlitteraturen representerer (selve fallskjermene, som er nøyaktig like å se til). For det andre leser jeg ordet “skarene” som “massene”, som skulle omvendes ved hjelp av arbeiderlitteraturen. For det tredje viser ordet “skarene” til at englene er Guds tjenere, de skal ikke ha andre guder enn ham, og idet englene motsetter seg Guds ord, blir de kastet ut av paradiset, liksom Lucifer, som startet et opprør i Guds rike. Ifølge *Wikipedia* er Lucifer tradisjonelt “en fallen engel, opprinnelig

²⁵ *Roman 1987* slutter med at Fjord vil “avslutte med gressklipping”.

nærmest Gud, men deretter identifisert med Djevelen” (“Lucifer”. *Wikipedia*. Nedlastet: 05.11.2007). “Den store skaren av engler med alminnelig rang blir brukt av Gud for å kommunisere med menneskene” (“Engler”. *Wikipedia*. Nedlastet: 05.11.2007). På samme måte brukes englene i denne romanen til å kommunisere mellom dette verkets allmektige, Dag Solstad, og den gravende leser. I jeg-fortellerens himmelske forestilling sitter skarene rundt en *gudløs trone*. Disse englene har vært lydige, i motsetning til jeg-fortelleren, som ikke er en av dem. Selv om han trer ut på en sky i nærheten av dem, velger han *ikke* å “utstyre [seg] med vinger, [han] er altså ingen engel, [han] er stadig en jordisk mann” (27). Det er mulig å lese jeg-fortelleren som en Lucifer. Skarene han skuer ut på, er “trofaste engler som omkrans[e] tronen, i tilbedelse og henrykkelse” (21), i motsetning til jeg-fortelleren og den biografiske Solstad, som har talt AKP midt imot flere ganger. Han har forlatt bevegelsen, og i overført betydning, valgt å tre ned til menneskene på jorden. Han tror på hva han vil, og i dette verket er det at han kan skrive noe stort. Altså tror han på “meg, kort og godt meg” (27). I Berlin-delen fabulerer han rundt forestillinger som gjør at han “havner i helvetet”: en slags skildring av helvetet som “senere skal bli evighetens forbannelse”, som jeg-fortelleren i Berlin-delen mener gjør bildet av døden “fullt ut til å utholde” (72). Ved å skildre sitt litterære livs nattsider skal jeg-fortelleren oppnå evig litterært liv.

Jeg-fortelleren ser også “klare bilder på frelse”. Ifølge Aschehougs leksikon innebærer begrepet frelse at mennesket kan overvinne eller frigjøres fra en tilstand av ufullkommenhet, ulik i ulike religioner. Eksempler på slik ufullkommenhet er *flerguderi*, *lidelse* og *skyld*. Frelse kan oppfattes som noe som først og fremst angår det enkelte menneske, eller som noe et helt folk, en kirke el.l., skal dele i fellesskap. (Aschehoug 1996: 521) Alle disse tre ordene finner vi i kamouflasjedrakt i forholdet mellom faren og jeg-fortelleren. For det første mente AKP-erne at man tok feil når man trodde på Gud – la meg kalle det “avguden Gud”. For det andre skulle man frelse proletarene fra deres lidelse. For det tredje skulle man føle skyld og ta “selvkritikk” på det, dersom man mente noe annet enn det som var oppleste og vedtatte sannheter innen bevegelsen.

“Nåden” beskrives inngående i forbindelse med farens tro på at han skulle kunne bygge evighetsmaskinen:

Han er det Gud har utvalgt. *Spør ikke hvorfor*. Det er Guds nåde. Slik omtrent må min far ha tenkt, og det forklarer hvorfor han rett og slett ignorerer det faktum at det er umulig å lage en perpetuum mobile som virker, og at han, selv om det hadde vært mulig, overhodet ikke hadde de forutsetninger som skulle til for å bli den som kunne virkeliggjøre denne store oppfinnelse. (203, min uthevelse)

At de er utvalgt til å utføre denne verdens-omkalfatringen, og hvordan de skal kunne lykkes, er det ingen som stiller spørsmål ved. Selve *kallet* kan ikke AKP-erne snakke høyt om utad: “Far ville nødig fremstå som gal. Derfor måtte han utføre denne bragd i den dypeste hemmelighet” (203). Hvis vi skal gå ned på det metapoetologiske betydningsnivået, kan ikke Solstad si høyt at han mener han kan skrive seg inn i verdenslitteraturen, fordi det virker “blærete” (140). Likevel sier han noe tilsvarende i foredraget:

På grunn av mitt utgangspunkt må jeg håpe på å utrette litterære mirakler. Det tør jeg si, rett nok ikke uten å nøle, men nå har jeg i hvert fall sagt det. (147)

Englene oppfører seg som om “Gud” finnes, muligens er det formann Mao, muligens er det Friedrich Engels eller Marx og hans klasseløse samfunn. Men for jeg-fortelleren er han fraværende: “[...] Jeg kunne godt se Guds trone, og skarene som var samlet omkring den. Men Gud selv så jeg ikke, han var fraværende for meg” (29). Han vet også at han “ikke har noen mulighet til å oppdage Gud i [sine] himmelske forestillinger, av grunner som er åpenbare for enhver” (29).

Ørjasæter fremholder at scenen fremstiller det å fly som en naiv religiøs metafor, og at passasjen er en utforskning av språkets religiøse metaforikk, idet Solstad flere steder fremholder at språket er hans arbeidsredskap. Bildet av engelen på en sky korresponderer med vår barndomsforestilling om engler som seiler av sted på skyer der oppe i himmelen. (Ørjasæter 2006a: 98) Dette er jeg enig i. Jeg vil strekke det så langt som til å hevde at forestillingen først og fremst er *litterær* – og dernest *ikke-religiøs*. Tveito kaller himmelscenen for *junk-theology* (Tveito 2003: 144), i den forstand at det er en teologi uten substans eller tro, men med tradisjonelle kulturelle og mytologiske rekvisitter. Her vil jeg tilføye at himmelscenen er en forestilling som hyller kunnskap, også om religiøse aspekter ved tilværelsen, for det er kunnskap som gir nøkkelen til å lese denne passasjen.

I møtet med himmelscenen ivrer jeg nok en gang for en mer *konkret* lese måte enn det som er vanlig i møtet med Solstad. Når det gjelder meta-betydningen av denne forestillingen, er det et ord som peker seg ut: “Åpenbar” er ett av forfatterens “nøddord” (92), et begrep jeg vil gå nærmere inn på senere. Solstads nøddord må *granskes*. “Åpenbaringen” hos Solstad innehar etter min mening flere betydninger enn de “åpenbare” bibelske betydningene²⁶: Ordet “åpenbar” viser til dette *noe* som kan “åpnes”, altså “noe” som det er “mulig å sette seg inn i”. *Grunnene* til at jeg-fortelleren ikke har noen mulighet til å oppdage

²⁶ Johannes’ åpenbaring i Det nye testamentet, apokalypsen, fenomen, hallusinasjon, profeti, visjon (Rommetveit 2000: 809f).

“Gud”, er *åpen*-bare “for enhver”²⁷. Forfatteren legger altså mye av ansvaret over på leseren: Det er mulig for *oss* å “åpne” grunnene til at jeg-fortelleren ikke kan oppdage Gud i sine himmelske forestillinger. Om man “åpner” jeg-fortellerens himmelske forestilling, som jeg ser som en fortolkningsnøkkel til hele romanen, kan man komme til å oppleve ekte rystelse. I “Om romanen” skriver Solstad om et bilde han forkastet som uopløselig element til *Genanse*, nemlig bildet der Elias skjærer seg når han forsøker å *åpne en hermetikkboks* (Solstad 2001f: 166). Boksen er hermetisk lukket, liksom jeg-fortellerens himmelske forestillinger er hermetiske, i den forstand at de krever kjennskap til forfatterens øvrige diktning for å kunne åpnes. Bildene ligger der inne, klare til å fordøyes, men den som skal åpne den *for den Andre*, skader seg i åpningsprosessen. Det skjer ikke her, fordi jeg-fortelleren erklærer at “dette er ikke stedet for rop”. Han avstår altså fra å være boksåpner. Dette vil jeg gå nærmere inn på i underkapittelet “Ikke stedet for brøl”.

Forestillingen i skyen handler om “alle bilder [han] har sett og alt [han] har lest og som [han] vet er *umistelig*” (29). Ordet “umistelig” er enda ett av Solstads “nøddord”, som peker mot både tidsbegrepet og tidsånden. Jeg mener det henspiller på flere betydninger. Ordet kan for det første peke mot det faktum at bildene ikke *lar seg* miste, fordi “innmaten”, den kulturelle kraftkosten, er like hel selv om boksen skulle synke i havet, liksom Armands Venezia. For det andre kan det peke mot at bildene er “umistelige” fordi de inngår i jeg-fortellerens uopløselige element, og derfor gjør det “mulig for [hans] spørsmål å komme uskadd tvers gjennom en hel natts vidervedigheter” (108). For det tredje kan det peke mot det faktum at det inngår i en roman som den biografiske forfatteren “vet” ikke vil forsvinne. Men det kan også peke mot forfatterens angst for ikke å få nedtegnet bildene før de forsvinner: Han ønsker å gjøre sine egne umistelige bilder allment umistelige, også for ettertiden.

Tante Elises himmelske forestilling

Den “himmelske forestilling” nummer to, tante Elises forestilling, får vi i samme åndedrag som jeg-fortelleren nevner at grunnene til at han ikke kan oppdage noen Gud i *sin* forestilling, er “åpenbare for enhver”. Her introduserer forfatteren en fotnote: “Men for andre kan være annerledes” (36). Himmelen kan altså fortone seg annerledes for andre enn for jeg-fortelleren – blant annet for tante Elise. Hennes “himmelske forestilling” er slik:

²⁷ I *Armand V.* bruker forfatteren et konstruert ord som er språklig i slekt med mitt tolkningsforslag for ordet “åpenbar”: “utskrivbarmulig” (Solstad 2006c: 195).

For min fars søster tante Elise var himmelens gater av gull. Himmelen var et samtaleemne i mitt barndomshjem, f.eks. ved middagsbordet om søndagen. Jeg husker at tante Elise sa at i himmelen var gatene av gull. Tante Elise var halvblind [...]. *Hun greide seg godt i det daglige, gjorde husarbeid, laget mat, etc., etter visse innarbeidede rutiner, men hun var halvblind, hun kunne ikke se.* (36, min uthevelse)

Som i Solstads artikkel “Norske vaner, særlig matvaner – og den radikale kvinne” og ellers i hans diktning, leser jeg Elises mat og matlagning som en allegori for kunst og tenkning. Hun var altså heller middelmådig i sin tenkning, men den fungerer greit innenfor husets fire vegger, eller slik jeg leser hennes litterære skikkelse, innenfor AKP. Om tante Elise uttalte Dag Solstad følgende på et foredrag holdt i Uranienborg kirke høsten 2006:

Fotnoten om tante Elise er viktig. Det var kristne folk med i AKP. Edvard Hoem var kristen i 1982 uten å melde seg ut. Noe av det dumme kommunismen har gjort er å melde seg ut. (Solstad 2006e)

I bokens avslutning er det en annen parallell til Edvard Hoem. Denne må leses på bakgrunn av *Forsøk*, der Hoem nevnes fire ganger på et nachspiel, med nesten samme ordlyd: “Og der skrider Edvard Hoem verdig gjennom lokalet, og hilser vennlig til alle, både til høyre og til venstre” (Solstad 2001b: 18ff). I *16.07.41* heter det: “Her gikk han, Ole Modal Solstad, med sin elleve år gamle sønn. Fjern. Vennlig.” (211) Nachspielet i *16.07.41* har forøvrig flere referanser til nachspielet i *Forsøk*. Når Solstad trekker frem Hoem i forbindelse med tante Elise, er dette enda en parallell mellom henne og faren. Forskjellen på sitatene er blant annet at Hoem orienterer seg både til “høyre og til venstre”, ikke bare “venstre” (211), slik faren gjør. Slik sett har Hoem en parallell i tante Elise, som ikke fordømmer farens tro, men aksepterer den i tillegg til sin egen.

Foruten parallellen til den biografiske forfatteren Edvard Hoem, mener jeg at tante Elise også har en parallell i en velkjent skikkelse i AKP på denne tiden: Johanna Schwartz. Schwartz var en sterkt svaksynt kvinne, hun var en middelmådig poet, hun var en troende katolikk, og hun var maoist. Nå mener jeg ikke at det er *Johanna Schwartz* han tar for seg i denne fotnoten. Snarere er tante Elise et bilde på den typen mennesker Schwartz representerte i Partiet, den *styrke* hun utviste i forbindelse med sin dobbelt-tro, og på *hvordan* hun kunne tro på sitt bilde av “himmelen”. Jeg mener at faren, og delvis tante Elise, i tillegg fungerer som avspaltninger av jeg-fortellerens daværende holdninger, tro og håp, men ikke av hans potensiale og evner. Faren og tante Elise fungerer begge som et slags jeg-fortellerens alter ego, som han forlater når han blir “voksen”, fordi hans “forutsetninger” (200), “utrustning” (147) og “utgangspunkt” (147) er av et ganske annet kaliber enn farens og tantens. Denne utrustningen gjør ham ute av stand til å forbli i samme tenkebane, både politisk og litterært.

Schwartz var sterkt svaksynt liksom Elise. Tante Elise er likeledes mer opptatt av saligheten enn mange andre, fordi hun nesten ikke kan se selv. Hun er avhengig av å tro på en gild virkelighet i det neste liv. I Henrik Ibsens *Peer Gynt* er Dovregubbens hall fylt fra gulv til tak med gull og rikdom. Men den er bare synlig for dem som har fått trollsplinten i øyet. Som for eksempel tante Elise: “Himmelens gater er av gull!” Når noen karakteriseres som “blind” eller “halvblind hos Solstad, er det gjerne et tegn på “intellektuell kortslutning”. I dette tilfellet er de politisk “blinde”. “Englene” som “stuper” uti “det blå”, løfter frydefullt “sin basun til munnen og [utstøter] en himmelsk lyd” (23) – en lyd som varsler ragnarokk, noe de ikke er klar over at den gjør, blant annet fordi de forneker den kristne kulturarv som verdifull.

Tante Elises og farens himmelske forestillinger er delvis parallelle, i den forstand at de hos begge er et resultat av sterk tro, og at de begge blir såret over at de ikke blir trodd og forstått. I følgende passasje nekter tanten å gi slipp på sin himmelske forestilling. Faren vil ha henne til å fordømme sin egen religion, til tross for at han er like sterk i sin tro på evighetsmaskinen:

Det hørtes flott ut, og hun hørtes stolt ut da hun sa det, men min far motsa henne. Hvilke begrunnelser han brukte for å motsi henne, det husker jeg ikke, eller har jeg ikke lagt merke til, men han motsa henne, og tante Elise ble fornærmet. Svært fornærmet, så fornærmet at jeg husker det ennå, godt over femti år senere. Hun gjentok at himmelens gater var av gull, påståelig og dypt såret. Det utspant seg en diskusjon jeg ingenting husker av, og som jeg selvsagt ikke tok del i. (36)

Marx kalte som kjent religion for “opium for folket”. Ifølge teoriene om den historiske materialismen var troen på en skaper uforenlig med troen på marxismens lære. Man måtte være ateist. Enkelte som hadde en tro før de gikk inn i partiet, fant det vanskelig å forkaste den, men gjorde det under tvil. Noen vendte tilbake til sin tro etter at de meldte seg ut av AKP. Andre igjen, som Hoem, Schwartz eller “tante Elise”, sto på sitt, og meldte seg aldri ut: “Gatene var av gull der oppe, kunne [Elise] berette, uten å forstå at noen kunne motsi henne på dette” (36). Jeg-fortelleren i flyet er en etterpåklok mann: “Men skulle jeg ta ordet nå så ville det være for å støtte tante Elise. Himmelens gater er av purt gull” (36).

Både faren og tante Elise er dypt troende mennesker. Det er ikke tilfeldig at det er disse to²⁸ vi finner ved jeg-fortellerens “søndagsbord”. Det er heller ikke tilfeldig at det er

²⁸ Jeg-fortelleren tok selv ikke del i diskusjonen, fordi han var “liten” og fordi han var opptatt med å “leke at [han] var en liten hund”. Som tidligere nevnt leser jeg hundemetaforen som en metafor for kunstneren hos Solstad. Jeg leser setningen slik: Han var “liten” i den forstand at han var umoden i sinn og intellekt, og fersk i bevegelsen. Han “lekte” at han var en *liten* hund, altså lot han som at han var *arbeider* når han skrev. Han satt altså i “skjul” under bordet og skrev “arbeiderlitteratur”. Han skrev i allegorier, i arbeiderham.

tante Elise – og ikke moren, broren eller jeg-fortelleren – som sitter ved farens sykeseng når han dør (36f). Fotnotens hovedpoeng kommer når tante Elise tar farvel med faren på sykehuset, som ligger der “i en døs” (37), like “halvblind” som søsteren:

[...] Derfor kunne hun ha sagt, som et siste farvel, til trøst og forvissning for seg selv: Vi sees igjen i himmelen snart. Men gjorde hun det? Jeg har vanskelig for å tro det, i hvert fall at hun kunne ha sagt det høyt, slik at legen og ambulansfolkene og fru Sørli kunne ha hørt det, for dette er en måte å bruke språket åpent på som jeg har vanskelig for å tro på, men hvis det likevel så var, at hun har sagt dette siste farvelet høyt og tydelig, kunne hun da selv ha trodd på det, i samme forstand som det ordene uttrykte? Jeg har mine tvil, jeg kan ikke komme fra at det er umulig for meg ikke å ha mine tvil om at hun selv kunne tro på det hun sa. For hvis hun trodde på dette, slik at hun kunne si det høyt og tydelig, og ikke bare hviske det innvendig, da ville livet ha vært så helt annerledes, og samfunnet ha vært organisert på en helt annen måte, som vi har vanskelig for å forestille oss. (36f)

Jeg mener fotnoten tar opp paradokset med en indre overbevisning om at det klasseløse samfunn kan la seg sette ut i livet, når man egentlig vet at det ikke kan fungere i praksis. Dette er også tilfellet med jeg-fortellerens forhold til farens tro: “Derfor skal man kanskje ikke si at jeg trodde på ham. Det var ikke en *tro* jeg bar på, men et *håp*” (210, mine uthevelser). Det var mye dokumentasjon på at det hadde gått galt med de maoistiske fyrtårnene²⁹. I “AKPs bryllup”, “bryllupet i De Blindes Rike” (Solstad 2000: 306ff), tenker Fjord, på samme måte som jeg-fortelleren tenker der han skuer ut på englene fra flyvinduet: “De er blinde, de ser ingenting, tenkte han. Det er ingenting å gjøre ved det, men det vil såre dem hvis jeg lot meg merke ved noe” (Solstad 2000: 306ff). At utopien skulle gjenoppstå på nytt i en annen form eller et annet land, og at maoismen denne gang ville “klare det” (26), er et *håp* mer enn en *tro*. For hvis hun virkelig trodde på det hun hvisket innvendig, ville “samfunnet ha vært organisert på en helt annen måte” (36f). Det samme er tilfellet med farens urealistiske tro på evighetsmaskinen:

Han hadde ingen forestilling om hvordan han skulle utnytte oppfinnelsen, hva den skulle lage, og hvilke omkalfatringer av verdensøkonomien han ville ha satt i stand. Ja, jeg kan ikke huske at han noen gang kom inn på slike problemstillinger [...]. (208)

Det viktigste var å være sterk i troen. Da ble motforestillinger og motdokumentasjon uvesentlig. Liksom faren kan tante Elise ikke helt tro på det hun håper på, men greier heller ikke å forkaste tanken. Begge liker å sysle med tanken på hva deres himmelske drømmer kan gi av “belønning”: evighetsmaskinen i form av “svimlende pengebeløp” (208), himmelen i form av “gater av gull” (36f). Det de beskuer, er gull og grønne skoger. Troen blokkerer for

²⁹ Albania, Kambodsja og Kina

intellektet. Solstad sier selv om tante Elises tanker: “[Tante Elise] greier ikke å forklare det [at hun skal gjenforenes med sine kjære i himmelen], men holder likevel fast ved det” (Solstad 2006e).

Farens himmelske forestilling: evighetsmaskinen

Farens himmelske forestilling får vi først høre om ved romanens slutt. Det eneste vi får kjennskap til i begynnelsen av boken, er farens død, og deretter alle helseproblemene han sliter med, som også plager hans sønn. I bokens siste del får vi først beskrevet drømmens praktiske resultater, eller slik jeg leser allegorien – det han faktisk greier å tenke ihop, nemlig engangsfallskjermene. Deretter får vi høre om hans egentlige prosjekt, nemlig den dypt hemmelige, eventyrlige planen om å konstruere en *perpetuum mobile* – selveste evighetsmaskinen. Den skal “forandre hele vårt liv og opphøye far” (206). Med den vil han “overraske verden” (204). Belønningen er en eventyrlig pengesum som skal få moren til å “sette nesa i sky” (208). Maskinen skal utrette globale mirakler.

Jeg-fortelleren “kom til å bli sittende ved sin fars [opphovnede] føtter” (204) og “den venstre skuffen hvor alle gåtene lå, som han skulle løse” (21). Dette oppfatter jeg som en metakommentar til leseren om at det lønner seg å lete i den “venstre” skuffen, altså å undersøke forfatterens politiske fortid, om vi vil tyde noen av verkets allegorier. Alt i hans liv er som kjent skrift, og det av Solstads fortid som er allmenngyldig nok til også å kunne si noe om romanen, og hvordan det er å være menneske i verden, finnes mellom to permer. Dermed er gåtene “åpenbare” også i fysisk forstand, liksom farens venstre skuff er “[åpenbar] for enhver” (29). I farens venstre skuff finnes altså grunnene til at jeg-fortelleren “ikke har noen mulighet til å oppdage Gud i [sine] himmelske forestillinger” (29).

Selve modellene til evighetsmaskinen er ikke så kompliserte i seg selv: “[...] Det var svært enkle modeller han opererte med, og som han etterlot seg” (204). Far og sønn satte i gang det hemmelighetsfulle arbeidet ved skrivebordet når moren hadde lagt seg. Faren åpnet den “venstre skrivebordsskuffen” (205) og tok frem to stålsirkler (205), som han “justerte og justerte” i forhold til hverandre:

[Han] studerte leksikonet nøye, og foretok en ytterligere finjustering [...]. Den store sirkelen skulle forestille sola, og den lille månen. Han hadde også en tredje sirkel i skrivebordsskuffen, den skulle forestille jorda, *men det var sjelden han tok jorda fram. [...] For å kunne fullføre den oppgave han var blitt pålagt, måtte han begi seg langt inn i verdensrommet. Der ute fantes løsningen, og min far leste om verdensrommet i sitt leksikon, og foretok sine beregninger, og justerte og justerte de to sirkelplatene i forhold til hverandre.* (205f, mine uthevelser)

Stålsirkelene faren arbeider med, kan leses på minst tre plan. For det første kan de leses som at man i AKP trodde på en utopi, at de så på kartet (Marx' lære, "sol og måne") uten å undersøke om det stemte med terrenget (virkeligheten og "jorden")³⁰. Man tvang heller kartet på terrenget. "For det andre er dette et knutepunkt i metaperspektiv, som igjen kan deles i to. I 16.07.41s foredrag grubler han over hvordan han skal kunne skrive *noe helt annet*:

Endrer ikke begrepene seg nå? Er det noe annet å uttrykke nå, og hva skulle det i så tilfelle være? [...] Men på den annen side, disse endrede begreper, er det nødvendigvis helt nye begreper? Dreier det seg ikke om en *finstilling*, eller *retningskorleksjon*? Om å endre deres innbyrdes plassering i forhold til hverandre, snarere enn å tenke i helt nye baner? [...] Og ved å gå djupt inn i disse endringer [...] vil man kanskje dukke opp med, om ikke akkurat et helt nytt språk, men med en helt ny *forestilling*, eller en helt ny måte å sammenstille en fortelling på [...]. (150f, mine uthevelser)

Her spiller "begrepene[s] [...] innbyrdes plassering i forhold til hverandre" (150) på farens stålmodeller av solen og månen, og på hvordan han "juster[er] og juster[er] de to sirkelplatene i forhold til hverandre" (205). "Der ute fantes" dessuten "løsningen" (205)³¹: Det er jeg-fortellerens himmelske forestilling som er nøkkelen til romanen, og det foregår der ute i "verdensrommet", nærmere bestemt i himmelen. Jeg-fortelleren håper å dukke opp med en "helt ny forestilling", nemlig de himmelske forestillingene jeg skriver om her. "Jeg registrerer at slike forestillinger finnes, men ønsker ikke å gjøre noe nummer av det. Kanskje en annen gang" (150). *En annen gang* er dette verket, ettersom foredraget ble holdt tidligere (selv om det ikke er publisert før i denne romanen). At han ikke vil "gjøre noe nummer av det" leser jeg som en metakommentar om at han ikke vil legge det åpent i dagen, men overlate jobben med å oppdage det til leseren. Jeg leser setningen som nok en indikasjon på at romanens uoppløselige element er himmelscenen, som igjen leder mot faren og barndomsminnene. Setningen "Og ved å gå djupt inn i disse endringer [...] vil man kanskje dukke opp med, om ikke akkurat et helt nytt språk, men med en helt ny *forestilling*" er like mye en oppskrift til leseren om å gå *dypt ned i finstillingene og retningskorleksjonene* forfatteren har foretatt, som en henstilling til seg selv å gjøre det samme når han skriver.

I foredraget på Dokka lanserer Solstad det han mener er grunnen til at konseptet arbeiderlitteratur ikke kunne fungere: Grunnen er "den underliggende tendens til anti-

³⁰ I *Gymnaslærer Pedersen* står likeledes Knut Pedersen på hendene, naken, med "henda i golvet", "hode [...] ned" og "beina opp" (Solstad 2006a: 142), i Nina Skåtøys soverom. Arbeiderforfatteren skriver "på gølvvet", for arbeideren, hvor han også har sitt hode, og "går" i, eller utforsker, skyene. Skyene har ingen "geografi man kan forholde seg til". Dermed er det nødt til å bære galt av sted.

³¹ Her ser jeg en parallell i Orhan Pamuks bok *Det hvite slottet*. Fortelleren jakter der på å oppdage en liten planet mellom jorden og månen. (Pamuk 1991: 24,32)

intellektualisme og kunstforakt som har vært til stede i AKP og miljøet omkring partiet” (Solstad 1981c: 293). Dette hevder han også i “Norske vaner”, men der er synspunktene innpakket i allegorien mat og matlagning: “Egentlig burde jo venstresida i min generasjon ha fornya og brakt norsk kokekunst et langt skritt videre. [...] “Hva er årsaken til at venstresida fornekter den velsmakende mat og forakter kokekunsten?” (Solstad 2001c: 21f) Årsaken til anti-intellektualismen er den “feilaktige oppfatningen at arbeiderklassen er den ledende kulturelle krafta i Norge” (Solstad 1981c: 293f). Mot dette synet har jeg lyst til å sette et annet. Jeg vil hevde at arbeiderklassens kultur er *fattig* [...]. (Solstad 1981c: 294, min uthevelse) Nettopp ordet “fattig” går igjen i beskrivelsen av faren. Jeg leser ordet “fattig” som “fattig i ånden”. “Tall” er et negativt ord hos Solstad. Det står for nøkternhet, i motsetning til ordet “bokstaver”, som jeg leser som “ånd”. I følgende passasje kommer anti-intellektualismen til uttrykk:

Tallene lærte han meg likevel før jeg begynte på skolen, men *han ville ikke at jeg skulle lære å lese*. [...] Hvorfor han sluttet å spille sjakk med meg, fikk jeg vite mange år senere, av andre. *Han hadde sett at jeg hadde et stort talent for sjakk, og ønsket ikke at jeg skulle utvikle det*. [...] *Fra andre har jeg også fått høre at han næret sterk bekymring for at jeg ville vende meg bort fra Gud*. Jeg hadde da begynt å stille noen spørsmål om Guds eksistens [...]. (197, mine uthevelser).

I begynnelsen er det nok for sønnen å høre at faren kunne greie å lage en perpetuum mobile: “Noe mer ble jeg egentlig ikke fortalt, men det var nok for meg” (204). “Guds nåde er uansett uangripelig. [Far] godtok det, og fortsatte med sitt verk, og med å fortrylle meg” (209). Etter hvert begynner jeg-fortelleren å orientere seg mer i retning av *litteraturen* enn mot “Gud”, noe som bekymrer hans far. Det var “andre” som fortalte ham hvorfor AKP-erne var redde for å undersøke sitt politiske aksiom, nemlig kritisk intellektuelle som hadde gått ut av bevegelsen. Disse etterlyser “fantasi, fabulering og tvetydighet” i arbeiderlitteraturen, som de omtaler som “dogmatisk” (Solstad 1981c: 292f). Følgende setning mener jeg er en indirekte henvisning til AKPs livssyn og kultursyn:

Da jeg en dag så et bilde i avisa av en olding med langt hvitt skjegg som het Knut Hamsun og nettopp var død, og spurte om hvem Knut Hamsun var, så svarte han at Knut Hamsun var en stor forfatter som hadde blitt nazist. (197)

Det politiske ståstedet overskygget kunsten i alle henseender. Mye som ikke stemte med deres oppfatning, kunne bli stemplet som “fascistisk”.

Det å være fattig i ånden innebærer en form for intellektuell blindhet, noe jeg har vært inne på i underkapittelet om tante Elise. Faren blir “fattigere” og “fattigere” etter som boken skrider hen. “Jeg tror far var mer preget av fattigdommen enn av sykdommen” (201).

Fra å være en forretningsmann med flagget til topps, som innehaver av kolonialforretningen “med det feiende flotte navnet “Rekord””(180,195), ender han opp som leketøysfabrikant (181), noe han heller ikke greier. Farens stadig mer skrantende helse kan leses som et bilde på hvordan det går med hans oppfinnergjerning. Jo mer han går inn i sitt kall med å konstruere evighetsmaskinen, jo sykere og fattigere blir han. Han blir etter hvert “en lutfattig mann” (204): “Fattig, ofte med opphovnede føtter, og ensom” (204). Føtter og sko er som tidligere nevnt en rekvisitt Solstad bruker til å uttrykke intellektuell nysgjerrighet, evne og vilje til nytenkning. Jeg-fortelleren blir sittende “ved min fars føtter” (204), han blir altså både “blind”, “døv” og “halt”, for faren verken ser eller hører ham skikkelig i skyen, og han ligger i en “døs” på sykehuset (27,37). Etter hvert må faren forsørges av (i overført betydning) ytre familie, altså av dem vi hører lite om: Mor er ekspeditrise, og Dags eldre bror er sjømann (195). Disse to fraværende familiemedlemmene hjelper faren med å holde “hjulene”, altså *stålsirklene* (205) til evighetsmaskinen, i gang. “Sol og måne” (211). Med bena solid plantet i bakken bringes de, spesielt broren, inn i romanen for å representere dem utenfor AKP, og for å markere uenighet med, eller manglende interesse for, farens livsfjernhet. Jeg-fortellerens onkel og morens fetter stiller opp med “lån” som moren og broren “betaler avdrag på i mange år etterpå” (203). Faren “snylter”, slik jeg leser det, på de samfunnsgoder og forskningsresultater man har oppnådd gjennom kritisk tenkning, uten å forstå at det er det han gjør. Men forskningen som viser at evighetsmaskinen ikke lar seg konstruere, tolker han som han vil:

Man skulle tro at han ville ha vært interessert i å lese de vitenskapelige bevis for at *perpetuum mobile* var umulig, og gledet seg over logikken i de resonnementene, og kanskje har han også fulgt disse resonnementene i ett eller annet tidsskrift. Kanskje det til og med var på den måten han fikk ideen. For han har fått ideen. Ikke ideen om at det var vitenskapelig helt umulig å finne opp noen *perpetuum mobile*, men den gale ideen, selve den umulige ideen, ikke bare at det kanskje likevel var mulig, men at han, av alle mennesker, var eslet til å vise at det var mulig. Ved rett og slett å konstruere en slik maskin. (199f)

Helt nøkternt kan man trygt si at han ingen forutsetning hadde for å løse denne oppgaven. (200)

Ludvig Holbergs Erasmus Montanus forleser seg på logikk, og ender opp med det berømte resonnementet: En sten kan ikke fly. Mor Nille kan ikke fly. Ergo er mor Nille en sten. I sitatet ovenfor ender resonnementet like galt: Ved å se på bevisene for at den ikke kan konstrueres, finner han en innlysende logikk i at *han, av alle*, skal gjøre nettopp dette. I himmelen er det en parallell til jeg-fortellerens himmelske forestilling, der han til tross for at han *vet* at “utenfor dette vinduet var det en atmosfære så isnende kald at knapt noe liv kan

spire”, er ute av stand til å “fatte” det (20). At denne “fallert[e] og dødssyk[e] kolonialhandler[en]” fra “den lille byen Sandefjord i det lille og grisegrendte landet Norge” (202f) skulle få den idé at han skulle skape en perpetuum mobile, er spesielt bemerkelsesverdig når man ser på hans generelle innstilling til nytenkning:

“[...] Jeg har vanskelig for å forstå at han kunne trives så godt som han gjorde i Indremisjonen, *det må da ha vært altfor overfladisk for ham? Sikkert, men han må ha trivdes i det overfladiske*, det har kanskje gitt ham en trygghet? [...] Jeg har ikke noe grunnlag for å kalle ham en religiøs grubler, men han hadde et gjennomtenkt forhold til de religiøse spørsmål, selv om de svar han kom fram til, eller som han forholdt seg til på en gjennomtenkt måte, var de som var de vanlige i hans miljø. Jeg kan ikke huske at far noen gang har vakt oppsikt med sine religiøse oppfatninger. Han kan selvsagt ha hatt dem, men da har han holdt sine oppsiktsvekkende tanker for seg selv [...]. (201f, min uthevelse)

Svaret er enkelt: “Og svaret, kan han ha tenkt, gir seg selv. Det er Gud.” (202) Men at han hadde blitt inngitt denne ideen av Gud, “kunne han ikke snakke høyt om” (203), fordi han nødvendig ville “framstå som gal” (203). “Derfor måtte han utføre denne bragd i den dypeste hemmelighet” (203). Dette leser jeg, i tillegg til metaaspektet nevnt tidligere, som AKPs strenge retningslinjer for sikkerhet. Man snakket aldri politikk i telefonen, man skjulte ansiktene i demonstrasjonstog, eller “utallige opptog” (29), som det heter to ganger i himmelscenen, mot helikopterfotografer eller fotografer langs fortauet. Man opererte med hemmelige møter, “stevner” (200) og sommerleire (“[...] det var i sommerhalvåret og folk satt ute i det fri og hørte på oppbyggelige taler” (200))³².

Ordet “Indremisjonen” leser jeg dobbelt. Det dreier seg om en isolert bevegelse, som kommuniserte fint seg imellom, men som fikk problemer når de diskuterte med for eksempel intellektuelle utenfor kretsen. Derfor var det best å unngå diskusjon som kunne gjøre en svakere i troen. Man kan lure på om faren var i ferd med å miste sin forstand. I så tilfelle må det kun ha dreid seg om hans indre forstand. Den ytre, den han møtte andre mennesker med, var det ingenting i veien med. (200) Av denne grunn er faren også *ensom* (24), fordi han ikke kan dele sin største hemmelighet med andre “voksne”. I tillegg kan ordet “Indremisjonen” leses som et sted hvor holde noe inni seg, i motsetning til å si ting utad, for eksempel i en roman. Forfatteren “trives i det overfladiske” (201), altså verkets første og bokstavelige betydningsnivå: Det har gitt ham en “trygghet” (201) på at teksten ikke ville bli slynget ut til alle, som engangsfallskjermene.

³² Jamfør den famøse sommerleiren i *Gymnaslærer Pedersen*, som sender verket i en ny retning.

Faren “morer” seg selv og jeg-fortelleren med “historier om mislykkede perpetuum mobile-oppfinnelser” (209). Her mener jeg vi ser en referanse til den forakt AKP viste overfor andre grupperinger på venstresiden, hvis tenkning og prosjekter ifølge AKP ikke holdt mål, fordi de ikke hadde den rette lære. Faren ler seg hes av andres forsøk, men mener at han selv, “av alle” (200ff), skal klare å få det til. Fordi han selv er “blind”, ser han ikke sin egen blindhet, bare tante Elises. Her ser jeg en parallell til en tilsvarende situasjon med jeg-fortellerens ni år eldre bror: Tante Elise høres “stolt ut” (36) når hun sier at himmelens gater er av gull. Faren mener at det som tante Elise tror på, ikke stemmer, og sier klart ifra at hun tar feil. Begge står på sitt, men tante Elise blir såret (36). Når faren stolt betror seg til jeg-fortellerens ni år eldre bror om evighetsmaskinen, avbryter broren faren, og sier at han ikke vil “høre mer om dette tullet” (206f). Nå er det faren som blir såret, der han “formelig [synker] sammen” (207). Til tross for at det er faren som mener at det er tante Elise som er naiv, og ikke motsatt, er det faktisk faren som dør først. Slik jeg leser det, dør han som følge av sin fordømmende holdning og, på metanivå, sin manglende *overføringsevne*.

Moren, broren og jeg-fortelleren er utenfor bevegelsen. Det er de som finansierer farens prosjekt. Moren leser jeg som en vanlig norsk sosialdemokrat som er med og bygger landet, men som bryr seg lite om politikk generelt og AKP spesielt. Broren leser jeg som en kritisk intellektuell, muligens en allegori for den biologiske forfatteren Solstad etter at han har våknet av fortryllesen – idet han taler AKPs kulturpolitikk midt imot på Dokka i 1980, “ni år” (206) etter *Arild Asnes, 1970*. Broren taler faren midt imot (206f) og reiser tilbake til havet, en metafor for kunsten. Faren, altså opphavet til den “vakre tanken”, “synker formelig sammen” (207), luften går så å si ut av ballongen, fordi det ikke finnes substans i tenkningen, bare luft. Det er som nevnt familien som må “betale” (203) for farens faderer.

Mellom liv og død

Tre steder i romanen er det snakk om å sveve mellom liv og død med en vag, akutt og livstruende sykdom. Det første er episoden i skyen, der farens blytunge, opphovnede kropp beskrives, og der lille Dag løper i drømme for å skaffe medisiner (25). Det neste er passasjen der jeg-fortelleren får et angstanfall i Berlin i forbindelse med et besøk av “noen norske venner” (106), rett før han skal innta fjernsynstårnet for første gang. Det tredje er intermessoen mellom episodene med engangfallskjermene og evighetsmaskinen, der faren legges inn på sykehus (196).

Romanen slutter på side 212. I romanens fysiske midtpunkt, midt i Berlin-delen på side 106, får jeg-fortelleren “noe” i halsen når han spiser lam og rødvin med “venner fra Norge”. Alle tror hans siste time er kommet, ikke minst jeg-fortelleren selv. Han gisper etter luft og forsøker å kaste “det” opp (106), og blir kjørt i “vill fart” gjennom Berlins gater til sykehuset, der man bestemmer seg for å operere. Jeg-fortelleren svever mellom liv og død, noe faren gjorde i et kort intermesso mellom engangsfallskjermene og evighetsmaskinen. I motsetning til med faren, som hadde svært tydelige symptomer på sviktende hjerte, “finner de ingenting” hos jeg-fortelleren.

Dette skjer bare noen sider, og noen få dager, før han forsøker å bestige Fjernsynstårnet på Alexanderplatz med noen norske venner. Også her blir han stående kvikrøket med høydeskrekk, med skjelvende ben og bankende hjerte, og støtte seg til betongsøylen i midten. Han har ikke heis-skrekk, men høydeskrekk. Gjestene forventer at han skal peke og forklare, men han greier verken å se eller snakke før de er nede igjen. Det tar mange måneder med gatevandring før jeg-fortelleren igjen våger seg på Fjernsynstårnet, nå alene. Denne gang uteblir angsten, og han får sin første intense opplevelse av oversikt. Herfra skuer han både oppover mot himmelen og utover byen. Han finner “seg selv” på kartet, og gleder seg til å konfrontere det på nytt. Oppdagelsene kommer lagvis. Den ene aha-opplevelsen og innsikten bygger på den andre. Akkurat slik er det når man leser en roman av Solstad også: Det må gjentatte og grundige lesninger til før man avdekker nye lag som gir en annen innsikt, og man oppdager at det faktisk er snakk om “ganske store perspektivforflytninger” (61).

Jeg leser de to angst-anfallene i Berlin som prestasjonsangst, i den forstand at de gjenspeiler en angst for ikke å greie å fullføre livsverket før det er for sent. Det er også en angst for den litterære og kjødelige død. Forfatterens eventuelle død vil nødvendigvis medføre at han får skrevet færre bøker. Ikke desto mindre mener jeg det første angstanfallet refererer til en episode i den biografiske forfatteren Solstads liv, som er litterært-eksistensielt fundert. I BokCafeen 2006 fortalte Solstad om en episode da han for første gang hadde startet med å skrive ut ifra prinsippet om jakten på romanens uoppløselige element, nemlig *Ellevte roman*. Midt i romanen, og midt på natten, måtte han for første gang i sitt liv tilkalle konsulenten sin fra forlaget Oktober. Han visste verken “ut eller inn”, bare at noe var galt, og ba konsulenten ta en titt på teksten og fortelle ham hvor det glapp. Her fikk han en aha-opplevelse: Konsulenten syntes det så helt flott ut. Han “fant ingenting”. (Solstad 2006f) På sykehuset i Berlin finner de heller ingenting, verken *rødvin* eller *lammebit* (lammende bit), i halsen på

jeg-fortelleren. Tvert imot må jeg-fortelleren betale i dyre dommer for sykehusoppholdet i etterkant. Aha-opplevelsen til den biografiske Solstad kan ha vært at det bare er han selv som kan finne ut av hvor skoen bokstavelig talt trykker i hans eget språkløse område. Den trykker i dette verket i *Berlin*, i motsetning til i *skyen*, som han umiddelbart trer tilbake fra. Av denne grunn blir han panisk når vennene vil hjelpe ham, som i scenen der han får noe i halsen, fordi de ikke aner hva de skal gjøre. Det er han selv som tilkaller ambulansen. Like panisk blir han når han må forklare vennene hva de skal se etter, som i Fjernsynstårnet, der han selv verken vet *opp* eller *ned*. Først når han får være i fred, klarer det, og han kan vente tilbake til kartet med fornyet iver og innsikt.

En parallell til dette får vi midt mellom skildringene av engangsfallskjermene og evighetsmaskinen, der vi får vite at faren “svever mellom liv og død” (196). Liksom engangsfallskjermene daler mot bakken, “svever”, eller daler, engelen i “skjul”, i en “[nedlagt] stallbygning” (25). Som engel daler han også mot bakken i form av sin sønn, forfatteren Dag Solstad uten vinger, som verken “svever” eller “daler”, men *lander* med et brøl i Berlin (30). Det er bare jeg-fortelleren som er i stand til å se sin far. Han får, paradoksalt nok, evig litterært liv ved å forlate “Evigheten” (28). Ved å velge å være en “jordisk mann” (27), er jeg-fortelleren nå dømt til et liv på jorden. Men “når alt kom til alt beklaget jeg heller ikke at det forholdt seg slik. Det er ikke noe annet jeg ville enn akkurat dette” (164).

Rett etter intermessoen med faren som svever mellom liv og død, kommer passasjen der jeg-fortelleren begynner å vende seg bort fra Gud, og vende seg mot den litterære “avguden” og “nazist[en]” Hamsun, en “olding med langt hvitt skjegg” (197). Først etter dette kommer beskrivelsen av farens urealistiske tro på evighetsmaskinen. Her forstår vi at det dreier seg om *litterær død*.

Fordi faren kun bryr seg om “sola og månen”, og ikke “jorden” (205,211), må han bøte med sitt litterære liv i form av en “evighet” “i det blå” (23), “i et rosa lys” (29), på skyer som “løser seg i intet” (29). Også i Henrik Ibsens skuespill *Gengangere* (1881) må en lignende opptatthet av “sola” føre til døden. Sønnen Osvold mister forstanden i siste scene: “Mor, gi meg solen” (Ibsen 1962: 156). Osvold sitter “[uttrykksløs]; øynene stirrer sløvt frem. [...] Solen. – Solen” (Ibsen 1962: 156). *16.07.41* avslutter med (blant annet) disse ordene: “Fjern. [...] Sol. Måne” (211). Hos Ibsen fortviler fru Alving seg frem til at hun må ta sin sønns liv, fordi han ellers vil bli et “spebarn” igjen (Ibsen 162: 155). Hos Solstad gjør sønnen, etter å ha “[nølt]” (27), det samme med sin far som har mistet forstanden: Han kutter

forbindelsen med ham i skyen, og trer ned til de dødelige på jorden. Jeg-fortelleren *avliver* sin far. Drømmene opphører.

Engangsfallskjermene

Da jeg-fortelleren står i sine foreldres gamle bakgård og skuer opp mot “skjenselens balkong”, faller han i tanker om da han “fornedret” sin sin far ved å spre hans restlager av engangsfallskjerner utover hele byen. Dette gjorde han sammen med en av klassekameratene, Gunnar, som nå danser der inne med de andre klassekameratene i hans foreldres gamle leilighet. Fornedrelsen startet med at jeg-fortelleren ble fristet til å leke med farens gamle leketøyspatent.

Det er en flott leketøy. Jeg-fortelleren kaster fallskjermen “opp av røret, ut i lufta, over rekkverket på luftebalkongen, [den] foldet seg ut, og svevet langsomt mot bakken, *styrt av den røde plastkorken*” (183, min uthevelse). Fallskjermen måtte tilføres kaste-kraft for å kunne folde seg ut, liksom evighetsmaskinen måtte tilføres “kraft” for å kunne gå evig: “Vitsen med perpetuum mobile er å konstruere en maskin som, når den blir tilført kraft, vil gå av seg selv, og aldri opphøre. Når kraften er tilført vil den fornye seg selv, automatisk, og hele tida.” (199) Her er det ikke spesifisert om det er *maskinen* eller *kraften* som da vil fortsette å fornye seg. I arbeiderlitteraturens tilfelle var den ingen mangel på arbeidskraft. Det var selve produktet, sjangeren arbeiderlitteratur, som ble trukket mot jorden av tyngdekraften – i motsatt retning av “solen og månen”, som var målet. De greier ikke holde seg oppe. Det er “den røde plastkorken” som styrer den mot bakken. Men det verste var at den ikke kunne brukes om igjen: “[Den] hadde bare en feil, men den var alvorlig. Fallskjermen kunne bare brukes én gang” (191). Hvis man prøvde å få den til å virke om igjen, ble det bare et “plopp.” (192) I stedet for å hente dem for å prøve å bruke dem på nytt, kaster de bare ut en ny fallskjerm. De har jo kassevis på loftet. Denne “kunstig[e] litteratur[en] [kunne bare] utvikle seg [under] helt bestemte forutsetninger” (Solstad 1981c: 290).

“Bakgården [nå] full av barn” (186), som står med oppstrakte hender, som på et vekkelsesmøte, mot Gunnar på balkongen:

De sto tett i tett foran balkongen og strakte hendene opp mot Gunnar som sto der alene og ivrig, ja nesten opphisset, kastet fallskjermrør ned mot dem. Jeg sluttet meg straks til ham og begynte ivrig, ja fjettet, å dele ut rør, jeg også, ved å kaste dem ned mot de oppstrakte hendene. [...] Det var en eventyrlig situasjon, men også litt skremmende. (186)

Det “[koker] av forventning” (186). Det gjør det også i dette avsnittet fra foredraget på Dokka, som minner mistenkelig om sitatet over. Det beskriver den euforiske stemningen som preget AKP da partiets forfattere³³ hadde fått “den lysende ideen” (181) at arbeiderlitteraturen var “[fremtidas] patent” (191):

Det jeg skreiv var båret oppe på en bølge, en bevegelse, bøkene våre blei solgt i store opplag, og spredd og agitert for rundt om på arbeidsplassene. Forlaget Oktober blomstra og rundt om i landet lå Oktober-bokhandlene som oaser, væpna til tenna med bøker som skulle ut til arbeidsfolk [...]. Sånn jeg så det var vi klar til et voldsomt initiativ i arbeiderklassen, for den progressive litteraturen. (Solstad 1981c: 291f)

“Visergutten i blomsterbutikken” er den første som får en fallskjerm. Han legger den sammen med “blomsterbukettene” for utkjøring foran på sykkelen (185), og like etterpå koker det i bakgården. I passasjen om engangsfallskjermene leser jeg “barna” som proletariatet, “balkongen” som Forlaget Oktober, “blomstergutten” som Oktober-bokhandlene, “Gunnar” som forlagsdirektøren og jeg-fortelleren som arbeiderbok-forfatteren Dag Solstad, Forlaget Oktobers flaggskip. Forlaget Oktober “blomstra” og boken ble “spredd” og solgt i store opplag (Solstad 1981c: 291f). “La hundre blomster blomstre” var et viktig Mao-sitat som oppfordret til å slippe løs folkets skaperkraft. Sitatet ble også brukt som tittel på en dikt-antologi som utkom i 1974, og som Solstad anmeldte i *Profil*. Solstads hovedinnvending er det “kunstig[e] skille[t] mellom politikk og elementære følelser” “som folk flest både opplever og stadig går og grubler på” om “de mørke tingene, redselen, følelsen av avmakt, angsten [og] døden” (Solstad 1981f: 168f). For å oppsummere blomstermetaforikken er det ikke tilfeldig at det er en “blomstergutt” som kjører ut engangsfallskjermene fra Gunnars hånd.

Etter hvert begynner fryden å gå over i bekymring for jeg-fortelleren:

Det ble til at jeg løp i skytteltrafikk mellom verandaen og loftsboden, mens Gunnar sto alene på verandaen og kastet fallskjermrør ned over den kokende mengden alt hva han var kar om. Det var en helt nødvendig arbeidsdeling mellom oss, men at det var jeg som kom til å løpe i skytteltrafikk, skyldtes også at jeg begynte å bli alvorlig redd for hva vi hadde satt i gang. (187)

“Skytteltrafikken” leser jeg som at “arbeiderforfatteren” Solstad begynner å skrive i delvis skjulte allegorier. Loftet er et mye brukt symbol på et sted der tanker tenkes³⁴, men skjult fra

³³ Blant de mest profilerte var Jon Michelet, Dag Solstad, Espen Haavardsholm, Edvard Hoem, Tor Obrestad, Bjørn Nilsen, Toril Brekke, Asbjørn Elden og Kirsti Blom.

³⁴ Det er blant annet her at Ingrid Modig har trukket paralleller til Henrik Ibsens *Vildanden*.

andre. Arbeiderne kan ikke bli servert middelklassens tanker i ren form, for de har ingen forutsetninger for forstå dem. Derfor må tankene skjules i arbeiderham.

Da Gunnar går, begynner jeg-fortelleren å “rydde opp” (188), og putter “de tomme rørene” (188) i søppelkassene i bakgården. Dette leser jeg som at han først må avfinne seg med at “utslyngingsredskapet”, sjangeren arbeiderlitteratur, ikke fungerer som han hadde håpet. Deretter gjør han det samme med de hvite fallskjermene, som han ikke har brydd seg om å kaste tidligere. Selve fallskjermene leser jeg som selve litteraturen som ble gitt ut under merkelappen arbeiderlitteratur. Den fungerte ikke som vekkellesmedium, men noe av den fungerte likevel som kunst³⁵. Til slutt “flater [han] ut” og kaster pappkassene samme sted. (188), altså “emballasjen” til det hele. Ryddeseansen leser jeg som Solstads private omlegging av skrivemåten for å luke ut alt som var spesielt rettet mot arbeiderklassen, og bare beholde de skjulte allegoriene, som bøkene (også i Solstads såkalte politiske periode) inneholder et vell av. Jeg-fortelleren fjerner deretter omhyggelig “alle spor etter denne gjerning, for jeg hadde en mistanke om at i hvert fall ikke mor, kanskje heller ikke min far, ville se med blide øyne på det som her hadde skjedd” (188f). Han fjerner altså sporene etter selve fjerneseansen, han fjerner altså det faktum at han forsøker å skjule sin litterære fortid, som jeg har lest frem igjen i denne avhandlingens tolkning.

Fallskjerm-eskene leser jeg som “merkelappen” politisk litteratur. Foreldrenes gamle leilighet, der han skuer sine gamle klassekamerater, hadde en gang vært eid av en skobutikk, som jeg leser som et symbol på kunstnerisk virksomhet. Nå var den “[...] full av skoer [...] fra gulv til tak” (175). Eskene er tomme. Dette leser jeg som at de gamle radikalerne flyter på at de en gang var aktive på den kunstneriske arena, men at de nå bare bruker skoene til å danse med, de deltar altså bare i underholdningsprogrammer på TV og gjentar seg selv, i motsetning til å bruke dem til å gå med, for å utforske nytt territorium. På samme måte er det en gang så praktfulle “paradeslottet” (45) i Berlin nå blitt til det “fornedrede” (45) “Palast der Republik” (45): “For sent, for sent. Det vil aldri bli annet enn et pappslott, uansett hvor mye stein man vil koste på seg” (45). Det er nå “på retterstedet, hudflettet og en skjensel” (47). “Slottet” leser jeg som nok et symbol på AKPs innstilling til litteraturen. Vi har altså fire typer papp-“emballasje” i romanen: Slottet, utskytningsrørene,

³⁵ Til et spørsmål fra Landro om Solstad på 1970-tallet kom inn i en fase av forfatterskapet hvor politikk ble viktigere enn estetikk, svarer forfatteren: “Nei! Jeg har alltid betraktet estetikk som det viktigste. Rene politiske romaner kunne jeg skrevet en av i måneden. Måten jeg skildrer problemer på i 70-tallsromanene er den samme som i *Irr! Grønt!* Hele tiden har jeg klart å skille mellom AKP i virkeligheten og i litteraturen. Espen Haavardsholm var den eneste av de viktige forfatterne i 70-årene som ikke maktet å takle forholdet mellom politikk og kunst. For øvrig representere ikke litteraturen i det tiåret noe kunstnerisk forfall.” (Landro 2000: 93)

fallskjermeskene og skoeskene. Alle knytter seg til arbeiderlitteraturen, slik jeg leser metaforene.

Skjenselens balkong

Fornedrelsen

Etter at han som barn har ryddet bakgården, går jeg-fortelleren ut i Sandefjords gater. Det blir en tøff dagen derpå:

Der ute møtte meg et sørgelig syn. Hundrevis av hvite fallskjerner lå slengt rundt i byens gater, og på gresset i byparken. Det var et sjokkerende syn, og for meg fullstendig overraskende. [...] Men jeg både kjente dem igjen, og vedkjente meg dem. Jeg gikk fortvilet rundt i Sandefjords gater [...]. (189)

Passasjen over minner i påfallende grad om denne fra foredraget på Dokka:

Men i stedet kom tilbakeslaget. Tilbakeslag må en alltid regne med, men jeg tror at dette tilbakeslaget var mer enn tre skritt tilbake, det er mulig det var et *dødsstøt* for denne arbeiderlitteraturen, jeg stiller det i hvert fall åpent som spørsmål. Hva var det egentlig som skjedde? Hvorfor gikk dette ad undas? Og hvorfor ser jeg så svart på et tilbakeslag, at jeg stiller spørsmålet om det var et *dødsstøt*? [...] (Solstad 1981c: 292, min uthevelse)

Det han trodde på, og hadde vært ivrig deltaker i å spre utover massene, var en illusjon. Det man måtte se i øynene, var at dette “kort[e], men lykkelig[e] øyeblikk[et]” (188,192) endte som søppel hos mannen i gata (188ff,210). Etter dette synet mister jeg-fortelleren “enhver lyst til å finne noen å leke med” (190). Han nekter å bli tatt til inntekt for en ideologi, og begynner å orientere seg vekk: Nå trer han ut i offentligheten “iført en skikkelse som [er] bare meg, kort og godt meg, uten andre signifikasjoner” (27), som det heter i skyen. I stedet for å være med på å skape en sjanger som blir et kortvarige blaff som leketøy for “barn”, begynner jeg-fortelleren å skrive litteratur for *voksne*.

“Den lysende ideen” (181) jeg-fortelleren får om å spre “fallskjermene” ut til massene, ender som farens “fornedrelse”.

Her gikk han, Ole Modal Solstad, med sin elleve år gamle sønn. Fjern. Vennlig. *Det var bare jeg som gikk min fars fornedrelsens vei*. Fordi det var min skyld. *Jeg hadde oppdaget fornedrelsen av min familie*, mens min far for lengs hadde fjernet seg fra disse mindre problemer. Sol. Måne. Konstellasjonen der ute. *Mens jeg vasser i fars fornedrelse*. (211, mine uthevelser)

Foredraget på Dokka var en offentlig erklæring om at arbeiderlitteraturen trengte næring, ellers ville den miste sirkulasjonen, slik faren mister både blodomløpet og pusteevnen: “Og

utvikle seg må [arbeiderlitteraturen], ellers stivner den, og bør avgå ved døden” (Solstad 1981c: 192). I kapittelet om språk omtaler jeg begrepet “nørdord”. Noen av Solstads “nørdord” i forbindelse med faren, er nettopp ordene som gikk igjen i beskrivelsen i Dokka-sitatet. Der hører vi at tilbakeslaget var et *dødsstøt* for arbeiderlitteraturen, og at arbeiderkulturen er *fattig* (Solstad 1981c: 294), et ord jeg har vært inne på allerede. Englene *utstøter* *basunstøt* som varsler ragnarokk (23), det går et *støt* (23) igjennom jeg-fortelleren når han ser sin far på skyen, faren føler et *stikk i hjertet* (210f) når han ser sitt kjære engangspatent som søppel. Jeg-fortelleren “støter” ut fallskjermene av (183). At faren ikke ser fallskjermene, er surrealistisk. Men jeg-fortelleren ser det: “Men jeg var her oppe. Jeg så” (19). Derfor er det bare han som kan ta konsekvensen av det.

Nachspielet

Solstad “innrømmer” at han skriver i allegorier: Han har ikke vært “seg selv”, han har vært “en annen” (164). Han tenker på sin “framtid”, altså romanen, Det er flere grunner til å tolke klassefestens nachspiel som en allegori blant annet over temaene Solstad tar opp i henholdsvis foredraget på Dokka og artikkelen “Om romanen”. Sistnevnte artikkel utkom i 1997 og 2004, altså både før og etter *16.07.41*, og omtales i hans seneste artikkelsamling som en av hans “tre mest prinsipielle artikler”, hvorav den andre er *16.07.41*s “Foredrag in extenso”, og den tredje er “Om meddelelsens problem” (Solstad 2007c: 8). Disse artiklene overlapper hverandre til en viss grad, og felles for dem er at de er skrevet direkte og uten omsvøp av noe slag. “Om romanen”s emne er todelt. Den første delen er viet hans selvpålagte oppgave med å utgjøre et “vern mot barbariet” gjennom å skrive litteratur som fungerer som “motstandens epikk”, nemlig litteratur som sentrerer seg rundt romanens uoppløselige element. Den andre delen er å forklare at, og hvordan, “barbariet” har fått innpass hos dagens intellektuelle. Solstads overskyggende spørsmål er: “Hvorfor vakte det så liten motstand at kommersialismen brøyt gjennom og overtok det fullstendige hegemoni over Europas inntellektuelle liv?” (Solstad 2001f: 172) Dette oppdaget Solstad da han “vendte tilbake [...] fra Utopienes verden eller maoismen”, til sin “vante plass blant de intellektuelle i Norge”, og oppdaget at “ingenting var hendt på den tida [han] var borte, og det var da vitterlig godt over ti år. 1960-tallet eksisterte stadig, men i en noe stivnet fasong.” (Solstad 2001f: 172,184) Solstad fortviler over at de intellektuelle “nekte[r] å være det kulturbærende sjikt” og i stedet “i stor grad [har] blitt en del av den kommersielle kulturen, som konsumenter” (Solstad 2001f: 177).

I 16.07.41 samles etter mitt skjønn begge temaene i balkongscenen, som jeg oppfatter som ett av romanens uoppløselige elementer. Dette er hva Solstad så da han kom hjem fra sin “maoistiske odysse”. “Klassefesten” kan følgelig leses som den bokstavelige betydningen i allegorien. Leseren må hele veien oversette parallelt mellom det bokstavelige planet og det figurlige, som etter min mening er kommersialismens inntog i de intellektuelle kretser, og hvordan dette synet setter ham i skrivemodus.

Møtet med klassekameratene er ambivalent: De har sammen en *innforståthet* jeg-fortelleren liker, men samtidig misliker han å bli tatt til inntekt for oppfatninger han like gjerne kan ha forlatt. I følgende passasje reflekterer han over ambivalensen ved å treffe igjen klassekameratene:

[...] Det har skjedd noe avklart mellom mennesker som har sittet på skolepulten i et klasseværelse sammen, helt til de er 19-20 år gamle. *Man har sett noe hos de andre som man senere i livet ikke vil få se. De andre har sett noe hos deg som de andre senere ikke vil få se. Derfor ønsker man seg ikke tilbake dit, for å få se det som ingen andre får se, men man har sett det, og man kan opptre høvisk og medvitsk overfor hverandre.* (161, min uthevelse)

De han gikk i “klasse” med, er ikke lenger dynamiske intellektuelle slik jeg-personen husker dem, men stagnerte og satte. De andre (innen den litterære institusjonen) husker jeg-personen som en revolusjonær mann, men dette stemmer ikke lenger, jeg-fortelleren har gått videre både privat og intellektuelt siden den tid, og ønsker følgelig ikke å dvele ved det han har forlatt. Det er ytterst få som ser det som jeg-fortelleren her beskriver, nemlig at de er blitt *stivnede* intellektuelle, per definisjon en selvmotsigelse.

Den tiltagende angsten jeg-fortelleren opplever, skyldes at han ikke finner klassekameratene der hvor han synes det er “rett og rimelig” at de burde være. Fordi han mener å kjenne dem som “kresne” mennesker, som da han sist traff dem for ti år siden, har han lagt igjen jubileumsinvitasjonen i Berlin. Han tror han vet hvor de er. Men alle “selskapslokalene” (som jeg leser som de seriøse kulturtidsskriftene og dagspressens kultursider) eller de “lukkede selskapene” (smale litteraturarrangementene) de pleide å “frekventere” (meddele seg gjennom) tidligere, er enten “tomme” eller “nedlagte”. De eneste stedene jeg-fortelleren mener det kan være aktuelt å lete, ligger enten ved havet (viktig Solstad-metafor), eller er gourmetrestauranter. Der finner han dem ikke:

Jeg åpnet døra inn dit, og *oppdaget til min forbauselse at lokalene var tomme.* [...] Jeg spurte da etter Anne Ludl, men fikk det svar tilbake at hun var aldri her lenger, fordi det var flere år siden Edgar Ludl hadde solgt Edgar Ludl gourmetrestaurant. Da ble jeg nokså flat. [...] Jeg begynte nå å få tilløp til lettere panikk, og skyndte meg

rådvill tilbake til sentrum igjen. [...] Er de ved fjorden så er de ved Vøra, tenkte jeg. [...] *Ikke bare håpet jeg at de var der, men jeg syntes også at det hadde vært rett og rimelig at de var der. På den opplyste fjordrestauranten der. [...] Vøra er en praktfull badestrand, og jeg hadde vært der mye som gutt. [...] Jo mer jeg tenkte på det, dess sikrere var jeg på at jeg nå nærmet meg mysteriets løsning. [...] Mitt siste forsøk på å finne dem og slutte meg til dem var mislykket.* (170f, mine uthevelser)

Jeg-fortelleren har vært mye ved Vøra som gutt, en “praktfull badestrand”, i motsetning til det sterile og firkantede svømmebassenget som jenta i underkapittelet “Svømmelærerinnen” får svømme i. Det nærmer seg midnatt, og angsten tiltar i styrke dess nærmere han kommer Sandefjord sentrum: Sangtimen, middagen og kaffen er for lengst over, og i mangel av et bedre alternativ forlater han drosjen, tar bena fatt og begir seg mot barndomshjemmet. Der “flomme[r] det fra opplyste vinduer”:

Der var de! Og i mine foreldres leilighet, i den leiligheten jeg selv vokste opp i. Der hadde de nachspiel! I min gamle leilighet! Jeg trodde ikke mine egne øyne. Her kommer jeg forbi, og oppdager at det selskap jeg har vært på jakt etter i hele kveld, har *trengt seg inn i mine foreldres gamle leilighet og holder et voldsomt nachspiel. [...] De danset i mine foreldres gamle soveværelse. [...] De danser i mine foreldres soveværelse, og forsyner seg av drikkevarene i salongen.* (174-179, mine uthevinger)

Vinduene *var* opplyste, nå er de det bare tilsynelatende, for ikke én av dem løfter blikket ut gjennom glasset. Det er bare gammel *avglans* han skuer: Klassekameratene danser, som musene på bordet, i foreldrenes *soveværelse*. Nachspiel generelt preges av krampaktig festing og vissheten om at festen snart er over. De har *trengt seg inn i* en leilighet de ikke hører hjemme i, og drikker seg fulle på jeg-personen Dag Solstads families drikkevarer. I overført betydning hviler de, slik jeg leser episoden, på tidligere tiders bedrifter. De nyter godt av det arbeiderlitteratur-forfatterne bidro med til litteraturen, og fester vilt på restene av deres prestasjoner. De er fornøyd med det gamle rabulist-stempelet, men har ikke lenger selv noe ønske om å skape noe nytt.

Jeg-fortelleren kan ikke lenger “stå inne for” klassekameratene. Dette mener jeg er grunnen til at han med vilje kommer for sent til “sangtimen” tidligere på kvelden:

Det eneste ved programmet jeg hadde bestemt meg for å avstå fra, var at før selve middagen skulle man møtes på skolen for der å ha en sangtime med en av skolens ennå levende lærere fra den tida som også hadde hatt sang på sin timeplan. Akkurat det hadde jeg liten lyst til å være med på. [...] Nå synger de på Sandefjord høyere skole, tenkte jeg. Hvordan kunne de finne på det? Synes de det er morsomt å falle ned i umyndiggjørelsen igjen, for spass, eller hva man skal kalle det, tenkte jeg. Å late som om de blir sett slik de den gang var. Men det er jo umulig, tenkte jeg, iltert. Det der er uanstendig. Nesten som intim-TV. Ingenting, absolutt ingenting, kunne få meg i en alder av 60 år til frivillig å sette meg på skolebenken og leke at jeg var 19 år

og hadde sangtime. Nei, heller da en durabelig drink i ro og mak som en voksen mann. Skål, sa jeg til meg selv. (153,161)

Jeg-fortelleren nekter å “synge i flokk” med folk han ikke lenger ønsker å bli tatt til inntekt for. Han har gått *videre*, han er blitt en “voksen mann”, han tenker *nytt*, og han hadde forventet det samme av sine “klassekamerater”.

Skjenselens korinter

Det er vanskelig ikke å tolke episoden i bakgården der han skuer opp mot “skjenselens balkong”, som en allusjon til Agnar Mykles novelle “Skjenselens korinter” (1948). Novellen tematiserer kunstnerens ensomhet og grunnleggende menneskelige følelser. Det den unge mannen og den ti år gamle lillebroren derimot i sin tosomhet blir traktet med av den sjampanjefeirende moren, på terskelen til et nytt år, er en skål med korinter. Lillebroren blir lykkelig, men storebroren fortviler:

Alle livets druer, livets spente, fylte, duggvåte, dunete druer var det han ville gripe om. *Og så bys han korinter!* Som et uthengsskilt på hans ungdoms vettløse jag, tørst, hunger, sorg, skjensel og hans ulidelige ensomhet ligger disse brune, rynkete, inntørkede tingestene i skålen og ser mørkt og klissent og hånende på ham. *Skjenselens korinter!* (Mykle 2007: 31f,32. Mine uthevelser)

Ordet “korinter”s to forskjellige betydninger står i kontrast til hverandre: Små, inntørkede rosiner mot store, eviggyldige spørsmål. Hos Solstad er det særlig én passasje som referer til Mykles verk:

Og et sted oppefra, *fra den store, opplyste, ruvende skipsrederboligen* bak ryggen på de to kommer den fine, sprø, singlende lyden, idet én knipser med fingeren, forsiktig, mot kanten av et kostbart, sandblåst glass. [...] *Han kan se dem danse der oppe, under selsomme, kinesiske lykter, og med forunderlige hatter på hodet. Ut av vinduet henger et tynt bånd, en papirtråd som flagrer i vinden. Det kan være en serpentiner.* (Mykle 2007: 30f, mine uthevelser)

Også i Mykles novelle skuer hovedperson opp på festende, leende og dansende mennesker gjennom lysende vinduer. Det er ikke tilfeldig at festen kommer fra skipsrederboligen, ettersom havet og båtene er en tung metafor for kunsten og livet hos Mykle. Liksom “klassekameratene” i *16.07.41* tilhører samfunnets elite, er skipsrederne i metaforisk forstand blant dem med best intellektuelt utgangspunkt. I stedet for å reflektere over hva et *nytt* år kan innebære, fester de bort hele problemstillingen. Jeg-fortellerens klassekamerater i *16.07.41* har, liksom nyttårsfeirerne i “Skjenselens korinter”, “champagneglass i hånden hver eneste en” (175). “Serpentineren” som henger ut av vinduet er en papirrull i miniatyr. Ordet

papirrull gir en umiddelbar konnotasjon til bibelens papyrusruller, Korinterbrevene – viktige, enestående skrifter. Dette slenger festmenneskene i Mykles novelle om seg med, som søppel. På samme måte som Mykles hovedperson først åpner hånden (dikterens arbeidsredskap) og lar serpentineren folde seg ut når den som ikke forstår ham, sover (Mykle 2007: 32) – skriver Dag Solstad i allegorier. (Mykles og) Solstads språkløse område, sorgen, raseriet og avmakten over “overhodet ikke [å bli] forstått”, men derimot “direkte misforstått [...], enten fordi man ikke vil forstå, eller fordi man ikke kan forstå”, uttrykker Solstad i “Om romanen” (Solstad 2001f: 168). Jeg mener nachspiels scenen handler om dem som verken *vil* eller *kan* forstå.

De feirende er beskrevet i koder som godt kan tolkes også i retning av forfatterens tidligere “klassekamerater” fra *Profil*-tiden ved Universitetet i Oslo. Slik jeg leser dem, består klassekameratene av en blanding av de tradisjonelle intellektuelle fra den litterære institusjon – og “den norske venstresida” – som alle er blitt dovne. Jeg vil omtale dem parallelt her. Også her kommer Solstads tidligere uttalelser om AKPs underliggende anti-intellektualisme og kunstforakt (Solstad 1981c: 293, Solstad 2001c: 21f) til uttrykk. Festdeltakerne kommer nå og da helt bort til vinduet, og står slik i “profil” (177). Flere av selskapets herrer har samlet seg til “*noe som kunne virke som en alvorlig diskusjon*” (175, min uthevelse). De konverserer hverandre og ser “tilsynelatende” (177) ut av vinduet. Herrene har champagneglass³⁶ og “høyt hevet sigarføring” (175). Selve sigarføringen er altså høyt hevet, ikke *hodet*. De stiller seg stadig “en face” mot vinduet og mot jeg-fortelleren der ute, men han oppnår aldri blikkontakt med dem. De aldrende intellektuelle er like synlige som før, de har mer makt enn tidligere, men velger å skravle og repetere seg selv, heller enn å bruke sin makt i intellektets tjeneste: Tor Agnar Karlsen starter en “diskusjonsgruppe” i salongen, som blir “totalt dominert, nå som alltid, av Roald Nomme” (176). Det eneste som diskuteres, er “kapitalismens velsignelse à priori”, som Roald Nomme holder “foredrag” om. Altså “diskuteres” det aldeles ikke.

Når Solstad beskriver noens hodefasjon, er det all grunn til å være på vakt. Trætis “firkantete hode” (174) skimtes over vinduskarmen. Å betegnes som “firkantet” er ikke noe kompliment, det betyr at vedkommende er dogmatisk og har en lite smidig innstilling til nye tanker. At Træti har “firkantet hode” gjentas to ganger. Han sitter dessuten i en lenestol (174), ute av stand til å se ut, noe jeg leser som et tegn på bedagelighet og intellektuell stagnasjon. Gunnar hadde “jommen [...] lagt seg ut!” (175). Gunnar er blitt intellektuelt *satt* siden han sto på balkongen sammen med jeg-fortelleren og kastet ut farens engangsfallskjermer. Den eneste

³⁶ Jeg leser sjampanje som en rekvisitt som symboliserer det å gi ved dørene og omfavne kapitalismen, jamfør Adam Eydys ferdigfylte reise-sjampanjeglass i *T. Singer*.

av klassekameratene som er positivt omtalt i allegorisk forstand, ved siden av Tore Skjelbred, er “den alvorlige Sidsel Omang, som av slo [å danse] og sluttet seg til [en] diskusjonsgruppe [...] i salongen” (176)] Men Sidsel Omang kommer til kort i diskusjonene om kapitalismens velsignelse.

Tre av kvinnene er “omdøpt³⁷” (175f). Dette kan tolkes som, i tillegg til den direkte og bokstavelige betydningen at hun har giftet seg til navnet, en indirekte kode for selvproletariseringen som foregikk blant de mest innbitte av maoistbevegelsens medlemmer, der de ga avkall på høyere utdanning og begynte å jobbe på “gølv”. Liv Jensen har fått et forfatteren “uforståelig” navn, i tillegg til “ny personlighet” (175). Det “uforståelige” her kan henspille på det faktum at noen faktisk ga avkall på seg selv i den grad at de byttet ut sitt eget navn og tenkesett til fordel for et stereotypt proletarnavn og en stereotyp proletpolle. Det “uforståelige” kan også referere til at forfatteren finner det “uforståelig” at intellektuelt oppegående mennesker, og da kanskje særlig “den norske venstresida”, kan “omvende seg” til kapitalismen. Også Ranveig Aafoss har “giftet seg til et for meg uforståelig navn”(175). Om Aafoss er hennes tidligere navn eller nåværende, er vanskelig å tyde. Hun “hadde” giftet seg til et uforståelig navn, og dette mener kan bety at hun var proletarisert før hun tok tilbake pikenavnet Aafoss. Termen “giftet” seg kan peke mot en altoppofrende tilslutning til bevegelsen, eller til at hun har “giftet” seg inn i kapitalismen. Det “uforståelige” ved at hun har fått navnet Aafoss er, slik jeg ser det, at hennes nåværende navn symboliserer det stikk motsatte av det hun i dag står for: *aa* (*elv*) og *foss*. Både elven og fossen renner mot havet. Den besitter voldsomme krefter og stor bevegelse, som bokstavelig talt kan omgjøres til kraft som kan flytte fjell. Ranveig Aafoss’ navn er nå et tomt skall, hun går nå rundt og “tar seg ut” (176) med sitt gamle navn.

Det er ikke sikkert at forfatteren referer til dette når han skriver om den “uforståelige omdøpingen” (min sammensetning). Likevel vil jeg som en kuriositet nevne *dekknavnene* AKP-medlemmene fikk utdelt med jevne mellomrom, og under strengt hemmelighold. Dekknavnene som tidligere dekket over en aktivitet som kunne gi *konsekvenser* (mange av medlemmene ble faktisk overvåket og svartelistet), dekker nå over et romantisk skall blottet for konsekvenser, med en touch av revolusjon. Liksom dekknavnene i maoistbevegelsen i starten dekket over noe nytt og viktig, bruker forfatteren Dag Solstad klassekameratens navn i *16.07.41* som “dekknavn”, eller allegorier, til å dekke over et upopulært tema, som vakte storm da de ble fremsatt i “Om romanen”, “Om meddelelens

³⁷ Fotnote 3, kapittel 2 (217) handler også om “omdøping”, men av tyske gatenavn.

problem” og “Norske vaner”, nemlig at de intellektuelle, røde som blå, svikter kulturarven ved å ha blitt dovne.

Berit Rosen betegnes bare som “den pene Berit Rosen, ved siden av sin ikke fullt så pene mann, Tore Skjelbred” (175). Det er aldri noe godt tegn hos Solstad at noen er “pene” eller “tar seg ut”. Derimot er det gjerne et godt tegn når noen (eller noe) betegnes som stygg. (At noe er “vanskjøttet” eller “misligholdt” betyr derimot at det burde vært vedlikeholdt.) Dette mener jeg viser til en påstand om at god kunst skal volde besvær og oppfordre til tenkning, ikke bare behage. Tore Skjelbred er “ikke fullt så pen” som sin kone Berit Rosen. Den eviggamle og eviggyldige rosemetaforen er brukt i forbindelse med en av jeg-fortellerens turer til Fjernsynstårnet på Alexanderplatz (som forøvrig betegnes som “en stygg plass” (111,109)): “Det er på denne plass en rose en gang skal springe ut, og denne gang en rose som ikke skal visne, men føde seg selv om igjen og om igjen” (111f)³⁸. Jeg mener forfatteren er av den formening at både Berit Rosen og Rosa-Luxembourg er “roser” som kommer til å “visne”³⁹. “Også Clara Zetkin er borte. Men Rosa-Luxembourg-platz tør man ikke røre” (113). Dette i motsetning til rosen over alle roser, *Roseromanen* av Guillaume de Lorris (1230), som fremdeles står som det ypperste av allegoriske verk siden middelalderen. Det er mulig å lese sitatet om rosen på Alexanderplatz som en allegori på Solstads eget verk som en mulig kilde til evig nytolkning.

I forbindelse med omdøpingen og navnemetaforikken bruker Solstad en allusjon til Sigbjørn Obstfelders dikt “Jeg ser” (1893):

De danser i mine foreldres soveværelse, og forsyner seg av drikkevarene i salongen. *Jeg ser og ser*, og plutselig tenkte jeg at om det ikke egentlig skulle være en liten fransk aksent over e’en i Berit Roséns etternavn? Jeg var ikke sikker, men skulle det ikke være det da, en slik liten aksent, som peker ørlite oppover, en liten svung over e’en, og som heter accent aigu, jo jeg trodde det. Men kanskje hun også var omdøpt, og het Berit Skjelbred, etter sin mann Tore, i så fall er jo aksenten borte for alltid, hvis den noensinne skal ha vært der. (176)

Den “ørlille” aksentforskyvningen forandrer Berits navn dramatisk, fra det enkle, men betydningsfulle Rosen, som er en tung metafor for kunsten, livet og døden – til Rosén, som er en “vissen” versjon av navnet, liksom “livets fylte, duggvåte druer” hos Mykle er tørket inn og serveres som selskapsrosiner (korinter) (Mykle 2007: 32). Her ser jeg en parallell til Turid

³⁸ Den lengre artikkelen “Makt og legitimitet i rosekrigenes tid” (2000) er også en allegori over kunsten og samfunnet (Solstad 1007b).

³⁹ I “Det forferdelige savn” nevner Solstad Umberto Eco’s “*Rosens navn* som et verk som “har alt [...], bortsett fra “det genuint romanmessige [...], kort sagt det som har gjort meg til forfatter” (Solstad 2001d: 68). Det er uklart for meg om Solstad mener denne romanen vil “visne” som litteratur over tid, men jeg heller mot en slik tolkning.

Lammers' "franske håndbevegelser", som all hennes lammende makt er knyttet til, og som etter fjorten år er blitt hennes "uttørrede armer" (Hole 2004. Internettversjonen). Navnet "Rosén" minner da også mistenkelig om "rosin". Hun er dermed så langt fra en duggfrisk rose som hun kan komme: en klissen og inntørket selskapsrosin. Mykles pregnante setning lyder slik: "Alle livets druer, livets spente, fylte, duggvåte, dunete druer var det han ville gripe om. Og så bys han korinter!" (Mykle 2007: 32). Omskrevet i bakgårds-drakt blir setningen slik: "Alle hans tidligere livs diskusjoner var det han ville gripe om. Og så bys han Rosén!"

Vi vet at Obstfelder følger opp setningen "Jeg ser og ser..." med: "Jeg er visst kommet til en feil klode! / Her er så underligt..." (Obstfelder i Coward 1979: 242). I "Skjenselens korinter" danser de festende "under selsomme, kinesiske lykter, og med forunderlige hatter på hodet" (Mykle 2007: 31). Det jeg-fortelleren *ser og ser* i bakgården, er en tilstand mer og mer lik den skjellsettende scenen i George Orwells *Animal Farm*. Dyrene har gjort revolusjon mot menneskeene, men dyrenes intelligentsia, grisene, tar raskt styringen og opphøyer gradvis seg selv til gårdens nye herskere. De reiser seg mot fabelens slutt på sine klover og skåler med menneskene. Det er umulig å se forskjell på gris og menneske (Orwell 1964: 84,86,87f). Liksom grisene mot slutten omfavner den tidligere undertrykkeren, omfavner nå de tidligere åndsforkjemperne, "klassekameratene", "kapitalismens velsignelse à priori" (176). Klassekameratene er blitt til *griser*, slik den amerikanske ambassadøren får grisehode i *Armand V*. Det er dette jeg-personen "ser og ser" i balkongscenen.

Ikke stedet for brøl

Klassekameratene danser altså i "hans fars leilighet", uten så mye som å skjele i jeg-fortellerens retning. Nå gir de inntrykk av å være viktige og betydningsfulle fordi de "kan sin Solstad". Men klassekameratene nikker ikke en gang "automatisk" i hans retning, liksom arrestanten på Kastrup flyplass gjorde. De ser ham simpelthen ikke:

Men ingen av dem så ned på gata der jeg sto. Selv ikke når en av dem helt tilfeldig kom bort til vinduet og sto vendt mot det en face, og kunne ha sett ned på gata, så de ned på gata, hvor de ville ha oppdaget meg som sto der og vinket. Selv ikke da lille Trygve Storm Larsen sto tett inntil vinduet, en face, og røykte en stor sigar, i ro og mak, mens han *tilsynelatende* så ut, oppdaget han meg som sto der og vinket. Vinduene var tett tillukket. (177, min uthevelse)

Alt de foretar seg av nytenkning, er *tilsynelatende*. Døren inn til leiligheten er "låst" (179), og vinduene er "tillukket". Ikke bare "ser" de ham ikke. De *misforstår* ham i tillegg. Nettopp

dette er det hans tanker dreier seg rundt, slik jeg tolker ham, der jeg-fortelleren står “på gamle tomter” og vurderer å “brøle”. På samme måte vurderer jeg-fortelleren å rope til faren, men lar være. “Lille Trygve Storm Larsen” er ikke i stand til å lage noen storm, slik en “sommerfuglvinge” kan forårsake “storm”, eller en *rystelse*, i *Armand V.* (Solstad 2006c: 150ff). Dette går jeg inn på i “Allegorier om språk”.

Allegorien “brøl” eller “rop” forutsetter at leseren kjenner til blant annet *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*, der Solstads “brøl” utgjør romanens pillarer. Disse igjen forutsetter at leseren kjenner til hans viktigste artikler, som utgjør “brølene” romanen henviser til. Jeg mener “brøl” kan oversettes med å gå ut offentlig. Jeg-personen Dag Solstads “Brøl nr. 1” i *Forsøk*, er: “– Jeg eier ikke humor!” (Solstad 2001b: 14). Her går han i rette med anmelderne som beskriver bøkene hans (særlig *Gymnaslærer Pedersen*) som vittige farser, når de egentlig er dypt alvorlige. “Brøl nr. 2” er: “‘jeg er ikke ærlig’” (Solstad 2001b: 16). Her sier han, slik jeg leser ham: “Jeg skriver i allegorier, dere må se dypere enn første lag.” “BRØL nr. 3” er uttalt, og må formuleres av leseren. Det “vekker oppsikt [på] Hammersborg”. Jeg tolker det som: “Jeg er ikke dum, og sier det herved høyt. Flere må være tøffe nok til å stå for at de er landets elite.” (Solstad 2001b: 174f). I tillegg er han på nippet til å brøle på et nachspiel med halve bokbransjen rundt seg, men lar være fordi han er for sliten. Jeg tolker det insinuerte “brølet” slik: “Jeg angreer ikke på min fortid” (Solstad 2001b: 18). Etter å ha nærlest *Professor Andersen* om igjen, ser jeg hans beslutning om ikke å ringe som en tidligere kritisk intellektuells beslutning om å nekte å “brøle”, eller å nekte å være landets “kulturbærende sjikt” (Solstad 2001f: 177). Allegorien “brøl” forutsetter også at leseren kjenner til sleggekasternes “urbrøl, framført i full frihet, som en offentlig atletisk handling” i *T. Singer*.

Jeg-fortelleren stadfester i flyet når han ikke får kontakt med faren: “Mulig jeg kunne ha ropt, men dette var ikke stedet for rop” (27). Som jeg har vist i kapittelet om faren, er grunnen til at dette ikke er stedet for rop, at det likevel ikke ville nyttet å rope til en person som faren, fordi han er *halvdøv*, på samme måte som tante Elise er *halvblind*. Som jeg har vist, relaterer jeg episodene med faren blant annet til foredraget Solstad holdt på Dokka i 1980. Den biografiske Dag Solstad *har* ropt, både eksplisitt og implisitt. Og ingen verdens ting har skjedd. Dermed kan han like godt skrive i “skjul” (25) – og slutte med å hjelpe den stavrende faren ut av det som likevel ikke kan reddes. Dag Solstad har *forlatt* tanken om å reformere, eller utdanne, de gamle kulturradikalerne, og lar dem seile videre. Nå tenker jeg-fortelleren i stedet på “[sitt] verk” (91), der faren paradoksalt nok utgjør selve kilden til

skriften. På grunn av denne åpenbaringen kommer de endelig “styrte, og brøle, ned gjennom skylaget og mot de dampende marker, skog, små hus og veinettet under oss” (30). Han forlater altså himmelen og stråleglansen med et brøl som nå tilhører fortiden – romanens startfase. Han lander på jorden, som faren ikke enst i sin fjernhet (208ff) over “sola og månen”. Her begir jeg-fortelleren seg til fots mot romanens uoppløselige element, ved hjelp av symbiosen mellom veinettet, kartet og Fjernsynstårnet.

Der han står og stirrer opp mot sitt gamle spisestuevindu, reflekterer jeg-fortelleren over hvorfor han ikke ønsker å brøle denne gang:

Nå kunne jeg vel endelig ha ropt, og på denne måten ha gitt meg til kjenne? Jo, i teorien kunne jeg ha ropt nå, men ikke i praksis, selv om vinduet sto på vid gap og formerlig bare ventet på å bli tilropt. Men jeg befant meg på gamle tomter, og det var umulig for meg å stå slik og brøle i min gamle bakgård, og kanskje vekke opp naboene med mitt brøl. Da ville de komme til sine vinduer og se Dag Solstad stå i sin gamle bakgård, etter 40 år, drita full midt på natta, og brøle mot sin barndoms åpne spisestuevindu. En annen sak var at det sannsynligvis ikke ville ha hjulpet heller, det lystige nachspielet foregikk jo på en helt annen kant av leiligheten. (178)

Grunnen til at han avstår er todelt. For det første ville kritikken ramme folk den ikke er myntet på, som ikke har forutsetninger for å forstå hva han snakker om, slik tilfellet er med lillebroren i Mykles novelle. “Naboene” ville bare se “[en drita full Dag Solstad brøle i sin gamle bakgård]”, og “brølet” ville nok en gang stemples som surmaget elitisme, den vil gjøre vondt på feil sted: “over øret” og ikke “i hodet”. For det andre ville “brølet” ikke nå dem det er myntet på, nemlig “klassekameratene”, eller den litterære institusjon. De er ikke lenger mottagelige for reflekterte tanker, for de befinner seg på “soverommet”. De har *vendt det døde øret til*, eller for den saks skyld, *det blinde øyet*.

Nachspielet er, slik jeg ser det, blant annet bildet på reaksjonen etter foredraget på Dokka, som uteble, og som jeg har vært inne på i kapittelet om faren og i avsnittet over. Men festen er også et bilde på selve “meddelelsens problem”, som han har skrevet en lengre artikkel om, som handler om hvordan det ikke lenger er mulig å meddele seg med kompliserte tanker, fordi mottagerne forsvinner. Dette synet gjør at han ser sin barndoms balkong med et nytt blikk. Klassekameratene fester fremdeles i foreldrenes gamle leilighet i Sandefjord, mens Dag Solstad kommer seg videre. Han går verken inn i foreldrenes leilighet eller til klassekameratene, han avstår fra å rope til sin far på skyen, og han mister lysten på brennevin, vin som brenner dess mer tampen brenner, enda verre enn *rødvinen* han får i halsen i Berlin (106). Det er bare når han er alene at han greier å skrive, når han er i “skjul” (25) – bokstavelig talt på egne ben, som en “mann uten fortid” (96) – slik vi ser ham i Berlin.

I Berlin stifter vi bekjentskap med en “gal muslim” (72f). Jeg leser “den sinnssyke” som jeg-fortellerens “av barmhjertighet skjulte, natteside” (72) og alter ego:

Eller så kan han ha et anfall. Da roper han ut i uforståelige ramser og skrik, i et vanvittig raseri. Men som oftest ser jeg ham idet han kommer mot meg, og han snakker med seg selv. Han framsier da lange ordramser høyt, men ikke som skrik. Jeg innbiller meg at han lider at et religiøst vanvidd. Det virker som han er involvert i en uendelig lang uoverensstemmelse med Allah, hvor han vekselvis ber beroligende bønner, og vekselvis slynger ut voldsomme anklager. [...] Men denne dagen mtte jeg ham mens han kom gående imot meg og halvhøyt framsa sine remser av ord, med en voldsom forpint lidenskap. (72f)

Den gale muslimen fremsier “lange ordramser”, noe som er vanlig for forfattere. Han lider av et “religiøst vanvidd”, noe man kan si at Solstads roman handler om – forholdet mellom forskjellige former for tro, som politisk tro og religiøs tro – og mellom barnetro og fanatisme. Han ber “beroligende bønner”, noe jeg assosierer med Solstads allegoriske romaner. Dette gjør han vekselvis med å “slynge ut voldsomme anklager” med en “voldsom forpint lidenskap”, noe jeg forbinder med Solstads artikler og offentlige brøl, blant annet de to foredragene på Voksenåsen (1970) og Dokka (1980), som kulturpolitisk sett hadde totalt motsatt fortegn: I det ene stilte han seg på proletarens side, i det andre på den intellektuelles side. Den gale muslimen kan også leses som et bilde på hvorfor Solstad har bestemt seg for at denne romanen “ikke er stedet for rop” (27f): De andre “tyrkerne” “behandler ham ufølsomt, ja fiendtlig” (73). Av og til blir han matet med “kebab”, som han “gafler i seg” (73): Han blir, slik jeg leser det, forsøkt blidgjort med luselønn av forlaget. Han blir også “jaget vekk” fra den tyrkiske fotballkafeen (73), og tilropt, “strengt, når han har sine anfall” (73). De andre tyrkerne forsøker å “roe ham ned” (73). Alle disse reaksjonene ble Dag Solstad gjenstand for etter at han publiserte “Om romanen” og “Om meddelelsens problem”, artikler som i høyeste grad kan kalles “rop”. Opinionen ble rasende på ham, kalte ham en arrogant elitist og forsøkte å “roe ham ned”.

”Etter en stund noterte jeg: ”Målet er begynnelsen, jeg er langt fra begynnelsen.” Det var en lettelse for meg å kunne skrive det” (92). Tittelen på verket er Dag Solstads fødselsdato, og en kjent rundetid på skøyter. Sjangerspørsmålet og identitetsproblematikken tittelen reiser, er behandlet av mange, så dette lar jeg ligge. Omslaget gir assosiasjoner i retning sirkel, gjentakelse, begynnelse, slutt, fødsel og død – og gjenoppstandelse. Han er langt fra begynnelsen i den forstand at han er kommet langt som forfatter siden utgangspunktet. “Jeg har ikke vært meg selv siden min far døde. Jeg har vært forfatteren Dag Solstad. Jeg har hatt en oppgave å utføre, og den har jeg ennå ikke fullført. Jeg tenker bare på

min fremtid.” (211) Det er farens død som føder forfatteren Solstad. Boken ender med fotnoten om hans “eget fødselsøyeblikk” – eller tidspunktet for mesterverkets unnfangelse og fødsel. Siste setning inneholder ikke ordene “brøl” eller “rop”, men “et lite skrik” (223). Dette kan tolkes som et signal om at hele romanen er en allegori. Det er et forkledd brøl: Ordet “skrik” innebærer desperasjon. Det er også en allusjon til Munchs berømte verk, som faktisk er tidenes mest gjengitte og ikonograferte maleri. Skriket hvisker: Redd oss fra tidsånden. Og: Et mesterverk er født.

BERLIN

Innledning

Det er min påstand at Berlin er romanens sentrale topos, noe som også understrekes gjennom plasseringen av delen i romanen. Foredraget, som er romanens eksplisitt uttrykte poetikk, er vel så sentralt plassert, nemlig etter Berlin-skildringen. Det er også i Berlin-delen, og i foredraget, at han tar opp hvilken betydning *språket* har for den gode roman. Det er ikke tilfeldig at byen som er valgt som et sted for ånd, er Berlin. Byen er en mye brukt by i litteraturen, fordi den er berømt for sitt fremragende kulturliv gjennom generasjoner. Ifølge *Wikipedia* er Berlin fremdeles en inflytelsesrik by i den europeiske union, innen politikk, kultur og vitenskap. Byen er også berømt for sin liberale livsstil, sin samtidsarkitektur og sin avangardekunst. (“Berlin”. *Wikipedia*. Nedlastet: 25.10.2007) I 16.07.41 står Berlin i verdimelessig motsetning til Frankfurt am Main, som symboliserer det motsatte av ånd – nemlig *makt* – “denne tyske finansmetropolen med sine moderne skyskraperer som symbol på tysk bank-kapital”, “metropolens glass og stål” (18f). Frankfurt er også et sted hvor man *selger* bok- og oversettelsesrettigheter, i motsetning til å *lese* bøkene.

Det var her jeg i sin tid, som guide i denne bok, forklarte Berlins storhet med utgangspunkt i Friedrichstrasses og Wilhelmstrasses gateløp. (94)

Berlin-delen er av mange tolket som en reiseskildring. Jeg mener den er en firedelt allegori. Den er en guide til det å bli en grundig leser; det er en guide til hvordan man skal lese dette verket; den er en guide hvordan man kan tilegne seg kulturarven; og den er en guide til hvordan man kan nærme seg kjernen til sitt eget utgangspunkt og uttrykk som forfatter.

Å bli en god leser og en god forfatter er en møysommelig prosess, og består ikke av alskens spennende hendelser. Det dreier seg om å lese, og å grave. Det er, både i konkret

og overført betydning, “langt mellom drammene” i Berlin, i den forstand at delen inneholder få ytre dramatiske høydepunkter. I tillegg er dette den lengste delen i boken, og strekker seg over 100 sider. Anmelderne har stort sett omtalt Berlin-delen som en kjedelig, langtekkelig flanørskildring uten god nok research. Dette mener jeg er et galt utgangspunkt for å lese dette verket. Det ville bli som å kritisere Marc Chagall for å male menneskene røde og grønne, når de vitterlig er hudfargede. Berlin-delen er *fiksjon*. I denne sammenheng hevder Eivind Røssaak at Berlin fortøner seg som en omvei: “Her er det ikke primært romanen som produkt som nytes, men veien *mot* produktet, og denne veien ser ut til å ta form av å være en omvei – om Berlin” (Røssaak 2005: 89). Det er den altså ikke. Walter Benjamin beskriver flanøren som en slags “detektiv”, som skjuler seg som en ulv i fåreklær (Benjamin 1990: 362). Lystvandrerer er ikke lenger i stand til å “lystvandre”; “han flyr in i städernas skugga: han blir flanör” (Baudelaire i Benjamin 1990: 363). På samme måte som Benjamins og Baudelairens flanør, gjemmer Solstad seg i tilsynelatende uviktige gatevandringer og gatenavn, men er egentlig på jakt etter noe viktig. Heller ikke hos Solstad er det snakk om “lystvandring” i den forstand at det er snakk om å åpne sine *sanser*. Dette er ingen sansevandring, men en vandring for å utvide sin *innsikt*, både som forfatter og leser.

Solstads utstrakte bruk av herskernavn fra Berlins tidligere storhetstid er etter min mening allegorier for tiden da kunst ble sett på som viktig – i motsetning til idag. Jeg ser Berlin-delen som uttrykk for generell kulturkritikk, men også som kritikk overfor kulturens kår i Norge. Også i Berlin dyrker man nå “slanke høyheter” (218), etter min mening en allegori for blendende, men substansløs kultur. Dette har jeg gått inn på i kapittelet om “Lysallegorien”. Men til tross for dette, er Berlin fremdeles en by å se opp til i *16.07.41*, fordi den har et nådeløst åndspoliti som holder stand mot barbariet. Dette har jeg beskrevet i kapittelet om “Politiallegorien”. “På papiret” er jeg-fortelleren på egenhånd i byen, og har tilsvarende kontroll over seg selv og sin egen skriveprosess. Det er først når han får besøk fra Norge at han får problemer. Bare fire ganger i løpet av Berlin-oppholdet har han selskap av andre. De to angstanfallene der han har besøk fra Norge, har jeg allerede beskrevet i kapittelet “Mellom liv og død”. Jeg vil bare ta for meg de kvinneallegoriene som uttrykker kulturkritikk i kapittelet “Kvinneallegorien”. Samtlige av kapitlene i delen om dannelse legger til grunn at språket er fundamentet for å tilegne seg kulturarven. Etersom jeg ser Berlin-delen som fundert på språket som formidler og angsten for å miste muligheten til å meddele seg, har jeg viet halve Berlin-kapittelet til språklige problemstillinger.

De allegoriene i denne delen som leseren lett vil identifisere, og som er spesielle for dette verket, er Berlin-muren (“Muren”) og Fjernsynstårnet. I tillegg kommer andre metaforer som er mye brukt i litteraturen, som slottet, transportsystemet, veinettet og kanalnettet. Jeg vil her bare ta for meg Fjernsynstårnets kulturkritiske aspekter, selv om jeg tidligere har vært inne på det i forbindelse med angst i kapittelet “Mellom liv og død”. I denne delen er tårnet særlig viktig i forbindelse med lignelsen om Babels tårn, som jeg vil komme tilbake til i neste underkapittel.

I Berlin har forfatteren så å si full kontroll over sin egen skriveprosess, og han drikker små glass med langsomt tappet øl. Men ett sted der han drikker rødvin med venner fra Norge, ender det med angstanfall. Sinnsroen han har i Berlin, står i skarp motsetning til reisen til Sandefjord, hvor jeg-fortelleren forsøker å temme sin angst med brennevin, og hvor hans søken ender i et mareritt-aktig crescendo i verkets ytre handling, nemlig episoden i bakgården. Angsten han opplever på sin vei mot Sandefjord, driver ham til den fundamentale erkjennelse at han må opptre i *utkanten* av det gode selskap, unna sin tidligere leilighet, som rommer både avdøde foreldre og tidligere venner, for å greie å skrive noe av verdi. Men han må strebe mot å finne *hullet* i byens metafysikk, og da må han tore å ta i det angstfylte – på avstand.

Berlin som Babylon

I går hadde jeg et merkelig syn inne i en sotete praktbygning fra slutten av det forrige århundret, altså det 19. århundret. Den lå på en øy og jeg steg inn på øya og opp trappene til praktbygningen og inn der. Der inne så jeg Babylons port. Nebukadnesars port som jødene vandret inn gjennom til 70 års fangenskap i Babylon. Det er noe av hva Berlin rommer. (96)

I sitatet fremsettes påstanden at Berlin “rommer” Babylon⁴⁰. Denne oldtidsbyen var en meget betydningsfull by i Midtøsten. Nebukadnesar II anla etter sigende Babylons hengende hager, som ses på som ett av antikkens syv underverker. Aleksander den store oppholdt seg i byen da han døde. Det antikke Babylon var på Peters tid begynt å gå til grunne. I de følgende århundrer begynte landskapet å forandre seg til et øde sumpområde, og til sist ble byen fullstendig forlatt. (“Babylon”. *Wikipedia*. Nedlastet: 25.10.2007) *Babel* er hebraisk for Babylon. Tårnet var et viktig astronomisk utkikkspunkt, og danner bakgrunnen for den berømte bibelske fortellingen om Babels tårn (1.Mos. 11.kap.): I begynnelsen hadde alle

⁴⁰ I 2006 holdt dessuten Dag Solstad et foredrag i Uranienborg kirke ved tittelen “Berlin som Babylon” (Solstad 2006e).

mennesker samme språk. Men de ble overmodige, og bygget et tårn som skulle strekke seg helt inn i himmelen. Gud slo dem da med en “babelsk forvirring” ved å gi dem forskjellige språk, slik at de ikke lenger forsto hverandre. Slik stoppet arbeidet med tårnet opp. (“Babels tårn”. *Wikipedia*. Nedlastet: 25.10.2007)

I 16.07.41 er Fjernsynstårnet et viktig symbol, og i mine øyne et slags Babels tårn, i betydningen troen på menneskehetens kulturarv, og fravær av gudsfrykt. Dermed står det i motsetning til faren, som ikke ville la sønnen lære å spille sjakk, eller lære å lese. Det er i fjernsynstårnet jeg-fortelleren får den store oversikten, som jeg har vært inne på i kapittelet “Mellom liv og død”. Motsatsen til Fjernsynstårnet er de slanke Høyheter, som jeg kommer tilbake til i kapittelet ved samme tittel. De er i mine øyne blant annet den synlige allegorien for avgudsdyrkingen, eller dyrkingen av den lett tilgjengelige kunsten, som kan være resultatet av Guds vrede. Språket er Solstads arbeidsredskap for å motvirke at verden utvikler en språkløshet og en historieløshet som gjør den uimottagelig for kunnskap. Den babelske forvirring som hersker i dag, gjør at vi ikke lenger kan forstå verdens kulturarv, og enda mindre meddele oss om den. Dette har Solstad “brølt” om flere ganger, spesielt i artikkelen “Om meddelelsens problem” og “Om romanen”. Symptomene viser seg gjennom en språklig ubehjelpelighet, blant annet hos anmelderstanden.

Uttrykket “dette baktalte Fjernsynstårnet i Øst” (110) leser jeg som en allusjon til Milan Kunderas artikkel “Den baktalte arven fra Cervantes” (1992). Fjernsynstårnet står for meg som et symbol på romankunsten som motstykke til “barbariet” (Solstad 2001f: 171,186). Beskrivelsen av Fjernsynstårnet gir ikke noe positivt inntrykk. Det står på Alexanderplatz, som i motsetning til Potsdamer Platz er en stygg plass. “Vakkert er [tårnet] ikke” (109). Det har “insektansikt” med blinkende “følehorn” om natten. Om dagen skinner kulen som et kors (“Fjernsynstårnet”. *Wikipedia*. Nedlastet: 25.10.2007), noe som vitner om Solstads respekt for den kristne kulturarv. Forfatteren sammenligner tårnet med en “fabrikkpipe” (109), og betegnes som en “betongkoloss” (109). Fjernsynstårnet står for meg som et symbol på språket som bærer av mening, og at språk bærer samfunnet. Hvis den kommersielle utviklingen fortsetter å eskalere, vil vi om hundre år ikke lenger forstå Shakespeare eller Goethe (117). Muren er borte. Nå er Fjernsynstårnet siste skanse.

Allegorier om språk

Vi får i bokens siste avsnitt vite at jeg-fortellerens oppslukthet av å utforske Berlins ubefolkede gater er et indirekte resultat av episoden i Sandefjord, som han i et skjellsettende øyeblikk innser at han aldri skulle ha oppsøkt slik han gjorde det, nemlig for å gjenoppleve barndommen. Etter Sandefjord-reisen slipper den voldsomme angsten taket, og han kan jobbe med sin neste roman. Berlin-skildringen kan leses som *prosessen og metoden* i jakten på romanens uoppløselige element, mens Sandefjord-skildringen kan sies å vise hva som *ikke* fører frem til det uoppløselige element. Dette vil jeg beskrive nærmere her. Det *tyske* språket er et viktig tema som jeg ikke kan gå inn på her, annet enn at det i romanen er en verdimessig negativ allegori. Derimot vil jeg gå inn på det *norske* språket, som er det han kjemper med, og for.

For den som ønsker et “romanopplegg”

Sandefjord-skildringen kan leses som en slags illustrasjon av foredragets påstand om at “livserfaring er helt irrelevant når det gjelder å skape kunst” (141). Den er relevant når det gjelder å fortelle en historie som *kan* gjenfortelles, altså en enkel, banal historie uten noen dypere betydning. Men den er irrelevant når man skal skape kunst, fordi det meningsbærende plan ligger i bagatellene, i språkets “hjelpeverb”, i det ikke-eksplisitte, som ikke engang den beste *historie* kan trylle frem. Fortelleren uttrykker i foredraget at “romankunstens mulige magi er [mitt] eneste håp” (143): “Magi” leser jeg som evnen til å fortelle en “historie” gjennom fortellingens fravær, på en måte som er i stand til å fascinere og utfordre lesere i århundrer. Dette poenget understreker han ved rundhåndet å dele ut “romanopplegg” under en U-banereise i Berlin:

Hvis noen som leser dette, ønsker å få et romanopplegg, så kan jeg godt anbefale en roman hvor hele, absolutt hele, handlingen legges innenfor disse vinduer. (81)

Den som leser passasjen, blir sittende og klø seg i hodet over i hvilken grad dette kan kalles en romanidé, og hvordan denne lille detaljen kan bli noen roman. Nettopp dette er det Solstad ønsker å fremheve: Det er ikke fortellingen det kommer an på, men *måten* det meningsbærende plan kommer til uttrykk på, som er avgjørende. Berlin-beskrivelsen er preget av uglamorøse, langtekkelige og hverdagslige rutiner, i jeg-fortellerens jakt på “hullet i byens metafysikk” (48). I romanen suges jeg-personen, geografisk og tidsmessig, inn i en malstrøm, eller “sort hull”, av minner og språkløshet. Likevel får vi i romanens siste setning vite at det er Berlin som er stedet der han får skrevet, og måten han tenker på når han skriver det vi leser,

har vi alt vært igjennom. Dermed trykker han på leserens utforskertrang: Vi må selv *tilbake* i romanen for å finne ut av dens “konstitusjon” i forhold til foredraget, slik jeg-fortelleren i Berlin stadig må *tilbake* for å “konfrontere [sin] opplevelse av strøkets konstitusjon med kartet” (59ff). Kartet leser jeg som romanens uoppløselige element. Dette vil jeg snart komme tilbake til.

“Bagateller” og “sommerfuglvinger”

Solstads begrep “bagateller” er et annet uttrykk for ikke-eksplisitte allegorier, eller tilsynelatende ubetydelige ord og hendelser som er bærer av vesentlig betydning. Det samme er begrepet “sommerfuglvinger”, som også går inn i verkets fuglemetaforikk. Ordene gjør det lettere å forstå begrepene “nørdord” og “hjelpesverb”. I sitatet under kommer Solstad med en programerklæring for sine neste bøker:

Jeg har de siste årene hatt en sterk lyst etter å skrive en roman som var intet mindre enn en bagatell. Kanskje er denne artikkelsamling mine bagateller, en vakker kunstform, som er vennlig, ja tindrende, når den er på sitt beste. Jeg kunne ha kalt den *Bagateller. Artikler 1993-2004*. Men det kunne så lett ha blitt misforstått, for bagateller er, ihvertfall i Norge, en sørgelig undervurdert litterær genre. (Solstad 2007c: 9)

I *Armand V.* bruker han betegnelsen “sommerfuglvinger” om det samme. Meteorolog Paul Buer dør (som en slags Brand) som en indirekte følge av sin fatale beregningsfadese vedrørende Gardemoen flyplass. Han hadde nok en gang bommet på “kaosteorien”. Det ørlille sommerfugl-vingeslaget i for eksempel Kina, fører ham på ville veier i Norge. “Ikke rart at de bommer på morgendagens vær, så mange sommerfugler som finnes [...]” (Solstad 2006c: 150f). Det er nemlig forskjell på sommerfugler. Noen forårsaker storm, andre ikke. *Døgnfluen* er et eksempel på en sommerfugl som ikke kan lage storm. Som jeg har vært inne på i kapittelet om faren, er *engler* et eksempel på sommerfugler som kan lage kuling, men bare med (litterært sett) ubetydelige konsekvenser. Vårt problem nå er, blant annet ifølge artiklene “Om meddelelsens problem” og “Om romanen”, at det snart ikke finnes folk igjen som er i stand til å skille skitt fra kanel. Dette mener jeg Solstad indirekte uttrykker gjennom sommerfugl-allegorien i *Armand V.*:

Hvis man bommer, og *det vil man innenfor vår forstands tidsepoke alltid gjøre*, [...] så skyldes det ikke sommerfuglenes uberegnelighet, men *våre muligheter til å beregne* disse utallige uberegneligheter [...]. (Solstad 2006c: 151,153, mine uthevelser)

Solstad skriver at det er en “usannsynlig historie” at “en sommerfugls vinge på Tahiti kan utløse en orkan i Nord-Atlanteren” (Solstad 2006c: 150). Slik jeg leser allegorien, sier den: Det er usannsynlig at dagens leser greier å lese “hjelpesverbene”, “bagatellene” eller “sommerfuglvingene” som noe annet enn bagateller, nemlig som *nøddord*, som jeg vil ta for meg under “nøddord og hjelpeverb”. Derfor kan disse heller ikke utløse noen “orkan”, eller noen sommerfugleffekt – eller *rystelse* – hos leseren. De blir lett “misforstått” (Solstad 2007c: 9). Under vil jeg ta for meg romanens uoppløselige element, som Solstad mener er den eneste måten å oppnå ekte rystelse gjennom – en rystelse som kan overleve århundrene – om verket er et mesterverk.

Det oppløselige og det uoppløselige

Romanens “oppløselige (unødvendige episke)” og “uoppløselige (nødvendige episke)” element er Solstad-begreper som er vitale for forståelsen av hans 1990-tallslitteratur. I “Foredrag in extenso” i 16.07.41 forklarer forfatteren hvorfor “romanens uoppløselige (nødvendige episke) element” for ham utgjør kjernen i den gode roman, og da ikke bare i det enkelte verk, men i “romanen som sådan”. Denne passasjen er ikke lett å få taket på uten å ha satt seg inn i hva han mener er det uoppløseliges motstykke, nemlig ” romanens oppløselige (unødvendige episke) element”. I “Om romanen” forklarer han på en konkret og begripelig måte forskjellen på de to prinsippene. Slik definerer han romanens *oppløselige* element:

Det oppløselige (unødvendige episke) element lar seg løse opp til en rein og rå direkte stimulans i mottakeren, en bestemt følelse, enten det [er] skrekk, gru, spøk, spenning, romantikk eller pornografi. (Solstad 2001f: 170)

Som kontrast står romanens *uoppløselige* element, som “lyser i en skjær og sivilisatorisk ubøyelighet og vitner om hvilken bedrift det talende menneske er, i historisk og biologisk forstand” (Solstad 2001f: 170). Dette er store ord, men ikke desto mindre er det dette utgangspunktet Solstad ifølge seg selv har hatt for sine romaner siden 1984 og *Forsøk*. Milan Kundera, ett av Solstads litterære forbilder, har en lignende innfallsvinkel, idet han i *Romankunsten* beskriver romanens oppgave slik:

De endelige paradoksenes periode driver romanforfatteren til ikke lenger å innskrenke tidsspørsmålet til Prousts problem med den personlige hukommelsen, men derimot til å utvide det til den kollektive tidens gåte, til Europas tids gåte – det Europa som snur seg for å se på sin egen fortid, for å gjøre opp regnskapet, for å fatte sin egen historie slik en gammel mann med ett eneste blikk fatter det livet han har levet. (Kundera 1992: 26f)

Romanens eksistensberettigelse er å holde “livets verden” evig belyst og å beskytte oss mot “værens uteglemmelse” [...] Romanens ånd er det komplisertes ånd. (Kundera 1992: 28)

Sterkt forkortet kan vi si at det unødvendige, oppløselige element lett kan erstattes med sin egentlige mening, mens det uoppløselige, som utgjør (den gode) roman i sin helhet, kan ses som et “uoppløselig motstykke til vår tids toneangivende kunst, som er den kommersielle” (Solstad 2001f: 171). Eller den kan ses som et motstykke i egenskap av “det komplisertes ånd”, som Kundera uttrykker det, eller det anti-reduksjonistiske. Essensen av det uoppløselige er altså forfatterens språkløse område (som sannsynligvis ikke er det samme som leserens språkløse område), uttrykt gjennom en situasjon eller bruddstykker av en historie, bestående av indre eller ytre handling, som resten av romanen graviterer rundt. Romanens uoppløselige element er en “fortelling eller historie der nettopp fraværet av fortellingen utgjør det meningsbærende plan” – derfor vil nødvendigvis enhver gjenfortelling av denne “fortellingen”, eller snarere “fraværet av fortelling”, bli en dårlig kopi, slik Solstad sier det i romanens foredrag:

En god historie gjør ingen roman. Romanen har nok noe som kan kalles en fortelling, en historie, eller hvis den ikke har det, så utgjør fraværet av fortellingen selve fortellingen, eller den meningsbærende plan. At fraværet av en fortelling ikke kan gjenfortelles, er opplagt, men heller ikke der hvor fortellingen kan leses direkte på papiret, lar den seg gjenfortelle. Den finnes bare i romanen. Dette vet jeg. Slik har jeg arbeidet på hele 1990-tallet. (146)

Romanens mest sentrale elementer er etter min mening flyturen og farens tilsynekomst i skyen og barndomsminnet i Sandefjord, fordi de “lokker” leseren til å bruke den personlige historien som kontrast til det som *egentlig* er viktig i romanen, nemlig dens meningsbærende plan. Det hjelper ikke hvor spennende fortellingen eller livshistorien din enn er, dersom den ikke blir fortalt på en måte som sier noe om det å være menneske i vår tid, eller om “romanen som sådan” (147). Gjør den ikke det, kan den ikke inngå i romanens uoppløselige element, er livserfaringen “uanvendbar” (145). Fortellingen er “romanens søm” (143), et faktum jeg-fortelleren “godtar” (143)⁴¹. Men den gode roman er noe *mer* enn en god fortelling, faktisk trenger den nærmest ikke fortelling i det hele tatt, bare flyvetanker som utgjør det meningsbærende plan. Da nærmer den seg lyrikken (144).

Ti år før romanen skrives får jeg-fortelleren “himmelske forestillinger” på en flytur til Berlin, som skildres i romanens første kapittel. Her tar han farvel med sin far for

⁴¹ Det er i denne forbindelse neppe tilfeldig at Singer er navnet både på et symaskinmerke og en filosof, eller at Nina Skåtøy arbeidet på Brynje Trikotasje fabrikk som syerske (Solstad 2006a: 186).

alltid, etter å ha fremkalt ham for sitt “indre øye” – i et sublimt og fredfylt øyeblikk. Jeg-fortelleren lar faren passere og tar selv skrittet ut i skyen. Opplevelsen i skyen gjør jeg-fortelleren i stand til, som forfatteren Solstad, å *fremkalle* hendelsen i bakgården og bildene av faren – både som fortrent “gjenferd” og kilde til “det som gir skrifta” (Foss 2004: 155) – og ikke minst – som noe han bør *forlate*.

Jeg vil her gi korte eksempler på de episke uoppløselige elementene⁴² – slik jeg oppfatter dem – i hver av romanene, fra og med *Ellevte roman*. Disse uoppløselige elementene er nevnt i innledningen, men tas opp igjen her fordi det er kapittelet de hører inn under. Elementene handler stort sett om de samme, riktignok mangefasetterte, problemstillingene: Kulturkritikk (manglende dannelse, narsissisme, kommersialisering av kunsten, historieløshet, intellektuell latskap blant tidligere venstreradikale og andre intellektuelle), kvalitetsbegrepet (ånd mot makt), metafiksjon (tanker rundt verkets tilblivelse og verkets plassering i tid og rom) og Gud (den kristne kulturarv, Bibelen som litterært forbilde).

I *Ellevte roman* er romanens uoppløselige element spørsmålet om hvorfor Bjørn Hansen frivillig velger å lenke seg til rullestolen, og illudere lam selv foran sin beste venn. I *Genanse* utgjør det episk uoppløselige element spørsmålet om hvorfor Elias rasende denger paraplyen i vannfontenen i skolegården i alles påsyn, og hvorfor han føler lettelse etterpå. Det uoppløselige element i *Professor Andersen* (1996) er spørsmålet om hvorfor Professor Andersen velger ikke å angi morderen etter drapet han blir vitne til fra sitt eget vindu. I *T. Singer* dreier det todelte episke uoppløselige element seg om hvorfor T. Singer føler at han må rettferdiggjøre overfor seg selv og overfor andre at han ikke føler noen personlig, men bare en “almen”, sorg i forbindelse med konas død. Romanens uoppløselige element kan muligens oppsummeres i et vanlig brukt uttrykk: “Kill your darlings”. I *Armand V.* er det tre uoppløselige elementer: Det ene er synet av hans fornedrede sønn på kne, halvt avkledd, foran en påkledd kvinne. Det andre er overraskelsen hans over at den amerikanske ambassadøren har grisehode. Det tredje er synet av en somalier i den synkende by Venezia, som leende gjengjelder hans blick. Jeg mener at “romanen der oppe” er “det meningsbærende plan” (146), mens fotnotene, og dermed også figuren Armand, utgjør allegoriene om det samme: “Men Armand hører til her. I symbolenes verden” (Solstad 2006c: 171).

⁴² Per Thomas Andersen har forøvrig gått inn på romanens uoppløselige element hos Solstad i boken *Tankevaser* (2003).

Når det gjelder *16.07.41s* uoppløselige element, er dette kanskje ikke like opplagt. Gunnar Foss skriver at det episk uoppløselige eller “motstandens epikk” handler om det å “spinne ei historie ut av det spinklast mulige grunnlag” (Foss 2004: 152). Det er uklart hva han legger i dette. Fortellingen, eller historien, utgjør romanens søm, som er noe annet enn romanens meningsbærende plan. Derfor mener jeg bærer delvis galt av sted i de tre forslagene han konkluderer med:

“biletet av “mannen som ikkje finn sine blivande sko”, eller “mannen som ikkje finn den nedrivne muren”, eller “mannen som ikkje finn sitt eige selskap”. (Foss 2004: 152)

De to første kunne like gjerne ha vært erstattet med andre rekvisitter, og utgjør ikke noe uoppløselig element. Det siste forslaget fungerer riktig nok som et uoppløselig bilde, dersom den referer til episoden i bakgården. Det rommer både faren, engangsfallskjermene, evighetsmaskinen og episodene i Berlin, kort sagt, prosessen med å skrive den gode roman. Episoden i skyen kan sies å være en slags *ekstrakt* av romanens uoppløselige “småelementer”, fordi den, i allegoriform, også oppsummerer verkets foredrag og eksplisitte poetikk. De uoppløselige “småbildene” i romanen er etter min mening flere, og fungerer som “verk i verket”. Bildet av jeg-fortelleren på “skjenselens balkong”, som kaster engangsfallskjermer til barna i Sandefjord, er ett. Bildet av faren som konstruerer evighetsmaskin er et annet. Bildet av jeg-fortelleren i Berlin som i selskap med norske venner får rødvinen i halsen, og må hentes på sykehuset av sin livsledsagerske (106f), er et tredje. Det samme er bildet av jeg-fortelleren som står lammet av høydeskrekk i Fjernsynstårnet (109). I flyseansen kommer det for en dag at “alle disse drømmene [har] noe felles i “grunnstemningen” (24). De har også en “felles åpningssekvens” (24): De åpner alle i en bakgård, der faren sitter i “skjul” (24). Ordet “grunnstemning” og “åpningssekvens” leser jeg som allegorier for Solstads grunntematikk, eller *romanens uoppløselige element*. Kort oppsummert mener jeg derfor at *16.07.41s* uoppløselige elementer er episoden i skyen og episoden i bakgården

“Det motsatte”

Fordi Solstad er en rutinert forfatter, er det lett å la seg blende av hans tekster. Men skriver man ut fra prinsippet om romanens nødvendige uoppløselige element, er elementet nettopp nødvendig, og kan ikke like gjerne erstattes av “det stikk motsatte” (Solstad 2006c: 36), uansett om leserne ville trykke teksten til sitt bryst. Dag Solstads lightversjon av prosessen der han hvileløst omarbeider teksten “til han ikke like gjerne kunne skrevet det motsatte”, har flere ganger innbragt hjertelig latter (Blant annet Solstad 2006f). Humringen inntreffer dels

fordi han er en slagferdig mann og gjerne fremstår som eksentrisk – dels fordi han ikke tar seg bryet med å gå inn på problemstillingen rundt det uoppløselige der det ikke er tid eller rom for det. For Solstad innebærer denne setningen ingen festlighet, men snarere dypt litterært alvor: Det er dette romankunsten handler om. I “Om romanen” gir han to eksempler på bilder han med tungt hjerte har måttet forkaste under arbeidet med *Genanse og verdighet*, fordi de rommer mye av det han er opptatt av, men ikke alt, og fordi de ville gi for mange “forventede forventninger” til hvordan romanen skulle se ut. Det ene er bildet der Elias skjærer seg når han forsøker å åpne en hermetikkboks, som jeg har nevnt under “Faren”. Det andre er bildet der en mann dusjer og ender opp med å få hele dusjopphenget i hodet. (Solstad 2001f: 166) Bildet av Elias Rukla som i raseri over at paraplyen ikke virker, denger den mot vannfontenen i alles påsyn, bærer derimot hele romanen (sammen med tittelen⁴³).

Proessen rundt jakten på romanens “nødvendige episke uoppløselige element” er en tung og langvarig prosess som er preget av motstand. Ifølge forfatteren selv, vitner prosessen om:

[...] en forfatter som har mot til å gå sine egne veier, mot til å vente til det nødvendige bildet dukker opp, motet til å vrake de bilder som inneholder forventede forventninger til hvordan en roman bør se ut, motet til å se i øynene at det man har å rutte med ikke er det man egentlig kunne ønske seg, men som er det som faktisk har bevist at det er det eneste som har vært i stand til å interessere ens egen nysgjerrighet sterkt nok, kort sagt en forfatter som i praksis er villig til å arbeide etter sine egne forutsetninger, som er å jakte på det genuint romanmessige med enhver roman. (“Om romanen”: 166f)

Å jakte på det “genuint romanmessige med enhver roman”, innebærer altså å arbeide etter sine egne forutsetninger som forfatter, ikke andre forfatteres forutsetninger. Dette krever litterær erfaring, mot, tid og nysgjerrighet, og det man kommer frem til må samles i det “nødvendige bildet” – nemlig det uoppløselige element.

Dykkeren

På en av sine vandringar ser jeg-fortelleren en mann i fullt dykkerutstyr, dypt konsentrert, i ferd med å dykke ned i den smale kanalen. Dykkerpassasjen kan blant annet leses som en søken etter det språkløse. Den kan leses som en meta-parallell til de mange episodene i

⁴³ *Genanse og verdighet* hadde for øvrig som arbeidstittel “*Utilstrekkeligheten*”, en tittel som også rommer mye, men ikke alt, av romanens språkløse område⁴³. I tillegg ville nevnte tittel “minnet for mye om Milan Kundera” (Solstad 2001f: 178f). Tittelen *Genanse og verdighet* rommer alt fra frustrasjon over kulturelt forfall til rollespill og kunstnerisk “anstendighet”, og utgjør sammen med verkets uoppløselige element, romanens rammeverk.

romanen der jeg-personen “nøler” (eller “lammes”⁴⁴) når han står overfor den Lysende Ideen, nettopp den som belyser, beskriver og forklarer “det språkløse”, som forfatteren hele tiden søker mot og forsøker å trenge inn i: “Grip den, tenkte jeg” (86). Liksom mannen ved spilleautomaten, som jeg vil komme tilbake til, opplever dykkeren et “øredøvende fravær av gevinst” (126ff). Det samme resultatet får jeg-personen når han beordrer seg selv til å “gripe” den store ideen. Idet han griper sjansen, “glipper” den lysende ideen. Dykkeren hales ombord i politibåten, fordi han “åpenbart ikke [hadde] funnet det han dykket etter. [...] Heller ikke tidligere har jeg sett at han som dykker, dukker opp med det han dykker etter, eller gir tegn til at det lå noe der nede” (58). Det jeg-personen prøvde å “gripe” (86), lot seg til å begynne med ikke “begripe” (86). Det han i dykkescenen prøver å “begripe”, lar seg ennå ikke “gripe”, eller hente opp, eller formidle på en enkel måte – fordi han ennå ikke vet hva han er på jakt etter, bare at det er “noe” der, for eksempel tegn på bokstav- og allegorinivå, store og små. Til forskjell fra konkurranseroerne, som fossror oppå kanalen i sine raske og smekre farkoster (97f), prøver dykkeren faktisk å gå i dybden. Han har de forutsetninger, eller det dykkeutstyr, som skal til for å kunne hente hva det skulle være (for eksempel “romanens nødvendige episke uoppløselige element”) på kanalens bunn.

“Nødord” og “hjelpeverb”

Hos Dag Solstad er språk innhold, og innhold språk. De er uløselig knyttet til hverandre, og jeg våger påstanden at ikke ett ord er uviktig hos ham. I tilfelle er de det bare tilsynelatende. Solstads tekster består, slik jeg tolker termene, enten av “nødord” eller “hjelpeverb” (92) – på alle tekstnivåer. “Nødordene” er igjen forbundet med begrepene “det språkløse” og “romanens uoppløselige element”.

16.07.41 kan i sin helhet leses som en “guide” til jakten på det uoppløselige element. Samtidig er verket som en russisk dukke: Byskildringene kan igjen leses som en “guide” til måter å finne frem til det genuint romanmessige på. Berlin-delen kan leses som en beskrivelse av begrepet “hjelpeverb”, mens Sandefjord-delen kan leses som en beskrivelse av begrepet “nødord”. Det er *nødordene* han finner ut at han dyrker, der han sitter i Berlin og reflekterer over begrepene:

Ja, jeg ble nesten inspirert og begynte å reflektere over andre sider ved den skjønne litterære kunst, som jeg har viet mitt liv til. Som for eksempel *hjelpeverb*. Verb som

⁴⁴ Lammelsen hos Solstad er et gjennomgående tema som det er skrevet mye om. Tydeligst kommer dette til uttrykk i novellen *Invaliden (Spiraler)* og i romanen *Elleve roman*.

er til for å hjelpe andre verb, som ikke er noe spesielt i kraft av seg selv, og som burde være et studium verdt, for en romanforfatter. Men det var mest selve begrepet som fascinerte meg, ikke så mye dets funksjoner, som jeg nok kom til å behandle like så ureflektert, og spontant, som før. Men med *nørdordene* stilte det seg annerledes. Disse ordene vi tar fram og bruker av ren nød fordi vi ikke finner andre. De beskjeftiget meg overmåte, ja, jeg fant ut at jeg dyrket dem, og jeg forsto nå også hvorfor jeg dyrker dem, og sannsynligvis alltid kommer til å dyrke dem. I likhet med lange omstendelige omskrivninger av noe som burde ha vært et enkelt begrep, men som i hvert fall jeg ikke har noe begrep for allikevel, og som det betyr mye for meg å få uttrykt på den måten. (92)

Passasjen skiller seg fra språkdelen i romanens foredrag blant annet ved at den er allegoriserende. Jeg vil her gå inn på hvert av begrepene som fremkommer i passasjen etter tur, og bruke samme passasje som grunnlag for underkapitlene. Som eksempel på “nørdord” trekker jeg frem ordet “tilfeldig”, og diskuterer dets eventuelle tilfeldighet i teksten. For å vise nørdordets dilemmaer, har jeg trukket frem en passasje fra *T. Singer*, der Singer ikke greier å komme forbi første setning på sin uskrevne roman, fordi hvert ord gir romanen en ny retning. “Hjelpeverbene”, som Solstad kaller dem, eller slik jeg leser begrepet, *småordene* som kan forandre hele grunninnstillingen til romanen, er etter min mening vitale i tolkningen av Solstads tekster. Som han selv presiserer, er det mer “begrepet” hjelpeverb som er viktig, ikke selve ordklassen. Jeg leser dem som det motsatte av nøkkelord, nemlig språkets “bagateller”. Vi vet at hjelpeverbet kommer til slutt i tyske setninger. Hjelpeverbene er ofte ikke leksikalsk betydningsfulle, men til gjengjeld syntaktisk betydningsfulle. Av og til er de også begge deler.

Det er ikke tilfeldig at jeg-fortelleren foretar en kontrollert “nød-landing” i Berlin. Byen er valgt “av ren nød fordi [han] ikke finner andre”. Ikke fordi det ikke finnes andre byer, men fordi denne byen er den eneste som kan brukes til forfatterens formål. Han lander altså i byen av “nødvendighet”. Selv om det er “nørdordene” jeg-fortelleren etter eget utsagn dyrker, er det “hjelpeverbene” som hjelper dem frem. Jeg forstår begrepet “nørdord” som et *nødvendig* element, altså som innhold. “Hjelpeverb” ser jeg som form, men som innholdet ikke kan klare seg foruten. Det er ikke tilfeldig at ordet *nørdord* gir assosiasjoner til ordet *nødrim*. Disse ordene har stikk motsatt betydning, slik jeg leser begrepet. “Nødrim” er noe man tyr til av lettvinthet, fordi det *ser* likt ut. Det er et nedsettende ord, gjerne brukt i forbindelse med sangtekster der forfatteren har sluppet opp for rim og må ty til noe tilfeldig, som overhodet ikke fungerer eller utvider leserens horisont, men som rimer på det man trenger. Det er dermed valgt av lettvinthet, eller av *tilfeldighet*.

Rett før jeg-fortelleren skal avgårde til Lillehammer for å snakke om sitt ikke-tilfeldige språk, blir han nettopp utsatt for en “tilfeldig” mann, som kommer imot ham på

fortauet (131). Jeg-fortelleren opplever dette mennesket som “uutholdelig i all sin tilfeldighet” (131). Han kjenner “en plutselig, og voldsom, lede” (131)⁴⁵, og føler “utstøtelsessymptomer” (132), symptomer som liknet dem han fikk etter at han hadde *støtet ut* fallskjermene av utslyngingsredskapet, ved tanken på å skulle befinne seg inni denne mannens kropp. “Hvordan kan det holde ut seg selv?” (131), tenker han, og “blir kvalm” (132) ved tanken på selv å befinne seg inni denne mannens kropp: “Livet ville da ha fortont seg meningsløst i all sin banalitet” (132). Til bruken av ordet “tilfeldig” sier Pålshaugen: “Kanskje er det tilfeldig at han bruker akkurat denne termen, kanskje er det absolutt nødvendig – det kan også, tilfeldigvis, være ett av hans ’nørdord’” (Pålshaugen 2003: 87f). Pålshaugen går ikke nærmere inn på i hvilken grad ordet er tilfeldig brukt, men sitatet illustrerer et viktig poeng i min sammenheng: Solstads “tilfeldige” ordbruk er aldri tilfeldig. Riktig nok sier han om “hjelpeverbene” at han behandler dem “ureflektert” og “spontant” (92), men dette er *tilsynelatende*. Videre reflekterer han over den “tilfeldige” mannen:

Det er ikke til å utholde, for ham, sett av meg. Men samtidig holder jo jeg, innesperret i min egen kropp, som kan iakttas av andre på samme måte, ja til og med i enda mer *nedsettende* grad enn jeg har betraktet ham, ut meg selv uten problemer. *Ja, jeg trives*, der jeg går bortover et fortau i Dieffenbachstrasse, [...] inntil dette møtet med den *meningsløse eksistens* i kraft av en 40-årig *tilfeldig* person. (132, mine uthevelser)

Sitatene om den tilfeldige mannen uttrykker etter min mening forfatteren Dag Solstads oppgitthet over romanforfatterne og anmelderne som bruker et “ubehjelpelig”, ureflektert språk (14 artikler: 176,168,184f,186), men som mer enn gjerne bringer disse “meningsløse” ordene til torgs (noe han sier rett ut i “Fredrik Wandrup”). Dette forekommer langt sjeldnere hos lyrikere, som kun forholder seg til det meningsbærende plan, og ikke trenger å skape noen fortelling. I foredraget sier han:

Blant dem som jeg kjenner meg i slekt med blant norske samtidige forfattere, er det nok langt flere lyrikere enn prosaister. Ja, de fleste romanforfattere står meg ytterst fjernt, jeg har vanskelig for å se at vi arbeider i samme genren (145).

Den meningsløse “kroppen” er “fremmed” for ham, den er altså noe han ikke kjenner seg igjen i, og følgelig ikke står inne for: “Men til tross for denne indre glede kan andre mennesker oppleves som uutholdelig bare i kraft av sin eksistens, som er meg fremmed. Fremmed, ikke likegyldig.” (133) Denne setningen tolker jeg slik: Til tross for at disse “fremmede” forfatternes besitter en “indre glede”, kan de oppleves av forfattere som Dag

⁴⁵ Her ser jeg paralleller til Hamsuns *Sult* og jeg-fortellerens akutte “lede” overfor en tilfeldig mann på en benk i parken, som tror på alt jeg-fortelleren dikter opp om den fiktive mannen Happolati (Hamsun 1993: 21ff).

Solstad som uutholdelige. Ikke fordi de skriver “nesten uutholdelige” bøker, slik Solstad selv mener hans “siste bøker” blir opplevd som (148), i den forstand at de er krevende – men fordi tanken på deres selvrethet, uvitende eksistens i seg selv ikke er til å holde ut. Deres eksistens er altså forfatteren “fremmed”, og “ikke likegyldig”: Tilfeldighet satt i system, som resultat av kommersialiseringen av åndslivet, er hva Solstad forsøker å utgjøre en motvekt mot i sine bøker (Solstad 2001f: 171,186) – blant annet gjennom denne passasjen om den “tilfeldige” mannen.

Velger man feil nørdord, kan det bære galt avsted. Lar man være å velge, fordi det er umulig, kan det ende med at man ikke får uttrykt noe som helst. Dette dilemmaet viser seg uløselig for forfatterspiren Singer, som aldri kommer seg forbi romanens åpningssetning. Passasjen illustrerer Solstads stadig tilbakevendende tema: *Hvordan sette ord på det språkløse?* Singers pregnante og evig tilbakevendende setning, som han ikke kan gi slipp på, men heller ikke si seg tilfreds med, er denne: “En vakker dag sto han øye til øye med et minneverdig syn”. (Solstad 2006b: 25) Refleksjoner rundt alle måtene å skrive denne setningen på, som *ikke* bærer, og hvordan en nyanseforskjell kunne være mer dekkende for helheten, men likevel ikke tilfredsstillende, er Solstads hovedtema i denne passasjen.

Også Øyvind Pålshaugen ivrer for en mer konkret lese måte enn det som har vært vanlig i litteraturen om Solstads diktning. Pålshaugen lander på et for T. Singer og Solstad minste felles multiplum, som i og for seg ikke er spesielt konkret, men som jeg vil bruke videre fordi det illustrerer et viktig poeng i mitt resonnement: “Alt står og faller med skrivemåten” (Pålshaugen 2003: 73). Forskjellene har for eksempel sitt utspring i om Singer *sto* eller *falt* (i overført betydning) da han fikk “synet”, om han ble *overveldet* eller *overmannet* av det, om han *falt før* han fikk synet, eller *etter*, om han *falt som en følge* av det, eller om han ville *falt uansett*. Slik fortsetter dilemmaene for hvert ord, allerede i første setning. Og under alt dette, dirrende under setningens grunn, ligger leserens store spørsmål: “Hva består det minneverdige synet i?” Solstad gir ingen konkret løsning på hvordan verket skal leses, fordi nettopp grublingen rundt hvordan han skal få uttrykt “det som ikke lar seg uttrykke med ord”, er en del av verkets tematikk. Handlingen, og den eventuelle handlingslammelsen, “står”, og “faller”, nettopp med valget av ord, slik Pålshaugen så treffende uttrykker det. Velger han det ene ordet, må det følges opp, og da endrer romanens retning seg radikalt, slik at det blir vrient å få med andre ord (og dermed andre spørsmål og problemstillinger) i deres rette sammenheng. Dette er det Solstad betegner som “det språkløse”; det finnes ikke noe standardspråk for å uttrykke denne typen dilemmaer, det må

finnes opp hver gang. Solstads bøker vitner om at det faktisk lar seg gjøre å sette det ubegripelige ned på papiret.

Allegorier om kultur, kvalitet og dannels

Politiallegorien

Solstads åndspolitivesen

Politiallegorien tilhører de ikke åpenbart sentrale elementene i *16.07.41*. Den er likevel viktig i min fortolkning. Poenget med et politi er at det skal fungere som maktens forlengede arm. Det skal håndheve de lover og regler som landets regjering har vedtatt, med våpen i hånd, og slå ned på folk, organisasjoner og grupperinger som bryter dem. Det er min påstand at politiet i *16.07.41* innehar denne rollen, men her som *åndspoliti*. Romanens konstant speidende politivesen, hvileløst i sin fysiske jakt på folk med urent mel i posen, tilkjennegir etter min mening et rop om at noe må gjøres for å demme opp for tabloidiseringen av kulturlivet, og det umiddelbart. Det er min påstand at politiet i *16.07.41* fungerer som en forsvarsinstans for kvalitetsbegrepet. Politi-allegorien setter i scene det forfatteren tar opp i foredraget, og som han har hevdet med styrke blant annet i artiklene “Fredrik Wandrup, Geir Mork og deres samtid” (1995), “Om meddelelsens problem” (1996) og “Om romanen” (1997), nemlig at vi er i ferd med å miste muligheten til å meddele oss med kompliserte tanker, fordi mottagerne er en utdøende rase. Ønsket om kvalitetskontroll går igjen i det meste Solstad har skrevet, og er således ikke noe nytt tema. Allerede i *Sleng på byen* (forfattet tre år før debuten) bringer han polititemaet på bane første gang (Solstad 2001i: 128). I debutboken *Spiralers* novelle “Emigrantene” treffer vi på åndspoliti-temaet igjen, denne gang som bokens åpningstema, og med en krassere undertone.

At vi som lesere skal sympatisere med et nådeløst politi, kan i første omgang virke underlig. Første gangs gjennomlesning av *16.07.41* gir jo helst assosiasjoner i retning “tysk grundighet”, ufølsom fremferd og beinhard disiplin. Den “underlige” følelsen vi får ved at forfatteren holder med politiet, og ikke deres ofre, kommer av at han benytter seg av det underliggjørende grep det er å snu våre forestillinger på hodet. I *16.07.41* representerer makten nemlig ånd, og ånden makt, i motsetning til i den virkelighet vi får beskrevet i dagspressen og i mange av Solstads artikler, samt i romanens foredrag: “Ånd mot makt, kunst mot stat” (136). Dette oppdager vi gjerne først når vi nærleser teksten.

Jeg finner to grunner til at forfatteren skjuler sine sympatier for det ikke-politisk-korrekte politiet (og for andre figurer som jeg vil ta for meg etter hvert): For det første mener jeg at han med dette ønsker å riste av seg de fleste av sine lesere, slik at bare den kvalifiserte leser blir igjen.⁴⁶ Dette gjør han fordi det er dem som blir igjen i avskallingsprosessen han er ute etter å treffe. De andre blir bare fornærmet, og en slik reaksjon er det ikke noe poeng for Solstad å oppnå i seg selv. For det andre mener jeg at forfatteren ønsker å tydeliggjøre sine poenger ved hjelp av *underliggjøring*⁴⁷. Disse to formålene henger imidlertid sammen: Gjennom underliggjøringen blir Solstads synspunkter tydeliggjort for noen, og tilsørt for andre. Underliggjøringen hos Solstad kommer ofte ikke til syne før man har lest teksten flere ganger, selv om bøkene forsåvidt kan fortone seg som “underlig nok” for den som leser dem. Med unntak av flyscenen og fortellingen om faren i *16.07.41*, finnes få kodenøkler i den forstand at teksten “tigger” om å bli lest allegorisk. Slik blir den tilsiktede underligheten, som åpner for flere tolkningsmuligheter, bare tilgjengelig for “den kompetente leser”. “Mengdeleseren”, som hopper videre til neste bok før underliggjøringen har fått virke, eller som kun bruker sin magefølelse og innsikt på det mellommenneskelige plan, vil gå glipp av vesentlige sider ved verket.

⁴⁶ Her har Solstad en forklaringsproblem, når han på 1970- og 180-tallet sto på barrikadene mot det nye fenomenet bokklubbene. I artikkelen “Bokklubben Nye Bøker en trussel mot venstresidas fornuft” mener han bokklubbene vil dreie i retning “en egen “bokklubbgenre” som kan skifte fra tid til tid, men som hele tida vil tendere mot å tilpasse seg”, vekk fra “vanskelig tilgjengelig tysk og fransk litteratur” og mot “amerikansk” (Solstad 1981h: 314). I Landro (2001) står det følgende: “[Solstad] tordnet mot det nye fenomenet og spådde at ensretting, monopolisering og sterk maktkonsentrasjon ville bli følgene. [...] Han ville ha kollegene med på boikott og erklærte selv i 1981 at hans bøker ikke skulle komme ut på Lysaker.” (Landro 2001: 110) Så, i 1990, lar han *Medaljens forside*, skrevet på oppdrag fra kapitalisten Aker, utkomme nettopp i Nye Bøker, og deretter *Ellevte roman* på Katalogbokklubben. Til dette svarer han: “Det er ingen vits med en boikott som ikke får støtte. Og støtte fikk jeg ikke, derfor ser jeg ikke noen hensikt i å fortsette” (Landro 2001: 109). Han ser ingen lysning når det gjelder ensrettingen han spådde, og sier at flere bokklubber bare vil føre til at “kampen om VG-leserne hardner ytterligere til”. (Landro 2001: 110f) Men når så galt først skjer, mener han, bør forfatterne stille seg helt åpent, fordi den ene bokklubben ikke er noe bedre enn den andre: “Jeg identifiserer meg like gjerne med Hjemmets profil som med Gyldendals. For meg er Knut Faldbakken og en amerikansk bestselger omtrent like uinteressante. [...] Dessuten avhenger min litterære profil ene og alene av det jeg skriver.” (Landro 2001: 109)

⁴⁷ Victor B. Sjklovskij introduserte ved begynnelsen av det tyvende århundre begrepene *desautomatisering* og *underliggjøring*, begreper som fikk stor innflytelse på 1920- og 1930-tallets litteratur. Solstad tilkjenner stadig sin beundring for 1920- og 30-tallsånden – i *16.07.41* ved åpent å ramse opp forfatternavn, eller ved å forkle referansene som 1920-tallsbygninger (81). Sjklovskijs hovedtanke er at man gjennom dagliglivet, ved å gjenta de samme rutiner tusenvis av ganger, går igjennom en *automatiseringsprosess*. Slik blir man mer og mer likegyldig og bevisstløs i møtet med tingene og verden rundt seg. Kunstens oppgave bør være, mener han, gjennom underliggjørende bilder, å “des-automatisere” hverdagsmennesket, gi det et fornyet blick på livet og dermed livsgleden tilbake. (Sjklovskij 1991: 15f)

Solstads underliggjøringsgrep⁴⁸ ved å snu maktbegrepet på hodet, viser seg på felt etter felt: Politiet, som landets forlengede arm og utøvere av fysisk “makt”, utgjør med unntak av foredraget, Solstads roman (og forfatterskap), den svake part – nemlig “ånd”. De “unge kunstnere”, som man umiddelbart vil tenke på som “ånd”, er faktisk dem som utgjør trusselen – altså “makt”. Det er det samme virkemiddelet han benytter seg av når han i artikkelen “Norske vaner, særlig matvaner – og den radikale kvinne” (1982) gjør “passiv jogging” til den største eksistensielle trussel et dannet, røykende menneske kan utsettes for, fordi det “påfører andre mennesker sin egen dødsangst” (Solstad 2001c: 22). Også her snur Solstad forventningene på hodet: De “sunne” blir til “makt”, mens de “usunne” blir til “ånd”. Forfatteren gjør samtidig begrepet “dødsangst” til en allegori for “angst for kunst som beskriver døden uten å ty til sentimentale beskrivelsesmåter” – eller “antiintellektualisme”. Dette forsvarer jeg ut fra mine funn om at røyk, skyer og mørke ser ut til å symbolisere det komplisertes natur – *motstandens epikk*, mens skyfri himmel og sunnhet later til å symbolisere det motsatte: substansløs underholdning.

Arrestanten: den dovne leser

I “Om romanen” uttrykker Solstad sin bekymring over at de intellektuelle nekter å være det kulturbærende sjikt, og dermed frasier seg ansvaret for videreføring av kulturarven gjennom å være “kulturelle konsumenter”. Dette viser seg blant annet i et ubehjelpelig språk på anmeldersiden. (Solstad 2001f: 176,168,184f,186) “Som motvekt mot kommersialismens hegemoniske kultur er altså over halvparten av mine første lesere helt ubrukelige, det må slås fast, men ikke uten sorg. Som lesere er de meg så likegyldige at jeg like godt kunne ha greid meg dem foruten, uansett hvor god de synes *Professor Andersens natt* måtte være.” (Solstad 2001f: 184) Min påstand er at arrestanten på Fornebu lufthavn representerer denne overfladiske, “ubehjelpelige” leseren.

Geografisk sett er politivesenet i 16.07.41 nærmest fraværende i Norge – både i Lillehammer og Sandefjord – og gir seg først til kjenne på Fornebu internasjonale lufthavn. Politiet fungerer som et slags immigrasjonspoliti, de slipper ikke folk igjennom den “internasjonale avgangshallen” uten videre. Om de har “gyldige papirer” eller ikke, kan politiet lukte på lang avstand:

⁴⁸ Magnus Tollefsruds hovedoppgave om *Elleve roman, Genanse og Professor Andersen* er enig i at Solstad benytter seg av underliggjøring: “Oppgaven konkluderer med at disse tre romanene ved å underliggjøre livet i det Rike Vesten, representerer en motebevissthet. (sic)”. (Jeg mener det må være “motbevissthet”).

To politimenn kom også forbi, de mønstret omgivelsene nøye, ved å se både til høyre og venstre, mens de gikk langsomt gjennom avgangshallen. Jeg satt i min stol og betraktet livet omkring meg, mens jeg stadig holdt et øye med lystavla for departure. Etter en stund kom de to politimennene tilbake. Nå gikk de med bestemte skritt, og mellom seg hadde de en mann som så litt beklemmt ut. Det er ikke hver dag jeg er vitne til noe jeg tror må ha vært en arrestasjon, og det til og med inne i avgangshallen på en internasjonal flyplass, så jeg kunne ikke dy meg for å stirre på de to politimennene og arrestanten de hadde mellom seg. Spesielt søkte mitt blikk mannens hender for å se om han hadde fått håndjern på seg. (10)

Nærmest som om passasjerene skulle vært håndbagasje til gjennomlysning, scannes de for innhold. Ofte anholder politiet dem man minst skulle mistenke. Passasjerene som oppdages som bløffmakere, slås nådeløst ned på, og legges i jern. Det holder nemlig ikke med en verbal reprimande på notoriske forbrytere. Håndjern er det eneste som kan tvinge hendenes arbeid til opphør – den “intellekтуelles” arbeidsredskap⁴⁹ må beslaglegges, ellers stikker de av igjen så snart de får sjansen og “går over grensen” med falsk identitet. Den pågrepne er “litt beklemmt” i pågripelsesøyeblikket, men rister det av seg på få minutter:

Det rakk jeg imidlertid ikke å få konstatert for nå skjedde noe forbausende. I det gruppen passerte, hilste mannen på meg. Arrestanten hilste på meg. Et kort, hverdagslig nikk før han lot seg føre mellom de to politimennene forbi meg, og ned trappa som fører til den internasjonale ankomsthallen med bl.a. passkontroll og bagasjeutlevering. Jeg så nærmest måpende etter dem. Arrestanten må ha kjent meg, mens jeg på min side ikke hadde noen anelse om hvem det kan ha vært. (10)

Såpass husvarm føler arrestanten seg etter pågripelsen at han hilser på Dag Solstad, vår store forfatter, helt uten tanke på hva han nettopp har blitt arrestert for, nemlig å å surfe på lettvinbølgen over i *internasjonalt farvann*. Selv etter å ha blitt arrestert for mangelfull intellektuell “bagasje” og “gyldige papirer”, påberoper arrestanten seg å være en Solstad-kjenner. Nettopp denne freidigheten og mangelen på selvinnsikt får jeg-personen til å “måpe”. Jeg-personen leter i “hukommelsens mørkeste kroker og gjemmesteder” for å komme på “hvem det kan ha vært”, og “[finner] ikke noe svar” (10f). Slik jeg tolker ordet “svar”, peker det mot minst to problemstillinger. For det første er det svært mange flere forfattere og kritikere som påberoper seg å være kunstnere eller litteraturkjennerne, enn dem som har gjort seg fortjent til betegnelsen. De er for jeg-personen umulig å “plassere”, fordi arbeidene deres holder for lav kvalitet til at det er mulig å huske dem. For det andre peker ordet “svar” mot at dette i virkeligheten er en problemstilling uten enkle løsninger, noe et åndspolitivesen kan sies å være. Slik sett innebærer den beskrevne situasjonen for meg et paradoks. En parallell her

⁴⁹ Skurkens virke minner om falskmyntneri. De produserer penger, eller kunst, uten reell verdi, selv om det ser tilforlatelig nok ut for den generelle beskuer.

finner vi i kvinnen på Lillehammer-festen, som jeg-fortelleren ikke husker navnet på. Som “kompensasjon” for at han ikke husker hvem hun er, får hun æren av å bli “elskerinnen til min romanperson Armand” (151). At han ikke husker navnet hennes, forstår jeg som at hun heller ikke har prestert noe det er verdt å huske henne for, i likhet med arrestanten.

Til tross for at jeg-personen ikke klarer å huske hvem arrestanten er, grunner han seg likevel frem til “hvem det kan ha vært”:

Men når det gjelder denne mannen har jeg likevel en teori om hvem det kan ha vært. Det kan ha vært en leser. En av mine lesere. Måten han hilste på, kan tyde på det. Han hilste ikke påtrengende på meg, men han må automatisk ha kjent meg igjen, og så tok han seg den frihet å hilse på meg der han gikk til spott og spe mellom to uniformerte politimenn, kanskje til og med lenket til den ene, med et håndjern. (11)

Sitatet er i mine øyne en invitasjon til å tolke ordet “leser” i videre forstand enn til bare å gjelde denne ene personen. Ordene “automatisk” og “selvfølgelig” går igjen i beskrivelsen av hvordan leseren hilser på jeg-personen: “Det må ha vært en som kjente meg, for han hilste så selvfølgelig, nesten automatisk” (10). Leseren hilser alt annet enn “påtrengende”, eller i leserterminologi, *inngående*, på Dag Solstad, det holder med et overfladisk nikk, eller slik jeg leser det, med skumlesning. Leseren reflekterer ikke over hvem den andre er, bortsett fra at han *kjenner igjen* ansiktet. Her er vi ved et kjernepunkt: Det er altfor mye *automatikk* i vår tids leseres omgang med litteraturen. I Solstads tekst leser jeg et sukk over det umulige paradoks det er å skulle desautomatisere en elite som ikke er villig til å yte den innsatsen en slik prosess krever. Dette kan være noe av grunnen til at jeg-personen uttaler at han ikke “[finner] noe svar”, “ikke da, og heller ikke nå” (11).

Lysallegorien

En verden av stråler

Det er også et annet tema som er viktig for forståelsen av kontrollør-rollen i *16.07.41*, og det er *lyset* og *mørket*. Jeg vil diskutere Solstads lysmetaforikk ved å ta for meg fotnoten om lys, glass og fasade i *16.07.41*, og diskutere denne på bakgrunn av to tidligere verker av Solstad som gjør antydningene i *16.07.41* lettere å forstå. Det gjelder en passasje i *Roman 1987* om elektrisitetens inntog på Lillehammer, og en passasje om lysbrytere i *T. Singer*.

Etter å ha nærlest Solstads forfatterskap, avtegner det seg hos meg et mønster i forfatterens lyssymbolikk som avviker fra hvordan jeg opprinnelig leste den. Lysskildringer om elektrisk lys og fasadebelysning leser jeg nå som verdimessig negative. Likeledes leser jeg

dagslys og sol blant annet som “latskap”, “sorgløshet” og “kunstnerisk umodenhet” i betydningen “tidlig i kunstnerforløpet”. Lys forårsaket av elektrisitet assosierer jeg med “kunstighet”, “underholdning”, “forskjønnelse”, “illusjon” og “forgjengelighet”. Alt som beskrives som dunkelt, mørkt, grått og tilslørt, leser jeg stort sett som *positivt* i kunstnerisk forstand – som *motstand* og *arbeid* – nødvendig for å oppnå kunstnerisk innsikt. Disse synspunktene vil jeg belegge nedenunder.

Lysende, uimotståelige, elektrifiserte frukter

Følgende underkapittel tematiserer elektrisk lys som allegori på fristelsen. Avsnittet under er hentet fra *Roman 1987*, og tematiserer tiden da elektrisiteten kom til Lillehammer. Passasjen bruker i mine øyne den bibelske allegorien om fruktene på kunnskapens tre⁵⁰. Samtidig er allegorien om elektrisk lys en allusjon til Dovregubbens rikdommer i Ibsens *Peer Gynt*, og det farlige ved å la seg rispe i øyet: Det er ikke så gildt som det virker!

Slik lå Lillehammer langt inne i landet og lyste så forunderlig. I dette dunkle land fantes det et sted, djupt inne i det, et forunderlig lyshav, forårsaka av hundrevis av helt likeartede pæreformede lyskilder, hvor det under gjennomsiktig glass var tent lys, som på en og samme tid var voldsomt klart og helt ubevegelig, dette reine lys, som lyste med en slik opphøyd kontrast til det dunkle mørket som resten av landet befant seg i, det var som navnet sier lysende pærer, elektrifiserte pærer, uimotståelige elektriske frukter, [...] som et stillferdig tegn på en helt ny og mer opplyst tilværelse. [...] Og det er grunn til å tru at dette lyset, og det som fulgte med det, og ikke minst årsaka til det, elektrisiteten, og alt det andre den kunne brukes til, skapte en enkel, funksjonell mennesketype [...]. (Solstad 2000: 22f)

De “hundrevis av likeartede pæreformede lyskildene” er forårsaket av elektrisitet. I denne sammenhengen leser jeg termen “elektrisitet” som penger, effektivitet og markedsføring. Idet man skrur av strømmen, slutter lyspærene, i mine øyne underholdningsindustrien, å lyse – liksom lungesyke vil dø når man slår av en respirator. Ingen av pærene skiller seg fra de andre, de er masseproduserte “glaserte” frukter – som lyser med nøyaktig samme wattstyrke. At “lyshavet” er et tegn på en mer “opplyst tilværelse”, tolker jeg konkret. Tilværelsen blir “opplyst” i den forstand at den blir fylt opp av elektrisk lys – altså “lyst opp”⁵¹. Uttrykket “et hav av lys” er i denne sammenheng en dystre prognose, ettersom jeg leser havet som det elektriske lysets rake motsetning: gåtefullt, nådeløst, dypt, mørkt, uoppdaget, komplekst,

⁵⁰ Den berømte epletre-seansen i *Irr! Grønt!* tar opp noe av det samme. Jeg-personen Geir Brevik ligger på magen under en ribbet solbærbusk, ute av stand til å ”åle” seg unna, ufrivillig vitne til at Benedikte Vik dirigeres av Nils til å liksom-gripe et eple fra epletreet Geir skulle vokte.

⁵¹ Et kuriøst, men ikke irrelevant faktum i denne sammenheng er at det faktisk er påvist en overrepresentasjon av blodkreft hos mennesker som eksponeres for nattlys.

farlig og uforutsigbart. Havet forgiftes altså av ratingtankegangen og blir “opplyst”. “Mørket” (eller den kompliserte kunsten) blir ikke lenger sett på som interessant – bare upraktisk og ulønnsomt. Følgelig må det vike for lyset, som gir leseren “budskapet” inn med teskje. Dette i motsetning til leseren før “elektrisitetens” tid, som følte seg frem i de mørke krokene, en prosess som genererte leser spørsmål av typen: Hva fant (leste) jeg her? Et stolben? Eller er det kanskje en kost? Mon tro hvorfor den ligger akkurat her?

I 16.07.41 blir fallskjermene liggende slengt utover gresset, eller slik jeg leser det, den kamuflerte middelklasselitteraturen er delt ut til folk flest, noe jeg-fortelleren fortviler over (189). I sluttreplikken i *Roman 1987* avslutter jeg-fortelleren med at han har som forsett å avslutte med “gressklipping” (Solstad 2000: 415). Dette kan kanskje lyde som en uviktig hverdagsbagatell, men ikke slik jeg leser replikken: Hvert gresstrå er identisk og strekker seg knallgrønt⁵² mot lyset, og har ingen annen funksjon enn å gi beskueren visuell tilfredsstillelse, i motsetning til epletreet, med sine næringsrike frukter. Ingen av gresstråene utgjør noen verdi i seg selv, tvert i mot gir de *sammen* et “grønt” og “fargerikt” inntrykk: Det faktum at vi har mange forfattere her i landet, kan gi inntrykk at det står bra til med kunsten, men få av dem tåler nærlesning. “Gresset” må holdes nede med hard hånd for at omgivelsene ikke skal bli stygge eller feilernærte. På samme måte slår forfatteren, slik jeg leser ham, et slag for at de “identiske og uimotståelige elektriske fruktene” må skruses ut, eller av, for at vi skal bli i stand til å trene opp nattsynet.

Liksom det er vanskelig for Singer å beskrive hvorfor han ikke kan “ snakke om mørket” på samme måte til henholdsvis B, K og Y, er det vanskelig for tilhengerne av elektrisk lys å forstå hvorfor man ikke skal kunne “kalle en spade for en spade”:

Hva er det han har sagt til K, som han trodde var B? Helt alminnelige ting. Kanskje noe om mørket i rommet. [...] Eller hvis det var mørket Singer snakket om, på en “mørk” måte, litt dystert, med en form for ironi, som han overhodet ikke pleide å snakke om mørke rom til K med; til K pleide han å snakke om mørke rom mer direkte, med henvisning til lysbrytere: mørkt rom – av med lysbryter; lyst rom – på med lysbryter, slik at K stusset over det dystert metaforiske ved den måten Singer denne gang snakket om mørket med K på. (Solstad 2006b: 12f)

Flertallet ønsker bestselgere som er det de gir seg ut for å være, og intet mer. De ønsker ikke gåter som krever en innsats; de ønsker underholdning. Når de vil lese: Lysbryter på. Når de vil sove: Lysbryter av.

⁵² Jamfør romanen *Irr! Grønt!* som, slik jeg leser den, blant annet tar opp problemstillingen rundt vår nye “fargerike” kunst, “irringen” av de gamle mestere og den “gressgrønne” tendensen blant de nye.

Nå har folk flest til alle tider ønsket seg brød og sirkus. Forskjellen nå, derimot, er at de som burde visst bedre, er med på notene, og setter ønsket ut i livet, på kulturarvens bekostning. Resultatet av den “uutholdelige letthet” en slik lysverden fremtvinger, er at man til slutt ikke lenger greier å se i mørket, gjennom parafinlampeosen og skyggespillet, men bare når lysbryteren er skrudd på. Slik jeg leser allegorien, greier man ikke lenger å se gjennom “osen”, altså allegoriene, når man leser. Lyset fra lyspærene er på samme tid “voldsomt klart” og “helt ubevegelig”, det er fabrikkprodusert og helt uten originalitet, om man overfører termen til kunsten. Man ser bare det man ser, i krystallklart relieff. Når Solstad beskriver lyspærene som “lysende”, “elektrifiserte [pærer]” og “uimotståelige elektriske frukter”, gir det bibelske konnotasjoner. Umiddelbart tenker vi på syndefallsberetningen, på Eva som lokkes av slangen til å plukke de fristende eplene av kunnskapens tre, hvorpå menneskeheten utvises fra paradiset. Lillehammers lysfrukter er ikke epler, men pærer. Altså er det ikke kunnskapens frukter man høster, men noe som ligner. Fruktene er av gjennomskinnelig glass, de er glatte og de er livløse. Vi har fått trollsplinten i øyet.

“Drømmen” Los Angeles

Etter å ha sett på allegorien om de lysende, elektriske fruktene og Singers lysbrytere, er det lettere å oppdage lysets betydning i fotnoten om Potsdamer Platz i *16.07.41*. Jeg tolker den som en allegori over hvor kvalitetsbegrepet står i dagens kunst og litteratur. Fotnoten åpner med å fastslå:

Det nye Potsdamer Platz er et stykke Amerika. Det er alle klar over, og det er noen som etter 11-09-01 vil omdøpe Potsdamer Platz til New York Platz. Men det er dessverre feil. *Potsdamer Platz er ikke New York*, det er *Atlanta*, eller *Los Angeles*. Dette er *drømmen* om Los Angeles som Los Angeles selv aldri kan innfri. TV-bildene fra Los Angeles er *falske*, det vet enhver som selv har befunnet seg i det virkelige Los Angeles. Skyskraperne som alltid dukker opp på TV-bildene fra Los Angeles, og skal forestille Los Angeles’ imponerende skyline er faktisk bilder av de tre eneste skyskraperne i Los Angeles [...].(217f, mine uthevelser)

Jeg leser ordet *drøm*, slik det står her, på minst tre måter: For det første leser jeg ordet som “allegori”. “Los Angeles er en drøm” får dermed betydningen: “Los Angeles er en allegori” – en oppfordring fotnoten nærmest ber om at vi tar alvorlig. Dette underbygges av en annen passasje fra Berlin:

Selv stanset jeg opp foran en drømmetydningsbutikk, men ble skuffet over utvalget. *Drømmetydningen er tydeligvis et fag i sterk stagnasjon*, i hvert fall sammenliknet med de store mesterne fra 1920-tallet (114, min uthevelse)

Dette ser jeg som leserens evne til å lese allegorier. For det andre leser jeg ordet “drøm” som “utopi”. “Los Angeles er en drøm” blir slik: “Los Angeles er en by som bare kan fungere på TV”. For å overføre utopi-tanken til drømmeverdenen, der “drømme”-metaforen faktisk er hentet fra, kan den leses som “noe gjevt og oppnåelig under søvnen, men som forsvinner med et poff idet man våkner”, altså et luftslott. Eller med et “plopp” (192), som engangsfallskjermene lander med når man forsøker å bruke dem på nytt. Men det kan også tolkes på en tredje måte; nemlig som “mareritt”, noe det unektelig vil være når byen synker i havet eller går til grunne, som Atlantis gjorde, og som jeg vil komme tilbake til i neste avsnitt – eller slik jeg tolker Solstad: Det er snarere det faktum at den *ikke* slukes av havet (eller avgår ved døden som forbilde for andre byer) – noe den umiddelbart ville gjøre om den ikke ble holdt kunstig i live med “hjernemassasje⁵³” og falske TV-utsnitt – som ser ut til å være jeg-fortellerens mareritt.

“Potsdamer Platz er ikke New York, det er Atlanta, eller Los Angeles” (217). “Atlanta” leser jeg som en hunnkjønnsversjon av navnet og samfunnet Atlantis. Som vi vet, ble Atlantis slukt av havet, for aldri mer å komme til overflaten. “Navnet Los Angeles stammer fra før det ble en amerikansk by” (218), og betyr “englene” på spansk, noe jeg som tidligere nevnt leser som en allusjon til Wim Wenders’ film *Himmel über Berlin*, som handler om to engler som flyr over Berlin, hvorav den ene velger å stige ned til menneskene. Den amerikanske versjonen, *Wings of Desire*, ble lagt til Los Angeles. Potsdamer Platz er “drømmen om Los Angeles som Los Angeles selv aldri kan innfri” (217), fordi den er blitt det vulgær-amerikanske svaret på Amerika, i motsetning til New York, som også går under betegnelsen “The Big Apple” – den fristende og farlige frukten på kunnskapens tre. Men Los Angeles representerer ikke noen kunnskapens frukt – snarere en falsk kopi (liksom *lyspærene* i Lillehammer), som burde slukes av havet. I *Armand V.* finnes det en tilsvarende allegori, nemlig Venezia, “den synkende by” (Solstad 2006c: 195), som igjen er en allusjon fra “[Joseph] Brodskys *Vannmerke* eller Thomas Manns *Døden i Venedig* [...]” (Solstad 2006c: 194). Disse sitatene gjør synke-assosiasjonene i forbindelse med *Atlanta* enda sterkere. Potsdamer Platz er en by som *burde* synke og som *kommer* til å synke, men som *ikke* vet det. Venezia er en by som *vet* at den kommer til å synke, men som *ikke burde* synke.

Fotnoten fremhever Los Angeles’ skyline som et “falskt bilde av Los Angeles” (217), en by som igjen er et falskt bilde av New York. Denne “falske” fasaden består av

⁵³ Jamfør følgende sitat: ”Singers oppgave [i biblioteket] var å gi hjernemassasje til middelaldrende kvinner og eldre menn” (Solstad 2006b: 96).

kanter “sylskarpe i sin eleganse”, kontraster frembragt av kunstig lys, og bør derfor helst beskues etter mørkets frembrudd:

Glass og lys. Tidligere tiders stofflighet, f.eks. i stein og marmor, er erstattet av lysspill og glassaktighet. Det er mye billigere og unektelig forbløffende vakkert. Man bøyer nakken demokratisk og måper. Skjønnheten fortaper seg ikke. Illusjonen virker. Selv om man på demokratisk vis bare bøyer nakken for en blendende fasade. Ser man nøyere etter, på grettent vis à la holdninger anno 1920, vil imidlertid modernitetens tristesse tre klart fram: Triste gummimatter til å tørke av seg på føttene. Falske humørløse fliser i de romslige foajeene. Kalkyler overalt, selv i det blendende uttrykk. (218)

De flotte bygningene er imponerende bare på avstand. De er “keisere” kledd i falske klær. Alt er juks, fasadene er som løse bokrygger: innholdsløse, men feiende flotte “på avstand” altså på overflaten – noe man kanskje kan lese som det motsatte av “nærlesning”: skumlesning. De gode historiene (byggets fremtoning og silhouett) mangler kompleksitet, spill og polyfoni i selve det romaneske, altså ikke sømhistoriene (143ff), men selve romanens fundament, det meningsbærende plan (146), som utgjør helheten (flisene, mattene, *kalkylene*, detaljene som først synes på nært hold, og utgjør byggenes helhet). At flisene er “humørløse”, leser jeg som en allegori på at den delen av dagens litteraturtilbud som får oppmerksomhet, går mot det endimensjonale, uten flere betydningsnivåer (men til gjengjeld mye følelser). “Humør” i denne forstand leser jeg her mer som “lekenhet”, en allegori på forfatteren som *spiller* overfor leseren, enn som leserens opplevelse av teksten som “humoristisk”.

“Deres slanke Høyheter”

Fotnote 4 i *16.07.41*s kapittel 2 handler om lys og glassaktighet, først og fremst slik den manifesterer seg gjennom de blendende skyskraperne på Potsdamer Platz. I avsnittet fra *16.07.41* bøyer de beskuende hodet i hengivenhet overfor de “slanke Høyheter”⁵⁴:

Er arkitektur en kunst? Man nærmer seg Potsdamer Platz 17-10-01 kl. 21.15. Praktfull på avstand. Lys og rene linjer. Spennende former, krumninger, rette kanter, og når kantene på Nye Potsdamer Platz først er rette, så er de sylskarpe i sin eleganse. Buer. Slanke høyheter, ja man blir inspirert til å titulere dem slanke Høyheter, som man bøyer nakken, på demokratisk vis, for, ved å heve hodet bakover, og ikke føydalt og før-kapitalistisk, ydmykt forover, for gispende å beundre alle lysene, når man nå, 17-10-01 kl 21.32, ikke bare nærmer seg Potsdamer Platz, men står midt inne i den, og titulerer de høye arkitektoniske prestasjonene Deres slanke Høyheter. [...] Glass og lys. Tidligere tiders stofflighet, f.eks. i stein og marmor, er erstattet av lysspill og glassaktighet. Det er mye billigere og unektelig forbløffende

⁵⁴ Allegorien om ”slanke høyheter” leser jeg som beslektet med passasjene om ”ung fornedrelse” i *Armand V*. Kvinnen kaster foraktelig på hodet der hun står foran Armands ydmykede sønn (Solstad 2006c: 8).

vakkert. Man bøyer nakken demokratisk og måper. Skjønnheten fortaper seg ikke. Illusjonen virker. Selv om man på demokratisk vis bare bøyer nakken for en blendende fasade. (218)

Bygningene på det nye Potsdamer Platz er opplyst av kunstig lys, og skues slik “best om natten” (217f), når kontrastene er mest tydelig. Uten kunstig lyssetting er bygningene nemlig ingenting; mørket vil sluke dem, og man vil raskt oppdage at man ikke er i “USA”. Tittelen “Deres Høyhet” brukes fra gammelt av om kongelige, som får sin tittel uten å gjøre seg fortjent til den, men likefullt opptrer som om de fortjener respekten de blir vist. Man “ikke bare nærmer seg” Potsdamer Platz, man står “midt inne i den”. Dette leser jeg som en tidslignelse. Vi er nå inne i den nye tid av falske fasader, lys og “glassaktighet” – litteratur det er lett å beskue på avstand (skumlese) uten å ta nærmere i øyesyn, men som det heller ikke er mer å hente i under fasaden, eksempelvis i form av allegorier. På Nye Potsdamer Platz “hever [man] hodet bakover”, og ikke som i tidligere tider, “ydmykt forover”. Ordet “heve” gir flere assosiasjoner. De beskuende “hever seg over” det faktum at man blir klok av å lese. Å “heve noe bakover” er en selvmotsigelse. Når man “hever hodet” er man stolt over å være det man er, i vårt tilfelle ubelest. Man *senker* ikke, som i tidligere tider, hodet ned i lestilling, men derimot i motsatt retning, man *hever* det vekk fra boken, og man “setter nesa i været” over dem som faktisk bryr seg om klassikerne. I artikkelen “Om meddelelsens problem” fremholder Solstad at “aldri har folk flest kjent seg mer selvbevisste, mer selvstendige, mer meningsberettiget enn de er i dag” (Solstad 2001g: 202). Dette har sin pris; baksiden ved at åndsmenneskene ble konsumenter i kulturell forstand, er at “overfor konsumenten opphører enhver mulighet til intellektuell virksomhet” (Solstad 2001g: 216f).

Ingen kaller et uopplyst menneske opplyst lenger, og derfor finnes det selvfølgelig heller ingen opplyst almenhet, for begrepet forutsetter at det finnes noen som er uopplyste, og som kan opplyses. (Solstad 2001g: 215)

Man “hever hodet bakover” – det går altså *bakover* med kulturarven i takt med folks økte selvbevissthet, og i takt med vår tids “lyssetting” av lettilgjengelig kunst.

Bygningenes skjønnhet tatt i betraktning er det ikke rart at man kan la seg forlede, eller “inspirere”, til å “titulere” dem “Deres slanke Høyheter”. Ordet “slank” er det eneste som ikke er beæret med stor forbokstav, det er et ord som beskriver høyhetene. Ordet “slank” brukes oftest om kvinner, på samme måte som “elegant”. Et annet ord for “slank” er “tynn”. I litterær sammenheng brukes gjerne ordet “tynn” om et manuskript med store mangler eller dårlig kvalitet. Ordet “Høyhet” fremstår idag som et pompøst ord, oppblåst og lattervekkende. Vi får assosiasjoner av typen Ludvig Holbergs *Jeppe paa Bjerget*. Setter vi ordene sammen på

nytt med vårt nye meningsinnhold, kan “slanke Høyheter” nå leses som “tynne oppskryttheter” – noe de har felles med keiseren i H. C. Andersens eventyr *Keiserens nye klær*. Kjetil Jakobsen nevner i forbindelse med skyskraperne på Potsdamer Platz likheten med “Neith (den uhyggelige)”, som i egyptisk mytologi var “gudinne for krig, vevekunst og skaperkraft”, og i tillegg “vokter av dødsriket”. Hun fremstilles i menneskeskikkelse (i motsetning til den andre egyptiske guden i dette verket, katten som vokter det sovjetiske sørgemonumentet og tempelet i Berlin (221)). Ved Neiths alter er det innskrevet: “Jeg er, det som er, som var, og som vil bli: Ingen har løfta sløret mitt”. (Jakobsen 2003: 27) Slik jeg tolker teksten, er det på høy tid at man løfter på sløret til nåtidens slanke høyheter. De har, i motsetning til den egyptiske gudinnen, lite under klærne. “Glassaktigheten”, eller keiserens gjennomsiktede ikke-klær (som Solstad kaller “modernitetens tristesse”), må erstattes med solid kunst av typen “stein og marmor”, kunst av en tyngde og kvalitet som vi finner i 1920- og 1930-tallets litteratur, modernismens storhetstid.

Ettersom Solstad fremholder “arkitekturen” som kvalitetskunstens motpol, finner jeg det nærliggende å trekke frem en relevant parallell fra *T. Singer*, nemlig forholdet mellom kunst og kunsthåndverk – eller “kunsthåndverk” – fordi kunsthåndverket, liksom arkitekturen, kan leses som en allegori for serie- og “damebladlitteraturen” (Solstad 1981e: 25). Merete Sætre i *T. Singer* er keramiker, som lager krukker og vaser, helt like, som hun først skisserer på papir, for så å *forsteine* i ovnen. Det finnes altså ikke rester av liv igjen i det hun produserer. Jeg ser Merete Sætres funksjon i *T. Singer* som beslektet med de “slanke høyheter”. Utad virker hun fargerik, spennende, “kunstnerisk” og viril. Men egentlig er hun bare en forsteinet håndtverker uten fantasi eller evne til annet enn hverdagskost og rutine. Til tross for dette “blender hun alle” – bortsett fra Singer.

Kvinneallegorien

Dag Solstad er blitt kritisert for å fremstille kvinnen som passive fascinasjonsobjekter, heller enn som likeverdige med mannsskikkelsene, noe Solstad sier han “kan forstå” (Solstad 2006d). At Solstads kvinneskikkelser kun er fremstilt som passive fascinasjonsobjekter, er et premiss jeg bare delvis kan akseptere. Solstads kvinneskikkelser finnes ikke ensartede, slik jeg leser dem. Derimot fungerer de kvinnelige (og mannlige) figurene temmelig forskjellig. Likevel vil jeg understreke kjønnsaspektet som betydelig.

Det er min mening at Solstads kvinneskikkelser heller bør tolkes i et litterært perspektiv enn i et politisk eller psykologisk – faktisk også i forfatterens politiske periode.

Kvinnen som fristerinne og forfatterens litterært sett hemmende “halvdel” går igjen i Solstads litteratur. Det meste i forbindelse med Solstads lysmetaforikk ser ut til å ha kvinnelig fortegn. Landet Atlantis får, som tidligere nevnt, hunnkjønnsendelse: “Atlanta” (217).

Kvinneallegorien kan ikke utforskes i nærmere i denne oppgaven. Derfor vil jeg nøye meg med å fastslå at Solstads kvinneallegorier i mine øyne stort sett går igjen som verdimessig negative i litterær forstand, selv om det er snakk om dype kjærlighetsforhold, som når det gjelder forholdene til romankarakterenes livsledsagersker. Før eller siden tar de slutt, og ender alltid med at fortelleren forsøker å frigjøre seg fra sin “bedre halvdel”. Så også i 16.07.41. Her er hun imidlertid nærmest ikke til stede. Likevel er de få stedene hvor hun dukker opp, viktige for romanen. Dette kan jeg imidlertid ikke gå inn på. For å vise spennvidden innen Solstads kvinneallegori, vil jeg her komme med noen få eksempler på kvinnen som allegori i 16.07.41. Som jeg allerede har vært inne på i kapittelet “Faren”, anser jeg både Tante Elise (36f) og moren som *både* positive og negative allegorier verdimessig sett.

Svømmelærerinnen

Under sin vandring i Berlin passerer jeg-fortelleren en 40-årig kvinne som pisker en jentunge rundt og rundt inni et svømmebasseng, mens en skare urørlige ungdommer i badedrakt iakttar dem med intens konsentrasjon:

[...] Da jeg kikket gjennom *glassvinduet* så jeg inn i en *svømmehall*. Den hadde en lang *konkurransbane*, og foran den, nærmest oppe i vinduskarmen, satt noen ungdommer, seks-sju stykker, av begge kjønn. På den andre kanten av banen sto en 40-årig *kvinne* i treningstricot og heiet fram en *jentunge* på 12-13 år som svømte i bassenget. [...] Hun svømte *runde etter runde, med dyktige, smidige vendinger*, og den 40-årige kvinnen sto og balanserte på bassengkanten mens hun gestikulerte og ropte ivrig (*lydløst for meg*). Nå og da kastet jeg et skrått blick mot ungdomsflokken tett opptil *glassvinduet* i forgrunnen, men *de ensat meg ikke*. De var iført badedrakter, men satt *helt urørlig i den samme stilling* som de alt hadde inntatt da jeg kom forbi. [...] Men senere tenkte jeg at det slettes ikke trengte å være hennes mor. Det kan ha vært hennes *lærerinne*, som hadde sett hennes talent, og nå brukte av sin egen fritid for å *hjelpe henne fram, og ut*. Ja, til slutt hellet jeg til at det var jentungens *lærerinne* som sto der og balanserte på bassengkanten og *pisket henne fram*. [...] [Ungdommene] satt stadig *urørlig* i samme stilling som før. Rett nok må man anta at de innbyrdes har skiftet stilling, hver og en kanskje flere ganger, men da jeg ikke hadde sett denne skiftning, hos noen av dem, virket det på meg som om hele gruppen hadde sittet *urørlig* i samme stilling hele tida. (124f, mine uthevelser)

Sett på bakgrunn av den tidligere beskrevne glassmetaforikken, er denne grunn nok i seg selv til å være på vakt, i tillegg til det faktum at det altså dreier seg om kvinner. En tredje grunn til å være på vakt er Solstads vann-, hav- og elvemetaforikk, som jeg har vært delvis inne på

under “Himmelen som Solstads havmetafor”. I dette tilfellet er det snakk om et firkantet, lukket basseng, med glassvegger, som jeg-fortelleren ser inn i. Jeg-fortelleren beskuer nærmest et akvarium, eller et titteskap. Den unge jenta dykker imidlertid ikke, hun svømmer på overflaten, så fort som mulig, “runde etter runde” (124).

Det er som tidligere nevnt min oppfatning at Solstads tekster bør leses også på bakgrunn av hans øvrige verker. Solstads seneste artikkelsamling inneholder en viktig artikkel med henblikk på svømmescenen, med tittelen “Dagny Solstad: Petit” (Solstad 2007a: 120).⁵⁵ Artikkelen ble publisert både like før, og like etter, utgivelsen av *16.07.41*, og jeg ser den som en kodenøkkel til passasjen over. Den retter seg mot “barne- og ungdomsdyrkelsen som rir vårt samfunn som en mare”: Vi må slutte å “forsømme” barna ved ikke å akseptere at barn “har å være umodne”. Barn må få lov til å “reke gatelangs” (Solstad 2007a:120), de må slik jeg leser den, få lov til å dukke ned i krevende litteratur i skoletiden, i motsetning til at de holdes inni et trangt svømmebasseng. Barn må få lov til å ha “voksenkontakt” (Solstad 2007a: 121); de trenger å lese klassikerne. I artikkelens finale tordner han:

Men den som skriver skjønnlitteratur, skriver ikke for voksne, det er en selvfølge. Man skriver for opplyste mennesker, det er den eneste grunn til å skrive, eller, hvis tida har en liten lysning i seg, for å opplyse. Det har ingenting med pedagogikk å gjøre, litteratur er kunst, det er den eneste grunn til at noen forsøker å skrive dikt, noveller, romaner. *Det har ingenting med pedagogikk å gjøre, ingenting med barnevernet å gjøre, ingenting med krisesenteret for kvinner å gjøre, eller krisesenteret for menn å gjøre.* Kunstens publikum er den som strekker seg. [...] *Barn kan ikke strekke seg, de har å være umodne, i selskap med røverne på gata, uten voksnes oppsyn, de voksne har å gå inn i seg selv, og tenke seg om, og slutte å ødelegge språket, dette er en henvendelse til mødrene (og forsåvidt) fedrene i Norsk Litteraturkritikerlag.* (Solstad 2007a: 122, mine uthevelser)

Jeg leser scenen som en allegori for barne- og ungdomsdyrkelsen i samfunnet. Fortelleren antar først at kvinnen på bassengkanten er jentas mor, men heller etter hvert mot at hun må være jentas trener, fordi hun står der i “treningstrikot” (124) – før han til slutt innser at hun må være jentas lærerinne. Ordet “lærerinne” (125) peker mot skolen. Svømmetalentet formes av bassenget hun svømmer i; hun svømmer “runde etter runde” [altså i sirkel] med ”dyktige, smidige vendinger” (124). Den skoleflinke jenta blir en hurtigleser, og går fra å sluke barne- og ungdomslitteraturen hun fôres med, til å bli en storkonsument av bestselgere. Om hun svømmer rask nok, blir hun en av “kremen”: hun blir serielitteraturforfatter eller barnelitteraturkritiker. Den 40-årige kvinnen “[gestikulerer] og [roper] ivrig (lydløst for meg)”

⁵⁵ Som han sier det i *Genanse*: “[...] Å karakterisere [ungdommene] som umodne kunne da umulig virke støtende på noen, verken på dem selv eller deres foresatte [...]” (Solstad 2005:16f).

(124). Ikke en lyd slipper ut fra bassenget, fordi det ikke er noe å høre. Derfor går jeg-fortelleren “videre”.

Svømmetalentet er ute av stand til å bevege seg utenfor sine strenge rammer. Hun vennes altså av med å tenke selvstendige tanker. Ser vi svømmebassenget i forhold til havets uendelighet, er rammene for talentets svømmetime altfor snevre. Alt måles i sekunder, centimeter og øre – og i neste omgang – i terningkast. Slik jeg leser passasjen, er det å gjøre barna en bjørnetjeneste å servere dem barne- og ungdomslitteratur forenklet av pedagoger. Jenta burde altså oppmuntres til å snorkle i sjøen (noe som ville vekke lysten til senere å lære seg å dykke) – heller enn å svømme raskt på overflaten i et trangt, firkantet og sterilt svømmebasseng. Jenta burde altså heller lese én stor klassiker grundig, enn å sluke tredive ungdomsromaner. Å snorkle er “risikabelt” i den forstand at hun kanskje ikke lærer å svømme like raskt – hun kan bli svimmel og hun kan svømme seg bort – men hun kommer faktisk til å lære å *se*.

Ungdomsflokken sitter i sine badedrakter på rekke og rad ved svømmebassenget og iakttar intenst det som foregår i bassenget, altså hurtigsvømmingen. De sitter da også “urørlig i samme stilling hele tida” (125). Dette nevner jeg-fortelleren fire ganger (124f), at ungdommene (av begge kjønn) sitter “stadig urørlig i samme stilling som før” (125). Følgene av ungdomsdyrkelsen er altså at ungdommene intellektuelt sett aldri beveger seg ut av ungdomsstadiet. Forenklings- og tilpasningslinjen i skolen – og bokbransjen – er det faktisk først og fremst kvinner som står for. Sannsynligvis har svømmelærerinnen selv blitt pisket rundt i bassenget som barn. Det er med andre ord ikke tilfeldig at svømmelærerinnen er en kvinne.

Spilleautomat-seansen

Spilleautomat-seansen kan leses på mange måter. Jeg ser den som sammensatt, i den forstand at den belyser samfunnskritiske sider ved forfatteryrket såvel som metafiksjonelle aspekter ved det. Spilleautomat-seansen kan leses som en forfatters mislykkede søken etter den store romanidé. Her vil jeg imidlertid lese den fra en annen vinkel. Det ligger i selve ordet “spilleautomat”: spill, automatikk og profitt. Mannen spiller automatisk, gjentar seg selv, er avhengig av maskinen, eller “maskineriet”. Damen i bardisken som opptrer i samspill med den spilleavhengige (126ff), kan også leses som en allegori på snyltermotivet i bokbransjen og på avhengighetsforholdet mellom forfatter og forlag. Den aldrende forfatteren, som er avhengig av å være en “spiller” (altså av å leke seg med den tekniske siden av forfatteryrket

og å leke gjemsel med leseren), kan leses som en tilårskommen og lang fremskreden versjon av ungjentene på T-banen (83f), som er frydefullt oppslukt av å greie å klappe i takt og si de rette navnene. For den aldrende mannen med ølmage, derimot, har “spillingen” blitt en mani, den har tar overhånd. “Klappingen” som ungjentene drev med som små, er ikke like sjarmerende lenger når man er voksen. Her har altså spillingen blitt så automatisert at den er manifestert gjennom en egen *automat* – som gir “det samme resultat: Dette ingenting, dette øredøvende fravær av gevinst” (126). Forfatteren greier ikke å bryte ut av mønsteret, han er avhengig av automaten og ølet, og kvinnen bak disken er en del av etablissementet, som krever sine drikkepenger, og som driver lokalet hvor “automatens gap” er plassert. Den eneste risiko spilleautomat-forfatteren tar, er at han kan ende opp i null, eller som gjeldsslave. Denne risikoen er forutsigbar, ettersom det ikke er mulig å vinne over noen spilleautomat på lang sikt. Det er trygt i den forstand at forfatteren har en “hånd å holde i” (automat-spaken), og han får sin øl, men resultatet er avhengighet og ølmage.

Scenen kan tolkes dithen at spilleavhengigheten er “automatens” skyld, altså forlaget. Den eneste som tjener på at “merkevaren” forfatter leverer nøyaktig det samme opplegget etter et svært forutsigbart mønster, er damen bak disken, eller bokbransjedamen. Hun får provisjon, 0,50 DM, for hver runde spilleren tar. Hun har forøvrig en parallell i *Armand V.* som den gamle, “skarpe”, men “onde” (Solstad 2006c: 179) enken, som leier ut hybler til blodpris til de fattige studentene, og bare åpner døren på gløtt. Her vil jeg trekke inn foredraget Dag Solstad holdt på Voksenåsen (1970), som skapte et voldsomt rabalder. Den unge, radikale Solstad foreslo der en totalforandring av Forfatterforeningens formålsparagraf. Han ivret for å minske forleggenes makt og kanalisere mer penger til “de fattige forfatterne” og til nød “middelklasseforfatterne”, i motsetning til resten av forfatterforeningens medlemmer, “universitetsfolkene” og de “rike forfatterne” (Solstad 1981d: 127ff,146f). Solstad foreslo *streik* som en mulig fremgangsmåte (Solstad 1981d: 146). Dette standpunktet forlot han i 1980, i sitt like legendariske foredrag på Dokka, som jeg har vært inne på under underkapittelet om faren. Foredraget på Voksenåsen viser den fyrrige versjonen av mannen ved spilleautomaten, som sitter igjen med tungsinn og bilring, men “uten at en eneste D-mark hadde falt klirrende ned i skålen” (127). Den korpulente mannen “behersket sin bitterhet med fatning” (127). I *Arild Asnes* er mye av grunnen til at Asnes lar seg “overtale” til å bli med i bevegelsen, muligheten til å gjøre noe med bokbransjens urettferdige snylting på forfatteren. Alt dette mener jeg damen bak disken og den automat-avhengige mannen er et bilde på.

Transvestitten

Fordi kjønnsaspektet er et viktig premiss for lesningen av Solstads litterære figurer, blir transvestitten en interessant og sammensatt skikkelse. Jeg-fortelleren føler ærefrykt når han nærmer seg Berlin. Det er når han forsøker å sette ord på hva som gir ham den spesielle Berlin-følelsen, at han kommer til kort. Likevel får han en fornemmelse av hva det skyldes, beskrevet over fire sider, etter en episode der Berlin-politiet opptrer på en “bemerkelsesverdig” måte overfor en transvestitt:

En av de første dagene var jeg vitne til at en transvestitt henvendte seg til to politimenn for å spørre etter veien. Det var en svært høy transvestitt, ganske kraftig bygd, noe hun hadde greid å kompensere med ytterst feminin og yppig kjole, smakfullt anlagt make-up, søt krøllete hårfrisyre, syltynne høye hæler og en elegant liten damekoffert, som gjorde at man ble nokså paff da man hørte at hun spurte etter Hotell Beethoven med en grov bassrøst. Men de to politimennene forklarte henne høflig hvordan hun skulle finne fram til Hotell Beethoven. Transvestitten takket kokett for informasjonen og begynte å bevege seg i den oppgitte retningen. (51)

Det er to påfallende aspekter ved transvestitten som fenomen. Det ene er at vedkommende *krever* oppmerksomhet. Det andre er at det dreier seg om en person som gir seg ut for å være noe annet enn han (eller hun) er, nemlig det motsatte kjønn. I vårt tilfelle gjelder det en mann som gir seg ut for å være kvinne. Transvestitten har visse likhetstrekk med Charles Baudelaires *dandy*⁵⁶, i den forstand at han søker å skille seg maksimalt ut fra mengden ved hjelp av et karikert, moteriktig ytre, i den hensikt å bli betraktet. I tillegg gir dandyen seg ut for å være noe annet enn han er, nemlig *blasert* (Baudelaire 2000: 110). Det ytre man ser hos dandyen, korresponderer likevel til en viss grad med personens indre – bare i karikert form. Solstads transvestitt, derimot, er en bløff tvers igjennom.

Transvestitten er beskrevet som “kraftig” (51) og med “grov bassrøst” (51). Det er altså det stikk motsatte av en feminin og yndig kvinne vi her har med å gjøre, likevel har “hun” “greid å kompensere” (51) for denne mangelen ved å ta på seg klær, fakter og “kokett” (51) personlighet som gir henne en tilnærmet perfekt maske, som gjør jeg-fortelleren “nokså paff” (51) når “hun” åpner munnen. Transvestitten velger en lettvent, men effektiv måte å få oppmerksomhet på gjennom sin ytterst feminine og yppige kjole, smakfullt anlagte make-up, søte krøllete hårfrisyre, sine syltynne høye hæler og sin elegante lille damekoffert (51). Skometaforikken i 16.07.41 er verdt noen setninger. Jeg ser den som en allegori for

⁵⁶ Jeg-fortellerens likhetstrekk med henholdsvis flanøren og dandyen er behandlet i Ødegaard (2002). Jeg vil komme inn på enkelte sider av jeg-fortellerens måte å opptre *skriftlig* på i forhold til flanørrollen, i kapittelet om Berlin.

fortellerens – og forfatterens – forfatterambisjoner, slektskap eller opphav. Foreldrenes gamle leilighet ble “overtatt av en skobutikk” (174) etter at familien flyttet ut, eller slik jeg leser det, da forfatteren ble revolusjonær. Når han kommer tilbake, er det bare *eskene* tilbake etter “skoforetaket”, eller den intellektuelle virksomheten som en gang fant sted i leiligheten. Jeg-fortelleren er på konstant jakt etter nye, eksklusive sko på sin vandring i Berlin. Hans gamle er uttråkkede. Han er på jakt etter sko av *kenguruskin*, men ender med å forkaste skoene i kenguruskin når han endelig finner dem (88). Da er det plutselig *slangeskin* (88) han får lyst på. Kenguruen er et digert, synlig dyr som hopper fremover i store bys. De formerer seg nærmest ukontrollert. Vanligste dødsårsak for kenguru er, såvidt meg bekjent, kollisjon med bil⁵⁷. Slangen åler seg stille av gårde, den gir bibelassosiasjoner og hugger plutselig til, akkurat slik Solstad skriver at forfatteren bør slå til i “Spilleren” (Solstad 1981a: 77f), og slik han *ikke* får slått til i eplehaven i *Irr! Grønt!* (Solstad 2001a: 87). Transvestitten er derimot “svært høy” (51) har på seg “syltynne høye hæler” (51). Den høye og vakre fasaden støttes opp på syltynn (51) grunn. Dette minner umiskjennelig om de “slanke Høyheter” (218) på Potsdamer Platz, som har en “blendende fasade” (218), men ingenting under fasaden av varig verdi. Ettersom Solstads veskemetaforikk aldri er tilfeldig⁵⁸, og i litteraturen er en velbrukt metafor på intellektuell kapasitet og utforskertrang, leser jeg transvestittens “lille damekoffert” (51) som et bilde på manglende intellektuell ballast. Transvestitten føyer seg inn i rekken av solstadske kvinner med små vesker. I både “Emigrantene” og “En tomsekk og et tau” er veskene, eller sekkene, de reisendes billett, som i begge tilfeller blir veid og funnet for lette.

Solstads transvestitt kan leses på mange måter. En måte er som en allegori for den generelle tendensen i dagens kulturliv, eller blant dagens forfattere, av begge kjønn, ved at de appellerer til den kvinnelige lezerskaren – som er betydelig større enn den mannlige – ved å kle seg i “kvinneklær”. Slik går de på akkord med seg selv, fordi det er her pengene ligger. Dette bildet av kvinnen som en forringer av litteraturen og representant for Jane Tompkins’ begrep “sentimental kraft” (Tompkins 2002), og ikke primært som litterær kvalitet, er ikke ensbetydende med bildet av “alle kvinner”. Kvinneallegoriene i *16.07.41* er *generelle* bilder på et fenomen som brer seg i bokverdenen, både hos leser og forfatter. Dette gjelder blant

⁵⁷ Liksom den “fargerike” Merete Sætre i *T. Singer*, som omkommer i bilulykke.

⁵⁸ Jeg-fortelleren har alltid med seg sin brune dokumentveske og sin sammenleggbare paraply når han er ute og går i Berlin. “Den ubehagelige passasjereren” (78ff) insisterer på å presse den digre, klumpete håndvesken sin ned mellom passasjerene, noe som fører til at de forlater vognen. I *Armand V.* finner jeg det heller ikke tilfeldig at den innforståtte somalieren er veskeselger.

annet begrepet “kvinneklær”, som jeg ønsker ytterligere å karakterisere ved hjelp av Solstads begreper “ulidelig sentimentalitet” og “damebladmentalitet” (Solstad 1981e: 25). Ved å fri til den kvinnelige bestselger-leserskaren, går transvestitten [forfatteren] på akkord med seg selv – og det ikke bare formmessig. Likevel mener jeg transvestitten, med sitt tvekjønnede ytre, kan leses både som maskulin og feminin bestselger-form uten noe uoppløselig element. Når det gjelder det maskuline aspektet ved bestselgerlitteraturen, er det sjokkeffekten som utgjør mye av dets ytre. Jeg-fortelleren blir jo “nokså paff” (51) når han hører den grove røsten. Mye av bestselgerlitteraturen som henvender seg til menn, er ute etter å sjokkere. Men som Peer Gynts klassiske løk, har den ingen kjerne. Når man skreller den, står man igjen med “pynt” (122): et falskt skall – og intet indre.

Hønse- og hanemetaforikken i *16.07.41* er tidligere nevnt i underkapittelet “Hurtig fugl”. Som jeg har vært inne på der, uttrykker Solstad i *Roman 1987*: “Men det han mislikte var jåleri, ekstravaganse, som han karakteriserte med metaforer henta fra fuglelivet: “Lånte fjær”, “Påfugl!”, “Hane!” (Solstad 2000: 28). Transvestitten opptrer i “lånte fjær”. Forfatteren kaller spradebassene jeg-fortelleren er “omringet av” på bransjefesten på Lillehammer, for “løse fugler” (152). Likeledes omtales transvestitten i Berlin-delen som en av byens “utagerende eksistenser” og “løse eksistenser” (51). Transvestitten representerer noe helt annet enn den store, skinnende fuglen i flyscenen, selv om heller ikke flyturen er av varig karakter. Flyet er en “overjordisk” og “teknologisk triumf” (21) – som i denne romanen paradoksalt nok rommer et mesterverk først når det lander. Transvestitten i denne passasjen kan knapt sies å være annet enn en fasade. Påfugler og haner sprader på bakken, haner kan ikke engang fly. Med tanke på min generelle tolkning av politiets rolle som verdimessig positiv, mener jeg at bildet som transvestitten representerer, uttrykker mye av det samme som sitatet fra *Roman 1987*, bare i mindre åpenbare ordelag. Det store behovet for å bli sett, og det faktum at det eneste de har å vise frem, er noe ved sitt ytre – som at de enten har “tatoveringer” eller er “homoseksuelle” – uttrykkes gjennom følgende avsnitt:

Det er ingen by som er så full av *utagerende eksistenser*, til alle døgnets tider, som Berlin. Av aparte folk. Av drop-outs. Av utfrika mennesker, i alle aldre og i alle kjønn. Det finnes f.eks. flere, og større, tatoveringer pr. innbygger her enn noe annet kjent sted på kloden. De har samlet seg her. Både fra det tidligere DDR og fra Vest-Tyskland samlet det seg freak-outs og drop-outs og andre *løse eksistenser*, på begge sider av muren. Kunstnere, musikanter og homoseksuelle av alle tre kjønn. Ingen annen by har så mange lesbiske transvestitter. Ingen har så mange mannlige homoseksuelle transvestitter heller. *Det kan bli litt for mye for noen.* (51f, mine uthevelser)

Det blir ikke nødvendigvis spennende mennesker, eller betydelig kunst, av at personene er “drop-outs”, “utagerende” eller “utfrika”. Det må andre kvaliteter til enn at de er uvanlige å se til eller at vedkommende lever på siden av samfunnet. Det som ifølge jeg-fortelleren er det “bemerkelsesverdige” ved politiets reaksjon, er at de ikke vier transvestittens *fremtoning* noen oppmerksomhet overhodet. Det som er like “oppsiktsvekkende”, er at de heller ikke gjør noe *poeng* ut av at de ikke gjør det:

Ikke et smil, ingenting. Det er det som er det bemerkelsesverdige. [...] De hadde bare ganske enkelt gitt et rutinemessig svar på en nokså alminnelig forespørsel, og mer var det ikke å si om det. (51f)

(Ånds)politiet gir altså ikke transvestitten den opphaussing som “eksentriker” klesdrakten ellers ville gitt “henne”. Politiet svarer simpelthen på spørsmålet de får servert, slik jeg leser det: Hvordan blir jeg raskest mulig en berømt forfatter?, og svaret er kort og rutinemessig: “Mer var det ikke å si om det” (52). Det de får servert, er “nokså alminnelig” (52). “Forespørselen” skiller seg altså ikke ut, den er middelmådig, følgelig fortjener den verken øyekast eller ytterligere kommentarer fra politiets side. Min lesning av politiets reaksjon er at middelmådig litteratur, uten kjerne med et utenpåklistret “uttrykk”, ikke har krav på oppmerksomhet, og bør ties ihjel.

Transvestitten spør politiet om veien til “Hotell Beethoven”. Ludvig van Beethoven, en av våre største komponister, var opptatt både av form og innhold, og ikke bare form, slik tilfellet er med transvestitten. Han var også kjent for hver eneste dag, i timevis, å reke gatelangs for seg selv og mumle halvhøyt på sine store symfonier som en gal mann, ikke ulikt “den gale muslimen” i *16.07.41* (72f). Sistnevnte leser jeg forøvrig som en frustrert parallell til Armands somalier, og dermed jeg-fortellerens allierte i ånden. Transvestitten tar seg ikke selv bryet med å lete etter kjernen i sin kunst, slik jeg-personen gjør i sin desperate jakt på klassefesten i Sandefjord (166ff): I sistnevntes tilfelle lar jeg-fortelleren til og med være å slå opp i bransjeregisteret⁵⁹ “gule sider”, til tross for at det ville ha vært den enkleste måten å finne selskapslokaler på. Tvert imot kjører han, i timevis, på kryss og tvers rundt i Sandefjords gater, full og fortvilet, inntil han må se i øynene at alle de gamle og ærverdige lokalene (eller slik jeg leser det, litteraturtidsskriftene og pressens kultursider) enten er nedlagt eller uaktuelle som lokaler for dem han er på jakt etter. Det finnes nemlig ingen behagelige snarveier til romanens uoppløselige element. Transvestitten, derimot, tar seg ikke bryet med å lete, og kopierer heller en annens kunstner enn å finne sitt eget uttrykk.. “Hun” er

⁵⁹ Jamfør Solstads negative uttalelse om ordet ”bransje” i ”Om meddelelsens problem”

ikke på jakt etter annet enn Hotell Beethoven, dessuten er det for slitsomt å stolpre rundt på de høye hælene. Derfor tar “hun” snarveien, og spør uten blygsel selveste åndspolitiet om hvordan “hun” skal klare å bli en berømt forfatter, slik jeg tolker opptrinnet. Politiet forklarer “høflig” i hvilken retning hun bør bevege seg. Hun “takker kokett for informasjonen” (51), før hun svinser bortover mot hotellet, som hun ikke selv har giddet, eller vært i stand til, å lete opp. Hotell, i motsetning til leilighet, ser jeg i romanen som en indikator på at den “søkende” bare strømmer igjennom byen på overflaten. Transvestitten følger pilene – eller politiet – enten ute av stand til, eller uten interesse for, å utforske stedet. Dette i motsetning til jeg-fortellerens nitide utforsking både av hjembyen Sandefjord, og sin nye by Berlin.

Jeg-fortelleren oppsummerer den “bemerkelsesverdige” opptreden overfor transvestitten slik: “Berlin er ikke deres by. [...] Berlin hadde en feil. Befolkningen var feil” (53). “De normale er normale på feil måte. Det merker man på alt” (54), blant annet ved at de “ser altfor lite på TV” (54). “Det kan virke som om de eneste som ser på TV er tyrkerne. De ser på parabol-TV. Såpeoperaer fra Istanbul. Kveld etter kveld” (54). Berlinerne opplever eksistenser som transvestitten, rikfolk, politikere, TV-kjendiser og skarer av “tyrkere” (53ff) som “irrelevante” (54). “Det var altså ikke transvestitter som er bemerkelsesverdig her, men politiet. Berlins politi” (52). Politiet er altså representanter for “de normale” i det fiktive Berlin. Slik jeg leser dem, er de derfor representanter for forfatterens “burde-vært-normale” i den virkelige verden.

KONKLUSJON

I denne avhandlingen har jeg undersøkt *16.07.41* med tanke på at verket i sin helhet bør leses allegorisk, altså med et annet, og egentlig, betydningsnivå i sikte enn det åpenbare og bokstavelige. Jeg har delt oppgaven inn etter om allegoriene er eksplisitte (som faren) eller ikke-eksplisitte (som Potzdamer Platz), og gått like grundig inn på hver av allegoritypene. Foredraget uttrykker i klartekst noe av poetikken, eller den litterære programerklæringen, som ligger skjult i allegoriene. Derfor har jeg underveis brukt det i analysen for å understøtte min tolkning. Til støtte for analysen har jeg trukket inn store deler av Solstads øvrige forfatterskap, som jeg også har nærlest. Jeg har også vært til stede ved intervjuer og opptredener der Solstad har deltatt. Som teoretisk redskap har jeg brukt allegoriteori, spesielt Karin Gundersen (1999), samt flanørteori av Charles Baudelaire (2000) og Walter Benjamin (1990). Til hjelp med temaet ”romanens uoppløselige element” har jeg tatt i bruk romanteori

av Milan Kundera (1992). Mitt utgangspunkt har vært at en psykologisk lesemåte ikke fungerer i møte med Solstad. Med psykologisk lesemåte mener jeg at man leser boken som en fortelling om en 11-årig gutt som utsettes for den katastrofen det er å miste sin far, og at boken er et “svar” på hullet i sjelen. Inntrykket av at en slik lesemåte stenger for flere av verkets betydningsnivåer, er blitt styrket i løpet av analysen.

16.07.41 har vært en vanskelig roman å bli klok på. Jeg startet med hypotesen at allegoriene har et metafiksjonelt betydningsnivå, og at de uttrykker kulturkritikk. I tillegg til at dette viste seg å stemme, fant jeg mer. De første allegoriene jeg fikk øye på i møtet med teksten, var dem om kvalitet og metafiksjon. De jeg har endt opp med som viktigst, er allegoriene om metafiksjon, tro og rasjonalitet, språk og kvalitet. Disse har jeg nå delt inn oppgaven etter. Betydningen av allegoriene om språk, tro og rasjonalitet så jeg ikke før etter et intenst arbeid med teksten.

Min måte å lese Solstad på skiller seg fra den jeg har sett i annen sekundærlitteratur. Som rettesnor i lesningen har jeg hatt prinsippene om Solstads egne begreper “romanens nødvendige episke uoppløselige element”, “bagateller”, “nørdord”, “hjelpesverb” og “romanens meningsbærende plan”. Slik jeg leser begrepene, innebærer dette å granske språket fra alle kanter, å zoome inn og zoome ut, og å se på lignende passasjer i andre av forfatterens verker. Jeg mener en slik innsats fra leseren er nødvendig for å kunne forstå Solstads allegorier. Denne måten å lese på har da også gitt meg avvikende resultater fra annen sekundærlitteratur. Jeg har i denne avhandlingen vist hvordan en rekke figurtyper, metaforer og symboler i *16.07.41* bør leses annerledes enn slik det har vært gjort hittil. Mange av dem som andre har tolket som verdimessig negative, tolker jeg som verdimessig positive, og vice versa. Dette forandrer romanens meningsbærende plan.

For å gå kapittelvis nedover med noe av det jeg har funnet, vil jeg starte med kapittelet om “Reiser”. I “allegorier om livsprosjektet” leser jeg himmelen som Solstads metafor for havet. Himmelen ser jeg som verdimessig negativ, jorden som positiv. Norge som allegori tolker jeg som verdimessig negativt, og det å krysse landegrensen til utlandet som positivt. Språket norsk leser jeg som verdimessig positivt, og språket tysk negativt. I kapittelet viser jeg også at skyen både er en allegori for allegorien, og en allegori for kunstnerisk forgjengelighet.

I underkapittelet “Allegorier om tro og rasjonalitet: faren” har jeg funnet to betydningsnivåer i tillegg til det bokstavelige og eksplisitte om kristen tro. Farens “vakre

tanke” om evighetsmaskinen kan, slik jeg ser det, leses som troen på henholdsvis Gud i himmelen (bokstavelig betydningsnivå), Marx’ klasseløse samfunn (ikke-bokstavelig nivå 1), og på det å skrive seg inn i verdenslitteraturen (ikke-bokstavelig nivå 2). Farens store “hemmelighet” kan som allegori igjen deles i tre sekundærbetydninger: AKPs strenge sikkerhetspolitikk, at forfatteren Solstad skjuler sitt intellektuelle jeg for (m-l)-bevegelsens lesere, og at han tilslører ønsket om å skrive seg inn i verdenslitteraturen. Farens “fornedrelse” ser jeg som den feiltagelsen det var å forsøke å skrive for arbeiderklassen. Farens “død” leser jeg som dødsstøtet for arbeiderlitteraturen som litterært prosjekt. Klassefesten tolker jeg på to måter. Foruten det bokstavelige betydningsnivået som Dag Solstads klassekamerater fra gymnastiden, ser jeg første sekundærnivå som det senere forfallet blant partikameratene fra AKP-tiden. Det andre sekundærnivået mener jeg referer til tilstanden i den litterære institusjonen etter hans tilbakevending fra sin “tiårige maoistiske odysse”, som han beskriver i “Om romanen”.

I kapittelet om Berlin har jeg vist at Berlin-delen kan leses som en allegori med fire ikke-eksplisitte betydningnivåer. Delen kan leses som en “guide” til det å bli en grundig leser; til hvordan man skal lese dette verket; til hvordan man kan tilegne seg kulturarven; og til hvordan man kan finne sitt eget språkløse område og romanens uoppløselige element. I underkapittelet “Berlin som Babylon” har jeg beskrevet Fjernsynstårnet som et Babels tårn som symboliserer motstand mot kulturell nedbrytning. Resten av Berlin er slått av en babelsk forvirring, som jeg leser som et uttrykk for “meddelelsens problem” hos Solstad.

I underkapittelet “Allegorier om språk” har jeg gransket blant annet begrepene “bagateller”, “det uoppløselige”, “nørdord” og “hjelpesverb”. Disse begrepene har jeg anvendt i lesningen av romanen. Jeg har funnet at de tilsynelatende uviktige detaljene (“bagatellene”) i romanen er bærere av viktig mening, noe jeg har sett nærmere på også i dette kapittelets tredje del.

I underkapittelet “Allegorier om kultur, kvalitet og dannelse” har jeg tatt for meg tre allegorier som gir uttrykk for kulturkritikk på forskjellige måter. I “Politiallegorien” har jeg vist hvordan Berlins strenge politivesen fungerer som et åndspoliti. Hos Solstad er min påstand at politiet fungerer som en forsvarsinstans for kulturarven, og at det dermed er verdimesig positivt. I “Lysallegorien” har jeg vist hvordan elektrisk lys og sollys er verdimesig negativt, mens mørke, røyk og levende lys er verdimesig positivt. Her har jeg også tatt for meg fotnoten om arkitektur, glass og lys, og kommet frem til at Potsdamer Platz er verdimesig negativ til tross for sin skjønnhet, i motsetning til Alexanderplatz, som er

verdimessig positiv, enda det er en stygg plass. I “Kvinneallegorien” har jeg tatt for meg noen av kvinneskikkelsene i romanen. Allegorien om svømmelærerinnen leser jeg som et uttrykk for hvordan barne- og ungdomslitteraturen overpedagogiseres, med den følge at de unge mister evnen til å lese fritt og i dybden. I allegorien om spilleautomaten mener jeg at kvinnen kan representere forlagsbransjen, og mannen forfatteren det snyltes på. I allegorien om transvestitten ser jeg flere tolkningsmuligheter. Jeg tolker “henne” uansett som verdimessig negativ, enten “hun” leses som uttrykk for ønsket om snarveien til forfatterkjendis-status, som representant for “damebladmentaliteten” i bestselgerlitteraturen for kvinner, eller for sjokkeringselementet i bestselgerlitteratur som skrives for menn.

På denne bakgrunn er det min konklusjon at det først er når man kommer ned i de sekundære betydningsnivåene at kompleksiteten viser seg hos Solstad, og med det, romanens meningsbærende plan. Mitt største funn i denne avhandlingen er at selve språket hos Solstad er nøkkelen til forståelsen av *16.07.41*. Ved hjelp av primærnivået som kontrast, får forfatteren den egentlige betydningen bedre frem enn om den hadde vært fremsatt eksplisitt. I *16.07.41* er det meningsbærende planet flerdelt. Det Solstad ønsker å få frem i dette verket, er at vi må senke lesehastigheten. Vi må, både som leser og forfatter, være villig til å kjempe med stoffet, og anstrenge oss for å forstå. For det koster å bli et dannet menneske, og uten innsats vil vi miste muligheten til å kommunisere kompliserte tanker, fordi mottageren ikke lenger er i stand til å ta imot. Dermed mister vi til slutt landets elite. Nettopp dette er “meddelelsens problem”, som Solstad gang på gang har “brølt” om, men som han nå heller uttrykker seg om i allegorier, også i denne romanen. Dette brølet gjelder også folks lesning av hans eget forfatterskap. Nettopp ved å kode sitt budskap, oppnår han å riste av seg leserne som ikke forstår det han forsøker å uttrykke, men “direkte misforstår”, enten fordi de ikke *vil* forstå, eller fordi de ikke *kan* forstå. Men mest av alt mener jeg romanen uttrykker ønsket om å skrive seg inn i verdenslitteraturen, med det verket vi nå leser. Siste fotnote avslutter verket med et “lite skrik”. Skriket hvisker: Redd oss fra tidsånden. Og: Et mesterverk er født.

BIBLIOGRAFI

Litteratur av og intervjuer med Dag Solstad

- “Spilleren”. (1981a) [Første gang publisert i *Moderne prosa* i 1968, Det norske samlaget.] I: *Artikler om litteratur 1966-1981*. Forlaget Oktober. ss. 69-81
- “Forord”. (1981b) I: *Artikler om litteratur 1966-1981*. Forlaget Oktober. s. 5f
- “Foredrag på AKP (m-l)s kulturseminar på Dokka”. (1981c) [Foredrag opprinnelig holdt på Dokka 26.9.1980.] I: *Artikler om litteratur 1966-1981*. Forlaget Oktober. ss. 290-295
- “Foredrag på Forfatterforeningens seminar på Voksenåsen”. (1981d) [Foredrag opprinnelig holdt på Voksenåsen i 1970.] I: *Artikler om litteratur 1966-1981*. Forlaget Oktober. ss. 124-147
- “Rutinerte nødrop. (Björg Vik: *Nødrop fra en myk sofa*)”. (1981e) [Anmeldelse første gang publisert i *Profil* 5/1966.] I: *Artikler om litteratur 1966-1981*. Forlaget Oktober. s. 25
- “La hundre blomster blomstre”. (1981f) [Anmeldelse av diktantologi av Arnljot Eggen m. fl. Første gang publisert i *Profil* 5-6/1974] I: *Artikler om litteratur 1966-1981*. Forlaget Oktober. ss. 164-170
- “Nødvendigheten av å leve inautentisk. Om Witold Gombrowicz”. (1981g) [Første gang publisert i *Vinduet* 3/1968.] I: *Artikler om litteratur 1966-1981*. Forlaget Oktober. ss. 93-102
- “Bokklubben Nye Bøker en trussel mot venstresidas fornuft” (1981h) [Foredrag holdt første gang i Studentersamfunnet i Bergen 25. september 1981.] I: *Artikler om litteratur 1966-1981*. Forlaget Oktober. ss. 308-314
- Roman 1987*. (2000) Roman. [Første gang utgitt i 1987.] Forlaget Oktober
- Irr! Grønt!* (2001a) Roman. [Første gang utgitt i 1969.] Forlaget Oktober
- Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*. (2001b) Roman. [Første gang utgitt i 1984.] Forlaget Oktober
- “Norske vaner, særlig matvaner – og den radikale kvinne”. (2001c) I: *14 artikler på 12 år + 3 essays*. [14 artikler på 12 år første gang utgitt i 1993. 3 essays første gang utgitt i 1997.] Forlaget Oktober. ss. 9-25
- “Det forferdelige savn”. (2001d) [Første gang publisert i *Klassekampen* 29/7 1987.] I: *14 artikler på 12 år + 3 essays*. Forlaget Oktober. ss.63-74
- “Foredrag for én person”. (2001e) [Foredrag opprinnelig holdt i Danmark for 1 person i 1988.] I: *14 artikler på 12 år + 3 essays*. Forlaget Oktober. ss. 75-91

- “Om romanen”. (2001f) [Foredrag opprinnelig holdt ved Forlaget Oktobers sommerfest, 3. juni 1997.] I: *14 artikler på 12 år + 3 essays*. Forlaget Oktober. ss. 163-186
- “Om meddelelsens problem”. (2001g) [Foredrag opprinnelig holdt på Eiker videregående skole for Norskseksjon av Lærerforbundet, 11. oktober, 1996.] I: *14 artikler på 12 år + 3 essays*. Forlaget Oktober. ss. 187-206
- “Geir Mork, Fredrik Wanderup og deres samtid”. (2001h) [Anmeldelse av Fredrik Wandrup: “En uro som aldri dør. Olaf Bull og hans samtid”. Første gang publisert i *Klassekampen* 28. oktober 1995.] I: *14 artikler på 12 år og 3 essays*. Forlaget Oktober. ss. 218-229
- Sleng på byen*. (2001i) Petiter. [Første gang utgitt i 1983.] Forlaget Oktober
- 16.07.41*. (2003a) Roman. [Første gang utgitt 2002.] Forlaget Oktober
- Professor Andersens natt*. (2003b) Roman. [Første gang utgitt i 1996.] Forlaget Oktober
- Arild Asnes, 1970*. (2004a) Roman. [Første gang utgitt i 1971.] Forlaget Oktober
- “Kunngjøring”. (1994b) Korttekst. [Første gang publisert i *Dagbladet* 08.06.1968.] I: *Svingstol og andre tekster*. Forlaget Oktober. s. 100
- Genanse og verdighet*. (2005) Roman. [Første gang utgitt i 1994.] Forlaget Oktober
- Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemsøkt vårt land*. (2006a) Roman. [Første gang utgitt i 1982.] Forlaget Oktober
- T. Singer*. (2006b) Roman. [Første gang utgitt i 1999.] Forlaget Oktober
- Armand V. Fotnoter til en uutgravd roman*. (2006c) Roman. Forlaget Oktober
- “Mann uten minne”. (2006d) TV-dokumentar, TV 2, 20. oktober 2006
- “Berlin som Babylon”. (2006e) Foredrag i Uranienborg kirke, 24. oktober 2006
- “Forfatteraften”. (2006f) Intervju med Dag Solstad i BokCafeen, Chateau Neuf, 2. november 2006. Intervjuer: Marius Fossøy Mohaugen
- “Leserne mine er ikke nerder!” (2006g). [Bearbeidet og forkortet versjon av et to timers intervju med Marius Fossøy Mohaugen i BokCafeen 2. november 2006.] I: *Argument*. 3/2006. ss. 30f.
- “Dagny Solstad: Petit”. (2007a) [Første gang publisert under pseudonymet Dagny Solstad, *Klassekampen* 17.02.1996.] I: *Artikler 1993-2004*. Forlaget Oktober. ss.120-122
- “Makt og legitimitet i rosekrigenes tid” (2007b) [Først publisert i *Norsk Shakespeare tidsskrift* 1/2000.] I: *Artikler 1993-2004*. ss. 175-205
- “Forord”. (2007c) I: *Artikler 1993-2004*. Forlaget Oktober. ss. 7-11
- “Nederlag i historiefaget”. (2007d) [Første gang publisert i *Dag og Tid* 15.12.2001.] I: *Artikler 1993-2004*. [Første gang utgitt i 2004.] Forlaget Oktober. ss. 223-236

“Radioselskapet”. (2007e) Radioprogram, NRK P2, torsdag 8. februar 2007 kl 16.03 [Solstad var “Ukas selskapsløve”.]

Teori, sekundærlitteratur, skjønnlitteratur og oppslagsverk

Abrams, M. H. (1999) *A Glossary of Literary Terms*. [7th Edition.] Cornell University

Andersen, Per Thomas. (2003) *Tankevaser. Om norsk 1990-talls litteratur*. Universitetsforlaget. ss. 30-51

Bulie, Kåre. (2006) “Dag Solstad er nummer tre”. Dagbladets nettversjon. [Nettadresse mangler. Artikkelen var skrevet i forbindelse med offentliggjøringen av Dagbladets liste over de 25 beste romaner og novellesamlinger de siste 25 årene. Genanse og verdighet kom på tredje plass.] [Nedlastingsdato: 4. august 2006]

Bache-Wiig, Harald. (1977) “Dag Solstad – spiral, sirkel og tangent”, I: (Red.) Rønning, Helge. *Linjer i nordisk prosa. Norge 1965 – 75*. s. 156

Baudelaire, Charles. (2000) “Det moderne livs skjønnhet (utdrag)”. I: *Kunsten og det moderne liv*. Solum forlag. ss. 105-117

Benjamin, Walter. (1990) “M. Flanøren”. I: (Red.) U. P. Hallberg. *Paris. 1800-talets hovedstad. Passagearbeidet. Band 1*. Symposion Bokforlag. ss. 343-372

Eide, Tormod. (2004) *Retorisk leksikon*. [Første gang utgitt i 1999.] Spartacus forlag

Foss, Gunnar. (2004) “‘Alt jeg så liknet en salme’. Tid og skrift i Dag Solstads 16.07.41”. I: *Edda*. 2/2004. Universitetsforlaget. ss. 151-159

Gundersen, Karin. (1999) *Allegorier. Innganger til litteraturens rom*. Aschehoug forlag

Hagen, Alf van der. (2006) “Stadig opposisjon”. *Morgenbladet* 13.-19. oktober 2006

Hagerup, Henning. “På toget med Dag Solstad (og noen andre passasjer)”. I: *Bøygen*. 4/2002. ss. 6-15

Hamsun, Knut. (1993) *Sult*. [Første gang utgitt i 1890.] Gyldendal norsk forlag.

Hole, Elisabeth Skjervum. (2004) *Ei enslig lampe i natta. På sporet av Ellevte roman, bok atten av Dag Solstad*. Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap. UiO. Digital utgivelse ved Universitetet i Oslo (DUO). [Nedlastingsdato: 09.11.2007]
<http://wo.uio.no/as/WebObjects/theses.woa/wa/these?WORKID=18364>

Ibsen, Henrik. (1962) *Gengangere*. I: *Nutidsdramaer 1877-99*. [Første gang utgitt i 1881.] Fakkell-bok. Gyldendal Norsk Forlag. ss.115-156

Jakobsen, Kjetil. (2003) “Aldri mer 16.07.41!”. *Prosa* 1/2003. ss 22-27

Kittang, Atle. (1988) “Allegori, intertekstualitet og ironi. Dag Solstads skrift i Knut Pedersens beretning”. I: *Mellom tekst og tekst. Intertekstuelle lesninger*. ss. 51-70

- Kittang, Atle. (2000) "Dag Solstads elegiske realisme. Ei lesing av krigstrilogien". I: (Red) Trygve Kvithyld. *Narrativt begjær. Om Dag Solstads forfatterskap*. Cappelen akademisk forlag. ss. 79-106
- Kleiva, Arve. (2003) "Føttene. Dag Solstad". I: Arve Kleiva og Henning Hagerup. *Det er synd at noen få skal ødelegge for alle: Essays, skisser*. Aschehoug. ss. 77-111
- Krogstad, Atle. (2002) *Tid, landskap, erfaring. Om den norske livsverden i Dag Solstads forfatterskap*. Doktoravhandling ved Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap. NTNU
- Kundera, Milan. (1992) "Den baktalte arven fra Cervantes". I: *Romankunsten*. Aventura forlag. ss. 13-30
- Landro, Jan. (2001) *Jeg er ikke ironisk*. Samtaler med Dag Solstad. Pax forlag
- Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg. (1997) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget
- Mykle, Agnar. (1948) "Skjenselens korinter". [Fra *Taustigen*.] I: *A-magasinet*. 29/2007. ss. 26-32
- Nymoene, Jørund. (2006) *Om identifikasjon og presisjon i litteraturkritikk. En lesning av seks kritikktekster og to romaner*. [Thure Erik Lunds *Compromateria* og Dag Solstads *16.07.41*] Masteroppgave i Litteraturformidling, Institutt for lingvistiske og nordiske studier, UiO
- Obstfelder, Sigbjørn. (1979) "Jeg ser". [Fra *Digte*, 1893.] I: Gorgus Coward og Frederik Raastad. *Vår diktning gjennom tidene*. 2. utg., 2. opplag. Fabritius Forlagshus
- Orwell, George. (1964) *Animal Farm*. [Første gang utgitt i 1960.] Longmans, Green and Co. Ltd. Third impression
- Orwell, George. (1987) *Nineteen Eighty-Four*. [Første gang utgitt i 1949.] Penguin Books. ss. 312-326
- Pamuk, Orhan. (1991) *Det hvite slottet*. Gyldendal norsk forlag. s. 24, 32
- Pamuk, Orhan. (2006) "Min fars koffert". Foredrag under overrekkelsen av nobelprisen i litteratur. I: *Morgenbladet* 22/12-4/1 2007. ss. 22-25
- Pålshaugen, Øyvind. (2003) "Hvordan åpne en bok? Dag Solstads skrivemåte – og vår lese-måte". I: *Sosiologi i dag*, årg. 33, 3/2003. ss. 71-92
- Rognlien, Jon. (2007) "Stå samlet, vær våkne, alvorlige og livlige. Om maoistisk skriftkultur i Norge". *Vinduet* 1/2007. ss. 26-46
- Røssaak, Eivind. (2005) *Selviaktakelse. En tendens i kunst og litteratur*. [Kapittel 5: Kunsten som forsvant: Dag Solstad] Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget. ss. 79-90
- Sjkløvs-kij, Victor B. (1991) "Kunsten som grep". I: (Red.) Atle Kittang et. al. *Moderne litteraturteori. En antologi*. [Første gang utgitt i 1916.] Universitetsforlaget. ss. 11-25

Slettvold, Anne Lise. (2004) *Reisemotivet i 16.07.41: og i den tidlige Dag Solstad*. Hovedfagsoppgave i nordisk ved Universitetet i Bergen. [Eksemplaret er gått tapt, og kan ikke lånes.]

Tollefsrud, Magnus. (2001) *Trettende mann til bords. Om den intellektuelles rolle i Dag Solstads 90-tallstrilogi*. Hovedfagsoppgave i allmenn litteraturvitenskap, UiO. Digital utgivelse ved Universitetet i Oslo (DUO). [Nedlastingsdato: 09.11.2007]
<http://wo.uio.no/as/WebObjects/theses.woa/wa/these?WORKID=3345>

Tomkins, Jane. (2002) "Sentimental kraft. Onkel Toms hytte og litteraturhistoriens politikk". I: (Red.) Irene Iversen. *Feministisk litteraturteori*. Pax Forlag. ss 297-318

Tveito, Finn. "Avla av skrift. Om 16.07.41 av Dag Solstad". I: *Norsk litterær årbok 2003*. ss. 140-155

Ødegaard, Sivert. (2002.) "Drømmen om en perpetuum mobile. Modernitet og urbanitet i Dag Solstads roman 16.07.41". I: *Norsk litterær årbok*. 2004. ss125-156

Ørjasæter, Kristin. (2006a) "Jeget i svingdøren. Dokumentarisme og fiktion i Dag Solstads 16.07.41 Roman". I: Stefan Kjerkegaard, Henrik Skov Nielsen og Kristin Ørjasæter. 2006. *Selvskeven. Om litterær selvfremstilling*. Aarhus universitetsforlag. ss. 89-104

Ørjasæter, Kristin. (2006b) "Englemøtet over Berlin – Dag Solstad: 16.07.41 Roman". I: konferanserapport fra SASS' konferanse i Wien 2004 (under utgivelse)

Oppslagsverk, avis- og internett-artikler

Aschehoug og Gyldendals store norske leksikon. Trond Smith-Meyer (Red.) (1996) Bind 5, 3. utgave, 2. opplag. Kunnskapsforlaget

"Alexanderplatz". (2007, august 28). *Wikipedia*. [Nedlastingsdato: 05.11.2007.]
<http://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Alexanderplatz&oldid=2644086>.

"Babels tårn". (2007, august 27). *Wikipedia*. [Nedlastingsdato: 05.11.2007.]
http://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Babels_t%C3%A5rn&oldid=2638791.

"Babylon". (2007, juni 10). *Wikipedia*. [Nedlastingsdato: 05.11.2007.]
<http://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Babylon&oldid=2777576>

"Berlin". (2007, oktober 18). *Wikipedia*. [Nedlastingsdato: 05.11.2007.]
<http://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Berlin&oldid=2851210>.

"Berlins fjernsynstårn". (2007, september 19). *Wikipedia*. [Nedlastingsdato: 05.11.2007.]
http://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Berlins_fjernsynst%C3%A5rn&oldid=2727159.

"Engler". (2004, september 13). *Wikipedia*. [Nedlastingsdato: 05.11.2007.]
<http://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Engler&oldid=203494>.

"Himmelen over Berlin". (2007, august 16). *Wikipedia*. [Nedlastingsdato: 05.11.2007.]
http://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Himmelen_over_Berlin&oldid=2596308

“Lucifer”. (2007, juli 29). *Wikipedia*. [Nedlastingsdato: 05.11.2007]
<http://no.wikipedia.org/w/index.php?title=Lucifer&oldid=2531212>.

Rommetveit, Magne. (2000) *Med andre ord. Den store synonymordboka med omsetjingar til nynorsk*. Det norske samlaget. 2. utgave, 1. opplag.

Støre, Jonas Gahr. (2006) “Resignasjonen”. *Morgenbladet*. 6.-12. oktober 2006

Anmeldelser

Alnæs, Jørgen. (2002) (Umulig å oppdrive.) *Dagsavisen*. 6. oktober 2002

Christiansen, Atle. (2002) “Himmelske syner og gatevandring i Berlin”. *Dag og Tid*. 5. oktober, Utgave 40/2002.

Rottem, Øystein. (2002) “Gåten Solstad”. *Dagbladet*. 3. oktober 2002.

Stemland, Terje. (2002) “Dag Solstads nådeløse forfatterkall”. (1. utg.) “Solstad strålende og utholdelig”. (2. utg.) *Aftenposten*. 2. oktober 2002

Stueland, Espen. (2002) “Europeisk karat fra Solstad”. *Klassekampen*. 7. oktober 2002

Tjønneland, Eivind. (2002) “Solstad har klart det igjen”. *Morgenbladet*. 4. oktober 2004.

Aadland, Erling. (2002) “Åndsfunksjonærens inngivelse”. *Vagant*. 3(4)/2002. ss. 23-26

Wærp, Henning Howlid. (2002) “Romanen som ble reiseskildring. Dag Solstad: 16.07.41”. *Bokvennen*. 14(4)/2002. ss. 36-37

Sammendrag

Denne avhandlingens tema er de ikke-bokstavelige, ikke-opplagte betydningsnivåene i Dag Solstads roman *16.07.41*. Det bokstavelige og opplagte betydningsnivået er etter min mening skrevet som kontrast for å få de *egentlige* betydningsnivåene sterkere frem. Allegoriene er åpenbare (som faren) og ikke-åpenbare (som Potzdamer Platz). Til støtte for analysen har jeg trukket inn store deler av Solstads øvrige forfatterskap. Allegoriteori spesielt av Karin Gundersen (1999) er brukt, samt flanørteori av Charles Baudelaire (2000) og Walter Benjamin (1990). Jeg mener at det stenger for flere tolkningsmuligheter om man leser Solstad med psykologiske briller, her som en bok om en gutts og manns sorg over å miste sin far.

Avhandlingen er todelt. Første del, “Reiser”, sammenfaller i stor grad med bokens eksplisitte allegorier, som skyen, flyturen, faren, evighetsmaskinene, engangsfallskjermene og skjenselens balkong. I kapittelets første del har jeg vist at skyen kan leses som en allegori for allegorien, og reisen som en allegori over livsprosjektet. I delen om faren har jeg funnet to betydningsnivåer i tillegg til Gud i himmelen. Farens “vakre tanke” om evighetsmaskinen leser jeg som troen på Marx’ klasseløse samfunn, og som troen på det å skrive seg inn i verdenslitteraturen. Farens død leser jeg som dødsstøtet for arbeiderlitteraturen som litterært prosjekt. Etter AKP-perioden ble Solstad sjokkert over at ingenting hadde hendt i den litterære institusjon siden han “forsvant”. Jeg leser nachspielet i bakgården som en skildring av blant annet denne stillstanden, samt av de gamle, satte og “blinde” partikameratene.

Andre del, “Berlin”, er i hovedsak viet allegorier om språk og kulturkritikk. I min lesning av romanen har jeg brukt Solstads begreper “nøddord”, “hjelpesverb”, “bagateller” og “romanens nødvendige episke uoppløselige element”. Berlin-delen kan leses som en “guide” til henholdsvis det å bli en god leser, til å lese dette verket, til å tilegne seg kulturarven og til å finne romanens uoppløselige element, og som en guide til å skrive *mesterverket*. I Berlin er Fjernsynstårnet og byens åndspoliti det eneste som er i stand til å stå imot bølgen av kommersialisering. Jeg viser hvordan Berlin-delens småhendelser og småord uttrykker kulturkritikk på forskjellig måte, hvorav de fleste tar for seg litterære områder, som bokbransjen, barne- og ungdomsdyrkningen og “meddelelsens problem”.

Ved å granske Solstads språk har jeg kommet frem til at en rekke figurtyper, metaforer og symboler i *16.07.41* bør leses annerledes enn slik de hittil har vært lest i sekundærlitteraturen. Mange av dem som andre har tolket negativt, tolker jeg som verdimesig positive, og vice versa. Dette forandrer romanens meningsbærende plan.