

N O R S K R I F T

Redaksjon:

Bernt Fossestøl,	rom C236,	Wergelands hus
Gudleiv Bø,	" C316,	" " "
Åsfrid Svensen	" C318,	" " "
Kjell Ivar Vannebo,	" C230,	" " "

Manuskripter kan leveres direkte til disse eller sendes til:

NORSKRIFT

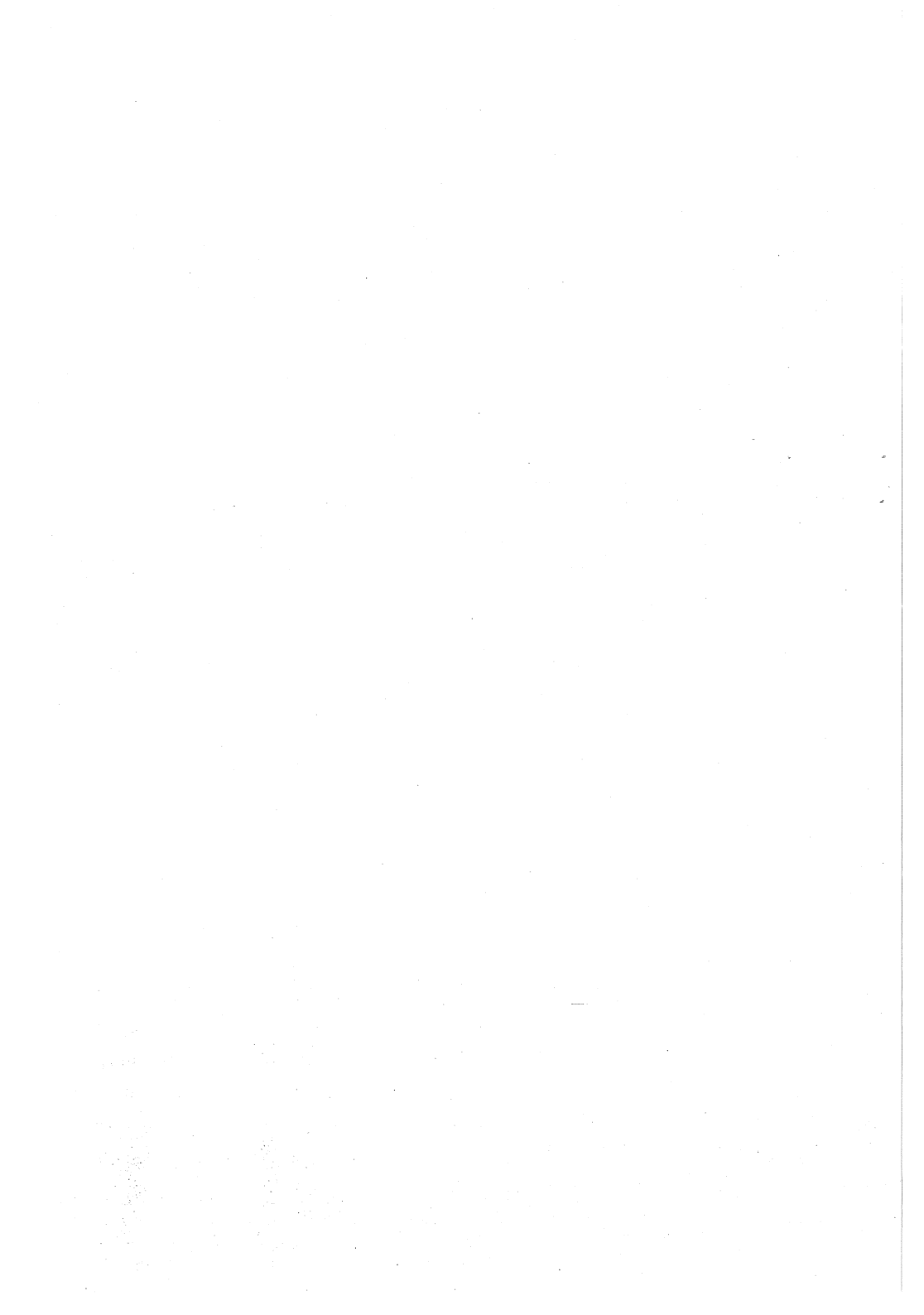
Institutt for nordisk språk og litteratur

Postboks 1013, Blindern

OSLO 3

Manuskriptene bør være skrevet på maskin i A4-format, med linjeavstand $1\frac{1}{2}$, marg ca. 4 cm. og med reine typer på et godt fargeband.

NORSKRIFT er et arbeidsskrift og er følgelig beregnet på artikler av foreløpig karakter. Ved eventuelle henvisninger til disse bør det derfor på en eller annen måte markeres at det dreier seg om utkast. Artiklene kan heller ikke mangfoldiggjøres uten tillatelse fra forfatterne.



Petter Aaslestad

"LØVEN PÅ TUNET" ELLER "LIVETS MOTSIGENDE FENOMENER"
Jonas Lies siste romaneksperiment

I

Et litterært verks tittel kan sies å ha to hovedfunksjoner. Den skal gi indikasjoner om verkets sentrale innhold, og den skal forsøke å tiltrekke seg leseren, - eller snarere virke tiltrek-kende på det lesende publikum.

Mange bevingede ord har gjennom tidene falt om tittelbruk generelt. Ifølge Lessing er tittelen bedre jo mindre den sier om innholdet.¹ I så fall blir det en total motsetning mellom en tittels deskriptive og dens "tiltrekkende" funksjon. Genette hevder å uttale seg på vegne av de fleste forfattere (og ikke minst forleggere) når han hevder at en tittel skal si så mye om et verk at nysgjerrigheten blir pirret, men samtidig ikke så mye at denne umiddelbart lar seg tilfredsstillte.

Allerede titler som har som hovedfunksjon å referere til det mimetiske i verket, kan variere fra nøktern fokusering på hovedpersonene (som Familjen paa Gilje og Skipper Worse), til uttrykk som lett lar seg lese som metaforiserende eller symbolske antydninger (som Vildanden eller En Malstrøm).

Den tiltrekkende funksjon, som vel alltid mer eller mindre vil være tilstede, kan samtidig vanskelig tenkes å dominere fullstendig. En teoretisk sett yttergrense måtte være en tittel som nyttiggjør seg av poetiske "grep" (uten poesiens eksplisitte lyrisk jeg) og som derved i hovedsak fokuserer nettopp på seg selv, og således bare i liten grad peker utover mot verkets innhold. Et illustrerende eksempel fra nyere lit-

¹ Referert etter Genette 1987, s.87.

teratur er tittelen Hirtshals, Hirtshals. Gjentakelsen gjør at oppmerksomheten rettes mot ordenes klang, og tittelens referensielle innhold svekkes tilsvarende. Bildet av havnebyen Hirtshals skyves i bakgrunnen, til fordel for en undring over tittelen selv.

Noe av den samme effekt forårsaker, etter min mening, tittelen på Jonas Lies roman fra 1905; som forøvrig skulle vise seg å bli forfatterens siste verk.

Det lange uttrykket Østenfor Sol, vestenfor Maane og bagom Babylons Taarn! virker fremmedartet som romantittel, og støtter opp under den før nevnte "tiltrekkende" funksjon. Det rent poetiske i tittelen er vanskelig å avdekke; men selv når man leser den med fullstendig innstilling på språkets referensielle funksjon (i Jakobsons terminologi), kan den ikke vekke særlig andre bilder i leseren enn en forestilling om et uendelig fjerntliggende ukjent sted, som vanskelig lar seg lokalisere.

De to første syntagmene er identiske med en velkjent eventyrtittel fra Asbjørnsens samlinger, men tittelens siste ledd er Lies eget og hindrer en altfor intertekstuell fokusering. Hauge (s.12) kan nok ha delvis rett i at Asbjørnsen-allusjonen skal markere at personene i romanen har noe av den samme skjebne i seg som den forvandlede prins som sitter forhekset som hvitbjørn i slottet østenfor sol og vestenfor måne. Men samtidig skal man her være forsiktig med å presse en tolkning ut av tittelen. Det samme uttrykket forekommer allerede i Lies roman fra 1895, Niobe (om man da ser bort fra vaklingen med himmelretningene!):

- "jeg siger ikke det, Massi," - lo fru Baarvig, "at ikke din Mor ogsaa kunde ha tænkt, at Livet skulde være som et underligt Eventyr "søndenfor Sol og østenfor Maane og bagom Babylons Taarn", da jeg var paa din Alder. Men vi lærte os saa fort af med det.

(VII, s.401)

I Niobe refererer uttrykket ikke til en bakenforliggende skjult mening. Fru Baarvig sier selv at det markerer nettopp

"underlig eventyr". Og slik kan også tittelen Østenfor Sol... - i utgangspunktet - forstås. Den representerer så å si et krav fra forfatterens side til leseren om en bestemt undrende holdning i det han tar fatt på boka.

Generelt er det publikum som kommer i berøring med en romans tittel langt større enn romanens faktiske antall lesere. Kanskje ønsket Lie, med denne fantastiske tittel, å minne det store publikum om at han jo også var eventyr-dikter. Hans to samlinger av Trold fra nittiårene hadde falt i smak både hos kritikere og det store publikum.

Jonas Lie nyttet ofte under-titler til sine verk. Disse gir en nærmere presisering av såvel genre som innhold: "Sjøfortelling", "Nutidsroman", "En historie fra Oldefars Hus" osv.. Mot slutten av forfatterskapet blir undertitlene stadig oftere fylt med betydning, mens genre-markeringen mer og mer blir å betrakte som metaforer: i 1901 "Af Livets Komædie", i 1903: "Et Blad af Lidenskabernes Bog", inntil Lie to år senere i Østenfor Sol... med undertittelen "Streif paa Jagtgebetet" helt avstår fra å antyde genren nærmere. Snarere kan vi her snakke om sekundær-tittel, da jakt som sådan - både mellom mennesker og mellom dyr - former noe av et lede-motiv i romanen. Således fyller sekundær-tittelen den deskriptive funksjon som hovedtittelen var så godt som fri for.

II

At Lie ikke har villet gi romanen en genre-benevnelse, kan skyldes dette verkets originale form. Den knappe 80 siders romanen er delt i 15 kapitler. I 7 av disse fortelles historien om hvordan den unge legen Ole Stjernø vekselvis blir dyrket, motarbeidet og mistrodd som forskertalent, inntil han på slutten av romanen når internasjonal anerkjennelse. I løpet av fortellingen får Stjernø erfare at den han trodde var hans nærmeste venn, (stadsfysikus William Adler) uavlatelig har

motarbeidet ham, og gjort sitt ytterste for at alle veier skulle stenges.

De åtte andre kapitlene har i utgangspunktet ingen direkte innholdsmessig forbindelse med fortellingen om Stjernø og hans kamp for en plass i forskermiljøet. De er gjennomgående svært korte, satt i kursiv, plassert mellom hovedfortellingens kapitler og har gjerne et mytisk eller eventyraktig innhold. Flere av dem omhandler kampen på liv og død i naturen, og kan betraktes som en antydning til den konflikten som fremstilles i det følgende kapittel i hovedfortellingen: Man danner seg raskt et inntrykk av at naturens uhemmede krefter og driftsliv ligger like under overflaten. Det er da også vanlig å hevde at de mytiske kapitler, lest i romanens sammenheng, tilfører en dybdedimensjon til hovedfortellingen og dens personer.²

Den sirlige to-delning av teksten er til å begynne med ikke angitt i Lies originalmanuskript.³ Arbeidet med Østenfor Sol... gikk langsomt, blant annet på grunn av Lies sviktende helse og dårlige syn.

I juli 1905 er fru Thomasine i gang med renskrivningen: "...ikke fordi han er kommet ret langt just, men vi holder det mere gaaende paa den Maade, naar jeg er lige i hælene paa ham," (sitert etter Midbøe, s.112). Jonas Lie har i første del av sitt manus plassert de eventyraktige stykkene innledningsvis i hvert kapittel, uten spesiell markering. Når han, i sitt system, egentlig er kommet til kapittel 5, kaller han det plutselig kapittel 12, noe som stemmer med den endelige trykte versjonen. Det kan tyde på at Thomasine, under renskrivningen, har fått innført den bastante kapitelinndelingen, nærmest på tvers av Lies opprinnelige plan, og altså før Lies første gjennomskrivning var avsluttet. Selvsagt må de to dele på ansvaret for at teksten på denne måten er blitt tydeligere delt mellom en

² Jf. Hauge s.215, Lyngstad s.169.

³ UB i Oslo, håndskriftsamlingen, har Jonas Lies originalmanuskript av Østenfor Sol... og Thomasine Lies renskrivning av dette, begge komplett.

fantastisk og en realistisk del, men sammenligningen mellom de to manuskripter gjør det i det minste tydelig at Thomasine må ha spilt en aktiv rolle. Bjørnstjerne Bjørnson kunne her ha funnet ny næring til sine hatske ord om henne, tyve år tidligere, etter bruddet mellom de to dikterne:

Jonas Lie var bestemt til at (...) skrive skjønne digt i rike farver. Det fik hans hustru forpurret... romaner med æbler paa ovnen var hendes ideal og han ble stemt ned til det.
(Brev til Christen Collin, sitert etter Martens, s.82)

Det er i det minste klart at de eventyraktige tekstenes rolle i helheten blir mindre inngripende i hovedfortellingen, når de nå står utskilt, og i egen skrifttype.

III

Kursiv-kapitlene er såvidt innbyrdes forskjellige at det egentlig ikke er rimelig å behandle dem under ett, slik de fleste kommentatorer i hovedsak har hatt for vane. Særlig har det vært fokusert på tematiske sammenhenger mellom de historier som fortelles i romanens to deler. Men utover de innholdsmessige paralleller er det også andre elementer i teksten som kan belyse kursivkapitlenes funksjon innenfor romanens helhet.

Fortelleren inntar innledningsvis en allvitende posisjon med den lengst mulige avstand til det fortalte:

Den rullende Klode, hvor denne lille Tildragelse foregik, var ikke selvlysende; men tog sit lys fra Maanen, hvilket kan forklare saa overordentlig mange af alskens modsigende Fænomener i Livet der.
(X, s.334, uth.her)

Fortelleren står plassert så langt ute i universet at han tydeligvis har utsyn til flere kloder. Han zoomer seg gradvis videre inn på denne klode i kapitel II, inntil han ender opp blant den gruppe mennesker hvor romanens "lille tildragelse" utspiller seg:

Og paa en af denne svævende Klodes Punkter, hvor Menneskene havde indrettet sig en By...

(s.338)

I dette Land og i denne By sad der just denne Aften et Selskab af Damer og Herrer, nærmest tilhørende Lægestanden og den lærde Verden, -
(s.st.)

Kursiv-inndelingen er, hva første kapitel angår, ikke logisk. Dette er nemlig det eneste kapitel som handlingsmessig direkte blir videreført i det neste, ved at fortelleren (innledningsvis i kap. II) tydelig fortsetter sin diskurs fra foregående kapitel.

Merkelig er det kanskje at fortelleren senere ikke vender tilbake til sitt kosmiske perspektiv. I romanens siste kapitel foretas nærmest den motsatte bevegelse. På en knapp side skildres her "Tusmørkefuglen, - Flagermusen (som) svaver som Natens Kurer indover Drømmenes Rige" (s.411). Mørkefuglen illustrerer utvilsomt William Adlers mørke indre, som har vært entydig fokusert i foregående kapitel. Denne reisen innover drømmenes rike markerer også at fortelleren kan trenge inn i mikrokosmiske sammenhenger. Fortellingen om Stjernø er således rammet inn av et uendelig perspektiv utover og innover i ukjente verdener.

I de teksteksempler vi til nå har betraktet, inntar fortelleren tydelig en (ekstern) fokaliseringsposisjon⁴; han står plassert på et bestemt sted innenfor fiksjonsuniverset, og befinner seg samtidig utenfor personenes indre. Men kursivkapitlene gir også tallrike eksempler på null-fokalisering, hvor fortelleren avstår fra å markere plassering i fiksjonsuniverset overhodet. En slik bruk av fokalisering stod ikke høyt i kurs hos de impresjonistiske forfatterne, da det anskuelige på den måten kommer i bakgrunnen, til fordel for det forklarende. Men Lie bruker formen nokså usjenert gjennom de fleste av kursivkapitlene i Østenfor Sol... Vi møter den allerede på romanens første side:

⁴ Jf. Genette 1972, s.206 -209.

Har vi først faat underbygget os det Fundament, at Lasten mere eller mindre er Sygdom, hvor ligger da ikke Livet forstaaeligt og klart for os.
(s.335/336)

Ingard Hauge kritiserer menneskeskildringen i romanen fordi den - i motsetning til hva som er vanlig hos Lie - i ikke liten grad bygger på direkte forklaring: "Dikteren har ikke ønsket eller maktet å begrense seg til den indirekte karaktertegnning," (Hauge, s.213). Eksemplet som Hauge (og flere med ham) gjerne refererer til, er fortellerens beskrivelse av Adlers følelser ovenfor Stjernø. Ole Stjernø har under en sammenkomst (i kapitel II) fornærmet Adler ved å utrope ham til etterfølger til den nåværende konservative, forstokkede professor. ("Han har alltid været indtaget i den gule Vesten din, naar han saa den skinne fra første Bænk i Forelæsningssalen," (s.341)). At fornærmelsen setter dype spor, fremgår allerede umiddelbart av en samtale mellom Adler og hans kone, på vei hjem fra festen, mot slutten av samme kapitel.

Neste gang de to lærde herrer møtes, har fortelleren full tilgang til Adlers indre stemninger:

Adler sad med kneben Mund og Øine, der næsten lyste, og stude-rede Ole (...) Hvert talende udtryk som før havde fængslet og fortryllet ham, og udgjort den originale morsomme Ole, - var nu som sluknet ud, - Manden kommet under Kritikens og det lurende Hads kolde Belysning.
(s.363, uth. her)

Som vi har sett av sitatene fra kursivkapitlene, kan fortelleren innta nær sagt enhver tenkelig ekstern fokaliseringsposisjon i såvel det ytre univers som i det indre, samtidig som han også etter eget forgodtbefinnende på ethvert tidspunkt kan tre ut av sin begrensede posisjon (ved hjelp av null-fokalisering). At han i romanens hovedfortelling - til tider - ikke kjenner noen begrensninger i å forklare sine personer, er forberedt gjennom innledningskapitlet, og virker følgelig logisk innenfor verkets sammenheng.

Den undrende leserholdning man blir pålagt gjennom titlen, kan sies å være et nødvendig instrument under hele lesningen av romanen. Sammenhengen mellom kursivkapitlene og hovedfortellingen må leseren selv til enhver tid etablere, da fortelleren selv aldri kommenterer dette direkte, ved f.eks. i hovedfortellingen å referere til kursivkapitlenes innhold.

Kapitlene V og XI lar seg i hovedsak uproblematisk interpretere i forhold til de direkte påfølgende kapitler. De er nokså ensartet behandlet både av Lyngstad, Hauge og Midbøe, og skal her bare kort nevnes.

Kapitel V omhandler den såkalte basilisken; i folketroen (iflg. riksmålsordboken) "et slangeaktig uhyre som dreper ved sitt blikk". I Østenfor Sol... legges det vekt på den makt et menneske kommer i som er truffet av dens blikk:

Det han før med Rædsel og Gru vilde bortvist fra sine Tanker, i den dybeste Selvforgat, blir ham nu en mere og mere uimodstaaelig Nydelse.
(s.358)

Resten av livet kan man være besatt av denne onde demon. Når fortelleren i det påfølgende kapitel presenterer Adlers "lurende Had", er forbindelsen til basilisken uten videre mer enn tydelig nok for de fleste.

Fortelleren, i sin diskurs, refererer ikke direkte til tekstens eventyraktige elementer. Derimot kan han av og til la personene selv gjøre det. I forbindelse med denne mytiske folketro-figur sier Stjernø - senere i romanen (kap. XII)- til alt overmål at "basilisken spøkte i William Adlers blikk," under oppgjøret mellom de to vennene.

I kapitel XI fortelles historien om en løve, som gradvis forfaller i fysisk styrke, og etterhvert må gå over til å erstatte sin tidligere kraft med list og intelligens. Det forekommer ingen menneskelige personer i dette kapitlet, men at historien også berører romanens hovedpersoner og således kan leses som en parabel, blir tydelig i det påfølgende kapitel, etter at Stjernø innser at Adler er den hindrende kraft i hans liv. Både Ole og hans kone Hanny overtar i sine replikker fortellerens utsagn om løvens strategi:

"Jo ser Du, hvor Magten er saa overvældende, faar man flytte lidt paa Moralen og bruge List, - gjøre som Løven, naar den blir gammel, anstille sig død."
(s.399)

"Men Ole, Ole," - raabte Hanny ned ad Trapperne efter ham. "Glem nu ikke, at Løven maa være død, - stendød!"
(s.400)

Det er av og til mer enn opplagt at kursivkapitlene skal tjene til å belyse forhold i hovedfortellingen, selv om graden av nærhet mellom de to romandelene varierer. Ikke bare kursivkapitlenes innhold, men også fortellerens diskurs kan tydeliggjøre og intensivere forbindelsen til historien om Stjernø. For eksempel forekommer det hyppig i natur-fortellingene uttrykk som man ellers først og fremst knytter til det opplyste, dannede, borgerlige miljø, som hovedfortellingen utspiller seg i: Løven tar sitt bytte "in natura" (s.370), og har en "Konges Apanage" i sine klør (s.393) etc., og havet utkjemper sine kamper etter "det kolossale russisk-japanske Princip".⁵

Når fortelleren derimot i kursivkapitlene velger en fortellermåte som markerer distanse til hovedfortellingens miljø, blir forholdet mellom romanens to deler desto mer spenningsfylt. Samtlige Lie-forskere, som har viet egne kapitler til Østenfor Sol... i sine monografier, har dvelt spesielt ved det ytterst knappe kapittel XIII (som her siteres i sin helhet):

Dæmonen kom trampende ind over Verdensvolden i Skikkelse af en kulsort Hest.
Den stansede oppe i Aasranden i skinnende svart Glans - med den ene hvide Sok, og slængte hvidt Skum om sig, og knæggede saa Ekkoet gjaldede langt indover Bergene..
(s.405)

Landskapet som skildres, er unikt, i den forstand at de fiktive elementer som skildres ikke forekommer andre steder i teksten.⁶ Fortelleren nytter tydelig ekstern fokalisering. Her

⁵ Siste eksempel blir nærmest en journalistisk referanse til den pågående krig mellom de to nasjoner.

⁶ Dæmonen det er tale om i kap. V, fremkom i møtet mellom Basilisken og menneskets blikk.

finnes ingen moraliserende allmenne utsagn i null-fokalisering som kan skape forbindelser til fortellerens diskurs andre steder i romanen; ei heller utsagn som direkte tjener til å belyse menneskets situasjon i hovedfortellingen.

I det påfølgende kapitel feires Ole Stjernø i sin gamle klubb; riktignok uten selv å være tilstede. Stjernø har vunnet internasjonal anerkjennelse. William Adler - som i mellomtiden ganske riktig er blitt tildelt det professoratet Stjernø spådde ham - kan bare med de største kvaler utholde festen. Hans sjalusi, hat og ondskap er uforandret. Bildet av den svarte hesten fra foregående kapitel understreker hans totalt mørkelagte sinn.

Tatt i betraktning at dette lille kapitlet står i kursiv, og at fortellerens stemme ikke uten videre kan identifiseres med fortellerstemmen i andre passasjer i romanen, er det fristende å postulere en påstand om at kapitel XIII har funksjon av en slags epigraf. Epigrafen - det korte sitatet foran et kapitel eller en verk-del - har jo den egenskap at dens funksjon aldri kan bli eksplisitt; "den er en stum gest hvor tolkningen overlates til leseren" (Genette 1987, s.145). Dens oppgave er å kommentere eller belyse teksten forøvrig, og ofte er den såvidt gåtefull at dens betydning først klargjøres etter at hele teksten er lest. Stendahl hevdet i sin tid at en epigraf skulle intensivere leserens følelse, og ikke presentere mer eller mindre filosofiske vurderinger av situasjonen.⁷

Disse spredte kommentarer om bruk av epigrafer generelt, gir et nokså godt bilde på det som både Midbøe, Hauge og Lyngstad hevder er intensjonen bak de kursiverte kapitler i Østenfor Sol...⁸. Men ut fra det som har fremkommet ovenfor om enkelte av fortellerdiskursens øvrige signaler, synes det som om bare kapitel XIII realiserer en slik intensjon fullt ut.

⁷ Referert etter Genette 1987 s.146.

⁸ Midbøe s. 122-127, Hauge s.215, Lyngstad s.169.

IV

Kapitlene i hovedfortellingen er handlingsmessig for en del lagt til "Sandbanken", en forening av gamle venner: "Folk, som var stødt paa hinanden i Studietiden eller i Dagliglivets Surr og var blet hængende ved", (s.338).

Første gang vi er i "Sandbanken" - innledningsvis i hovedfortellingen - gjengis samtaler og brokker av samtaler nær sagt fra alle kanter av rommet:

"Ole, - Ole," - lød det plutselig i forskjellige Hilsener henimod Døren...
(s.339)

"Naada,,,Naada?"... lød det nysgjerrigt fra to, tre kanter.
(s.st)

Oppmerksomheten flyttes uavlatelig fra person til person, og samtale-ennene forandrer seg hurtig og tilfeldig: Prosektor Jerwis ved bordet henvender seg til sin borddame Hanny. En av de andre damene, fru overlærer Bergendal svarer på henvendelsen. Stjernø henvender seg hviskende over bordet til Hanny. Hans replikk er det fru Bergendal som svarer på, men da henvendt til fru observator Wilse, (s.346/347).

Først gradvis, ut av det selskapelige "surr", danner man seg et bilde av hvem som er hovedpersonene og hva deres innbyrdes konflikter består i.

Hans Brix har beskrevet hvordan Jonas Lie innfører sine lesere i de hjemlige miljøer han gjerne skildrer. Brix' trefende karakteristikker har gyldighet også på det mer kollektive miljøet vi innledningsvis står ovenfor i Østenfor Sol...:

Jonas Lie aabner Døren for sine Lesere, forestiller et Par af de nærmeststaaende for os; og er i det samme af Syne (...) Ordene, (kan til at begynde med) synes meningsløse eller kun halvt forstaaelige, saaledes føles det jo naar man kommer fremmed mellem Folk der er sammenlevede og har deres eget i smaat og stort at enes eller strides om, -
(Brix, s.165)

Kapitlene II, VI, XIV og halve X utspiller seg i "Sandbanken". De øvrige i hovedfortellingen - IV, VIII og XII, samt

halve kap. X - er lagt til "doktorleiligheten", med unntak av en scene i kap. XII hvor oppgjøret mellom Stjernø og Adler finner sted, hjemme hos sistnevnte.

Som vi ser, veksler fortellingens skueplass symmetrisk regelmessig mellom "Sandbanken" og "doktorboligen".

Når handlingen for annen gang legges til "Sandbanken" (kap.VI), gjengis det lengre samtaler mellom to og to personer (Adler-Stjernø, fru Bergendal-Hanny, Hanny-Adler). Personene, og deres innbyrdes forhold, er blitt gradvis tydeliggjort, blant annet ved det mellomliggende kapitel i doktorleiligheten. Fortelleren kan nå la dem opptre i lengre tid i direkte tale, da leseren⁹ - med sitt utvidede kjennskap - ikke lenger sjeneres over å være vitne til deres intimbetroelser. Utviklingen fra de springende replikker til den lengre sammenhengende samtale, viser tydelig at Jonas Lie er klar over "in medias res"-åpningens særegne effekt.

Den innledende desorientering om personenes situasjon utnyttes forøvrig videre i romanen. En del av spenningen i Østenfor Sol... ligger i at enkelte vesentlige sider ved personene aldri klargjøres entydig.

I handlingsreferatene fremstilles gjerne romanens sentrale konflikt som en konfrontasjon mellom den onde, misunnelige stadsfysikus Adler og den geniale forsker Ole Stjernø¹⁰. Som det fremgikk ovenfor, levner fortelleren overhodet ingen tvil om at Adler hater Stjernø. Men i fortellingen blir det aldri eksplisitt klargjort at Stjernø besitter den genialitet som sekundærlitteraturen umiddelbart tildeler ham. Omverdenens vurdering varierer, etter hvilken vei vinden blåser. I kapitel IV kan observator Gylche ennå i begeistring rope at "Ole er Troldmand. Genialt alt, hvad han rører ved," (s.361). Men drøyt tyve sider senere er Stjernø - hos samme observator - blitt til

⁹ "Leseren" er en komplisert størrelse innen moderne fortellerteori. I denne artikkelen problematiseres ikke begrepet videre, men brukes nærmest synonymt med Morten Nøjgaard's "mottaker av forfatterpersonenes fremstilling, innebygget i teksten" (j.f. Nøjgaard s.168).

¹⁰ J.f. f.eks. Hauge s.213.

"den største Skuffelse i mit Liv," (s.387). På dette tidspunkt går forøvrig Stjernø under økenavnet "Feiltagelsen"! (s.384).

At Stjernø føler forsker-kallet, er tydelig i begge ektefellers uttalelser. Men når Adler, tidlig i romanen, nevner at det ofte følger en storhetsdjevle med slike oppstigende begavelser som Ole Stjernø, kan ikke leseren uten videre trekke sannhetsverdien av utsagnet i tvil. Tvert imot viser Stjernø i kapitel II usedvanlig liten evne til selvkritisk å vurdere egen adferd:

Men jeg faar nok bedre venner mig til at se min Hanny graate. En Vitenskapsdyrker maa ikke være for kulds kjær!
(s.347)

Det motstridende bilde som danner seg av personen Stjernø; krever at leseren må innta en avventende holdning ovenfor ham.

Hans forskergjerning kan ikke sies å fremstå som ubetinget entydig. I samtalen i "Sandbanken" med Adler (kap. IV) gjør han rede for sin vitenskapelige drift:

Det, som før levede hos mig kun som Følelse og Gjætning, maa jeg nu faa løftet opp i Forstandens og den tilegnede Tæknings klare Lys.
(s.362)

Dette er en innstilling som i seg selv er positiv for en forsker - og den gir nok et indisium på Stjernøs talent. Men innenfor denne romanens univers er en slik grunnleggende holdning tidligere avvist. Følelse og intuisjon er de egenskaper som romanen - gjennom de innskutte kapitler - krever av leseren for at hovedfortellingens bakenforliggende mening skal kunne forstås. Ved at romanens budskap nettopp ikke skal gripes ved hjelp av forstandens lys, kommer Stjernøs uttalelse til å bli stående i et ironisk dobbeltlys. Dette gis forøvrig ekstra styrke ved at Stjernøs interesse innenfor den medisinske forskning er rettet mot et så lite fattbart emne som fenomenet hypnose!

V

Sekundærlitteraturens fokusering på den onde Adler som hindrende kraft for den geniale Stjernø, kan forlede en til å tro at romanen uten videre tematiserer en kamp mellom gode og onde krefter. Men vi har sett at fortellingen ikke fremstiller hovedpersonen endimensjonalt.

Stjernø gjennomgår en utvikling i romanen som innebærer at nederlagene til slutt vendes til seier. Dette omslaget viser seg å ligge nedfelt i andre tekststrukturer enn de som innholdsmessig berører Stjernøs forskerevner og Adlers ondskap:

Bare én gang i romanen synes et kursivkapitel å være brukt til å øke spenningen i hovedfortellingen. Kapittel IX - med tittelen "Der er mange banker i sjøen!"¹¹ - retter oppmerksomheten mot alle de fartøyer som "staar nedsunkne i Stilheden paa Havsens Bund":

Kunde alle de salig Skippere for en Gans Skyld krybe ud af Kahytvinduerne, og fortælle hver sit om, hvordan de stødte, og fik deres Karriere knækket, - enda Navigationen var rigtig, og de vidste, hvor Bankerne laa. -
(s.378)

Det er - ifølge fortelleren - alltid noe uopklart tilbake ved slike forlis. Lettest kan dette oppsummeres i ordet "Skjæbne"!

I foregående kapittel har vurderingen av Ole Stjernø vært på sitt aller laveste. At Ole kan komme til å lide den samme skjebne som så mange salige skippere, er på dette tidspunkt i fortellingens ytre handlingsplan fullt ut mulig.

Men Ole redder seg. Under tilstelningen i "Sandbanken" i kap. X gjør prosektor Jerwis ham oppmerksom på: "den Satans øverste Sport, som heder Menneskejagt" (s.389). Dette er den utløsende replikk som får Stjernø til innse at Adler har forfulgt ham gjennom hele karrièren. Ole beslutter seg til å dra ut av byen, og vil ta en distriktslegepost for å legge seg opp

¹¹ Dette er forøvrig det eneste kapittel som er forsynt med egen tittel.

nok penger til senere å kunne arbeide videre med sitt forskningsprosjekt.

I hovedfortellingens siste kapitel forbereder "Sandbankens" medlemmer en fest til Ole Stjernøs ære. Hovedpersonen selv er fraværende. Kapitlet er konsentrert omkring Adlers negative følelser. Det kan virke merkelig at vi nå ikke får være vitne til ekteparet Stjernøs glede over Oles internasjonale gjennombrudd, når vi så ofte har måttet ta del i deres bekymringer og nederlagsfølelse hjemme i doktorleiligheten. Dette kan best forklares ved å rette oppmerksomheten mot selve handlingsgangen i romanens slutfase.

Ekteparet Stjernø, som direkte opptredende personer, forsvinner fra fortellingen etter at de har tatt sin beslutning om å forlate byen. I selve flukten ligger Oles redning. Bankene i sjøen har blitt fremstilt som det sted hvor de ulykkelige skjebner ender sine dager. Derfor må Ole - for å kunne lykkes - naturlig nok forlate den "Sandbanken" han i hele sitt voksne liv har følt seg så knyttet til. Hans etternavn indikerer at han ikke har noe å gjøre der, men at han så å si er i slekt med det innledende kosmiske perspektiv som den allvitende fortelleren la opp til.

Den reddende avgjørelse om å flytte vekk fra byen blir tatt nettopp når Ole har fått full klarhet i Adlers handlingsmåte. Ved at disse to handlingselementene sammenkoples i fortellingen, gjøres det tydelig at det å gjennomskue andre menneskers grunnleggende holdninger er nødvendig for å sikre egen selvrealisering.

Spenningen i romanen omkring Oles skjebne er - på det tematiske planet i teksten - utløst før romanens sluttkapitel.

VI

Romanens innledende setning nevner "alskens modsigende Fænomener og Forekomster i Livet" på kloden. Vi har kunnet konstatere at hovedpersonen er mer tvetydig fremstilt enn førsteinstrykket skulle tilsi. Også andre fiksjonselementer i

teksten kan ha dobbelt betydning. F.eks. er "dypet" stedet for dem som har strandet, men det viser seg dessuten at også den vesentligste erkjennelse er knyttet til samme sted: Prosektor Jerwis, under utsigelsen av sine klargjørende ord (i kap. X), har øyne "som Hornlygter (som) kom frem med noget Fund fra Dybet" (uth. her). Jerwis er fortellingens viktigste bi-person, og samtidig den mest motsetningsfylte; alltid med for mye wkisky innenbords, men samtidig klartenkt. Han underholder damene i "Sandbanken" bl.a. om en ektemann som tok livet av seg, og passet på å henge seg slik at hans hustru var nødt til å støte på ham i soveromsdøren, (s.346), og om en annen som var så vittig på sin hustrus bekostning at hun til slutt fikk galopperende taring, (s.368). Hans yrke består (iflg. riksmålsordboken) av å dissekere lik! Denne kyniker, med nær kontakt med tilværelsens makabre sider, er altså samtidig den positive kraft som fremmer Stjernøs selvinnsikt og får ham vekk fra "Sandbanken".

Ikke bare romanuniversets fysiske skueplass, men også gjen- givelsen av historiens tid i fortellingen bærer preg av en utpreget symmetri. De to første kapitler i hovedfortellingen (II og IV) følger hverandre i tid med bare noen døgns mellomrom. De to siste i fortellingen om Stjernø (X og XII), er i historisk tid bare adskilt med en natt. De mellomliggende kapitlene (VI og VIII) er nokså vanskelige å plassere langs en tidsakse, men vi kan anta de utspiller seg henholdsvis et drøyt år senere, og et par år senere. Kapittel XIV (festen i "Sandbanken") blir å betrakte som en epilog om "hvordan det gikk", etter at romanens hovedbegivenhet er brakt til ende.

At bare lite historisk tid er utelatt mellom de to kapitlene mot slutten, øker fornemmelsen av at spenningen i handlingsgangen er intensivert. Den symmetrien man etterhvert oppdager - i såvel vekslingen av fysisk skueplass som i forandringen av hurtighetskoeffisient - skaper en underliggende forestilling om en godt organisert tekst. Dette motvirker - og står i et spenningsforhold - til den oppløsende tendensen som de allegorisk pregede kursiv-kapitlene må sies å representere.

Den særegne formen i Østenfor Sol... - med de innskutte kapitlene fra en annen virkelighet - antyder at det finnes en dypere natur bak den overflaten som vises fram i det daglige liv. Under den forholdsvis banale historien om Stjernø og Adler ligger det krefter som har forbindelser innover i mennesket og utover i universet. Fortelleren forsøker ikke presist å analysere disse kreftene, eller bringe nettopp de i dagen som har betydning for den særegne konflikten mellom de to personer.

Isteden kan man få inntrykk av at fortelleren ønsker å bringe så mange elementer som mulig inn i hver enkelt forestilling. Ikke bare tas vi med ut i universet; vi føres også med ned på havbunnen. Helt ned på setningsplanet finnes det forsøk på å gripe en mangeartet virkelighet i et eneste bilde. En gang nevnes det f.eks. at "ørkenens løve er herre på tunet" (s.393). En løve forbinder vi ikke gjerne med et (norsk) tun - der gårdsbikkja til vanlig pleier å være herre!

Konflikten i romanen fremstilles som allmenn, i det hverken tid eller rom i hovedfortellingen angis presist. Heller ikke gis det sosiale miljø noen kontraster som gjør det mulig å vurdere det i forhold til andre grupper.

Den allmenne konflikten er gitt en tittel hvis hovedfunksjon først og fremst er å vekke undring. Kursivkapitlene har i særlig grad tjent til å intensivere leserens følelser. Roman-tittelen blander et folke-eventyr med et uttrykk fra Bibelen. På romanens siste side "følger alle (Natfuglens) Vei til Landet østenfor Sol, vestenfor Maane og bagom Babylons Taarn-hvor Fantasus holder lykten!" (s.412). Her opptrer det - i tillegg til eventyr- og Bibel-allusjonene - også en gresk mytologisk sagnfigur. Denne norsk-jødisk-greske sammenblanding illustrerer godt romanens stadige forsøk på å skape en slags syntese av universets mange motstridende elementer.

At romantittelen opptrer manifest på bokens siste side, kan også sies å anspore leseren til en fornyet refleksjon over den. Vi konstaterer at tittelens funksjon i utgangspunktet var å oppfordre til en undrende holdning. Lest som en referanse til det bibelske Babylon antyder vel uttrykket "bakom tårnet"-

med det kjennskap vi nå har til teksten - at romanen forsøker å nærme seg grenseområdet hvor språket ikke lenger har makten; selve det ubevisstes doméne.

Romanens ytre form har vist seg - trass i at den episke fortelling er "sprengt" - likevel å være symmetrisk og helhetlig. På innholdsplanet sammenstilles til stadighet separate forestillinger som egentlig ellers betraktes som adskilte. Leseren suggereres til å tro at det bak hverdagens mer eller mindre banale tildragelser alltid skjuler seg mengder av sammenhenger. Disse lar seg ikke bringe i dagen ved hjelp av rasjonell logikk. Bare undring og følsomhet kan åpne våre øynene for dem.

Med denne lille realistiske fortelling, iskutt frittstående epigraf-lignende tekster, oppgir Jonas Lie - i sitt aller siste verk - selve den tradisjonelle romanform. Forsøker forfatteren med Østenfor Sol... å finne nye kunstneriske uttrykk for å utforske hittil ukjente deler av virkeligheten? Eller er det slik at Jonas Lie - helt til slutt i sin diktergjerning - innser romangenrens iboende begrensning i å avdekke menneskets innerste hemmelige lag?

Litteratur:

H. Brix: Gudernes Tungemaal, København og Kristiania 1911.

G. Genette: "Discours du récit" i Figures III, Paris 1972.

G. Genette: Seuils, Paris 1987.

I. Hauge: Jonas Lies diktning, Oslo 1979.

H. Midbøe: Dikteren og det primitive, bind 4, Oslo 1966.

M. Nøjgaard: Litteraturens univers, Odense 1976.

J. Lie, : Samlede Digterverker, bind VII og X, Standarutgave,
Kristiania og København 1921.

S. Lyngstad: Jonas Lie, Boston 1977.

HVAD BLIR VI SOM IKKE BLIR NOGET?

Anerkendelsens strukturer i Hamsuns Ringen sluttet

1. Ringen sluttet

Ringen sluttet er Hamsuns sidste roman. Udkommet i 1936, efter Hamsuns åbenlyse støtte til nazistpartiet i Norge, ligger den som et post scriptum til den sluttede August-trilogi (1927-33) - og med sin afrundings-titel også som en slutsten på forfatterskabet, kun efterfulgt af den selvbiografiske Paa gjengrodde Stier om forræderi-anklagen 12 år senere.

På trods af dens således på flere måder markante position i forfatterskabet er den lidet læst og rangerer blandt de mindst kendte af Hamsuns romaner. Man kan undre sig over, hvorfor de interpreter, der har hæftet sig ved Hamsuns ungdoms- og naturdyrkelse og vægring ved at ældes, ikke væsentligt har konfronteret sig med dette ultimative alderdomsværk; man kan forbavses over, at de læsninger der har fokuseret på Hamsuns vandrermytologi og kunstnertematisering som en evig søgen over for de rurale, feudale hjemstavnslægslers i forfatterskabet ikke har sonderet, hvor den biografiske kunstners rejse fandt ende; man kan mest af alt forbavses over, hvorfor dog hele den ideologikritiske tradition, der ved en sælsom og dubiøs manøvre har villet udlæse nazistiske kim af naturdyrkelsen i ungdomsværkerne og af socialkritikken i manddomsværkerne, ikke har villet konfrontere sig med den eneste roman, Hamsun skrev, da han faktisk havde tilsluttet sig den nazistiske bevægelse.

Kritikken har således gennemgående set romanen som et slapt opkog af traditionelle hamsunske tematikker, som et suk af svaghed fra et forfatterskab ved at ebbe ud. I kontrast hertil har to af de senere års store forsøg indenfor Hamsunforskningen søgt at trække romanen frem fra glemslen og tildele den en anderledes central plads i forfatterskabet: Jørgen E. Tiemroth i Illusionens vej (1974) og Atle Kittang i Luft, vind, ingenting (1984). Begge læser den forholdsvis kort, men drager vide konsekvenser af den: Tiemroth lader den føre sig til sin konklusion, der i cerridask abstraktion bestemmer, at "intet værende unddrager sig forstillelsen", og Kittang tildeler den en endnu mere afgørende plads som den mest desillusionerede af samtlige Hamsuns desillusions-

romaner og henter såvel sin konklusion: Hamsun som ironisk "dekonstruktør" af egne ideologier og psykoanalytiske strukturer, som sin titel Luft, vind, ingenting fra Ringen sluttet: titlen er en udlægning af det semantiske indhold i hovedpersonen Abels navn, i hebraisk tradition hæbæl.

Øversat og svagt gammelmandsværk eller hovednøgle til forfatter-skabet - vi vil i det følgende se nærmere på Ringen sluttet som autonomt værk for at nærme os en konklusion, der ikke er bestemt af forudfattede synspunkter på forfatter-skabet: hvorledes er de desillusionens figurer sammensat, som interpreterne trods alt synes enige om, at Ringen sluttet består af? Hvilke narrative scenarier bestemmer romanens hovedkarakter af desillusion? I hvilken stilistik og i hvilken fortællestruktur meddeler romanen den tematik, som både Tiemroth og Kittang vælger at koncentrere deres læsninger om? Ud fra en - vovet - hypotese om, at et forfatterskabs kohærens - en størrelse både Tiemroth og Kittang mere eller mindre ureflekteret forudsætter - mindre har at gøre med bestemte genkommende tematiske ideologier end narrative, syntaktiske figurer, konkrete figurative "settings" og den stilistiske behandling heraf, kunne en sådan undersøgelse måske belyse forfatterskabets helhed - en helhed der som få andre i den grad er blevet søgt indfanget i ideologibegrebets snævre bås.

Og netop Ringen sluttet egner sig for et indledende blik at se lidet som indgangsport til hele det hamsunske værk som det traditionelt fortolkes: her findes hverken susende naturlængsel, digter- og vandrerromantik, bondedyrkende socialkritik og hvad man ellers har fået for vane at opkaste som forfatterskabets overskrifter. De ydre begivenheder i romanen er mange, men fattige: fortællingen følger sømandssønnen Abel Brodersens liv fra kort før konfirmationsalderen til først i trediveerne; Abel er i denne periode bortrejst som sømand og løsarbejder i det fremmede i lange perioder, men romanen koncentrerer sit blik om hans tildragelser i hjembyen, og udlandsfærdene berettes kun citeret i lillebyuniverset. Allerede denne struktur lader ane et grundlæggende problem nedlagt i selve romanens komposition: det er det hamsunske vandrermotiv, der tematiseres - men i en udsigelse der på forhånd har afskåret sig fra at vide noget om udrejsen og kun kender tilstandene i hjembyen.

Den fjortenårige Abel, "fyrvokterens søn (...) ikke estimert for noget" (8) forelsker sig ulykkeligt i den jævndrende Olga, der som teenagegruppens ideal holder hof på kajen. Overfor den uopnåelige Olga præsenteres allerede her hendes antipode som kvinde i romanen: den noget mere villige Lili, som han "trøstet sig til i disse onde dager da han ingen anden havde." (12). Efter konfirmationen kommer Abel ud at sejle, og da han efter fire år kommer tilbage, bemærker den meget vidende fortæller

"Det var ikke efter denne første gang han var ute at han kom hjem så forandret i sind og skind, det var især efter næste gang, og da blev det for livet." (14)

Dog har han været af skibet og arbejdet i Amerika, hvor han dels har haft oplevelser, dels lært et "amerikansk omgangssprog også litt efter den billige presse", der giver ham en anderledes og nyvunden markedsværdi i lillebyens socialitet: "han var ny på bryggen med sin prat og hadde let for å få tilhørene." (15)

En skrøne om den amerikanske ven Lawrence og et smadret spejl giver Abel lejlighed til at demonstrere et ideal om ødselhed, der er egnet til at chokere i den påholdende lilleby - og som peger fremad i Abels udvikling i romanen:

"Men hvad om han betalte for speilet når det var så stort? Du mener om han pruttet? Ikke tale om. La bare sedler op efter sit skjøn, og en seddel til tjeneren. Så gik vi til et andet sted." (15)

Dog er denne nyvundne status ikke tilstrækkeligt til at imponere den stolte Olga.

Medens Abel er hjemme, dør hans fordrukne moder, og faderen må ansætte en husholderske i fyret - Lolla, den tredje centrale kvinde i Abels liv i byen. Abel rejser snart igen, og bliver dennegang borte i den altafgørende otteårs periode. I mellemtiden er faderen flyttet på værelse i byen, hvor han bliver forført til at gifte sig med den langt yngre Lolla, der hermed bliver i stand til at afdrage en bankgæld. Ægteskabet bliver dog ikke lykkeligt, og den gamle, efterhånden i sin sællehed religiøse Brodersen dør midt i en bøn. Abel tøver nu med at vende hjem efter at have fået besked om dødsfaldet:

"Der blev sendt penger, men Abel kom ikke. Han svarte at han vilde bie med det til våren. Der han opholdt sig var det

godt og varmt, og det liv han levet var efter hans smak. Han ridde på et æsel og dyrket litt søt potet og fisket i Ridge Streamlet og gjorde fisken til og klinte på buksen og kokte fisken og åt fisk og søt potet - og gjorde ellers ingen ting." (41)

Abel har i disse otte år oplevet ting - der først endegyldigt røbes mod romanens slutning - og ført et liv på eksistensminimum, der styrer hans opfattelse og liv i lillebyen heretter. Da han endelig vender hjem, er det uden den småskrydende gøren sig til af udlandserfaringerne, der karakteriserede hans første hjemkomst. Han deler let desinteressert arven med Lolla, der gradvis påtager sig sin nye stedmoderrolle over for den jævnaldrende Abel og forsøger at sætte ham et mål i livet og gøre ham repræsentabel - men han viser liden interesse

"Men det var mange steder utenfor byen han kunde gå til og ligge der og være borte. Ikke fordi han var forkommen av lathet, men han hadde i Kentucky fått smak på sorgløshet som en drunker på brøndevin." (45)

Olga, der i mellemtiden er blevet gift med den succesløse jurist Clemens, afviser igen hans tilnærmelsesforsøg, men karakteriserer ham dog delvis undrende, delvis beundrende som "en rar skrue" (47). Abel selv har i mellemtiden været gift i Kentucky med en negresse Angèle, og han argumenterer over for den let skræmt småborgerlige Lolla

"Du tror vel det er så ont med llte mat og klær, men det er ikke slikt det kommer an på, vi var salige som vilde dyr med hverandre. Vi lå og sov sammen i vor undergang. (...)
Lolla sa nedtrykt: Kunde du ikke ha reddet dig væk? Det er ikke godt å være vildt dyr.

Jo det var godt.

Du var så strævsom i Canada.

Ja. Det er længe siden." (49)

På trods af denne ladhed lader Abel sig overtale til at blive en art opsynsmand på byens skrantende savværk, der behøver ny anseelse for at få en ordre igennem; han siger op efter tre uger uden at det bliver klart hvorfor. Lolla:

"Men hvorfor sluttet du på bruket, Abel?"

Abel sa: Jeg undres virkelig på hvorledes de har det i Kentucky nu." (55)

Sorgløsheden foretrækkes frem for pligten på saven. Men driver livet for den fædren arv huer ham dog på den anden side ikke

"Han trivdest ikke. En ukjendt tilstand at gå og drive uden å være forkommen. Det var en anden sak hvis han havde været forkommen." (60)

Efter en scene ved savværket, hvor Abel redder Lilis mand Alex fra at drukne og høster lillebyens hyldest, beslutter han alligevel at forsøge at blive til noget og fortsætte en afbrudt søfartsuddannelse, som han dog opdager han har glemt det meste af:

"Han ristet på hodet og drog sig tilbage. Men han aktet ikke å opgi det, ikke tale om, han skulde begynde med begyndelsen igjen. Men her, i sin egen fødeby, kunde han virkelig ikke gå på skole igjen nu, så gammel og stor og lang som han var blitt. Han vilde væk." (63-4)

Efter et forgæves år vender han imidlertid tilbage igen og indlogerer sig igen på Sømandshjemmet for den svindende arv "og levet dagene som før og angret ikke nogen ting." (66)

Herefter følger romanens hoveddel, der følger Abels liv i lillebyen de følgende ca. seks år, afbrudt af endnu en toårs udlandsperiode. Som det allerede er antydnet, er det en formelig misdannelsesroman, bygget over det spørgsmål Abel formulerer i samtale med den geschäftige Lolla efter hjemkomsten. Abel gennemgår nederlaget på søfartsskolen med en tyk metafor

"Da han begyndte med mig kjendte jeg såvidt navnene på nogen av instrumenterne, og bedst kjendte jeg komaset som jeg hadde stått så mangen gang og styret efter. Men navigation er en forfærdelig videnskab i min alder. Det er både en jordens og himlens navigation, må du vite, og begge er uforståelige gåter å klare, og de skal regnes ut. Det er det du har kompas og kronometer og instrumenter til. Men når du er færdig med utregningen så er ikke selve instrumenterne rette heller, og så skal du Gud hjelpe mig regne ut misvisningen på kompas og kronometer også - er slikt til at holde ut!" (68)

Selve udregningen af livet er en del af livet og derfor alltid allerede misvisende. Lolla:

"Hvad vil du bli nu da, Abel?"

Hvad jeg vil bli? Hvad blir vi som ikke blir noget?" (68)
 Det er en bumselivets fænomenologi, der oprulles herefter: Hvad gør dén, der ikke vil eller kan gå ind på lillebyens narreværker af socialanerkendelse og nægter at blive til noget? Abels måde at tackle problemet på er langt fra entydig: han lader sig ind imellem lokke af tanken om en mulig karriere eller opstigning for blot at lade den falde efter en periode. Det største forsøg gøres, da han bliver kaptajn for lokalbåden "Spurven"; også dette bliver dog kedeligt, og han stikker af for næstsidste gang i romanen, denne gang for endnu to år.

Men i de mellemliggende tre år forinden hører vi om Abels langsomme deroute i lillebyen i kontrast til de øvrige borgeres forskellige opstignings- og anerkendelsesforsøg, der spiddes af fortælleren med uendelig ironi: Lollas forsøg på at stige op til pæn dame for Brødersen-arven, kulminerende med hendes forsøg på at gøre stedsøn Abel til kaptajn og sig selv til restauratrice på "Spurven" - og derefter hendes status-ægteskab med Olgas eksmand Elemens. Olgas første ægteskab med Elemens, falleret advokat, den følgende skilsmisse og hendes forsøg på at vedblive med at sætte moden; hendes andet og lige så mislykkede ægteskab med handelskonngen Gulliksen og afsluttende forsøg på at finde en rolle hun kan udfylde ved at blive moder. Tolder Robertsens gentagne falsknerier i banken i forsøg på at vinde formue og anerkendelse. Lilis forsøg på at opbygge et acceptabelt familieliv med den usympatiske og oftest arbejdsløse Alex.

Abel selv bruger og ødsler gradvis arven op og må flytte fra Sømandshjemmet til et usselt skur på jernbaneterrænet og driver omkring uden mål og med imellem sine mere og mere distrøte øpdriftsforsøg. Arven har han spenderet dels på logien, dels på at bistå kvinder i nød: han har indfriet huset for Alex og sin gamle flamme Lili, som han stadig holder som elskerinde til gengæld for en stadig bistand: han har lånt Olga penge i en nødsituation og ladet Lolla bruge af sin del af arven på "Spurven". Men hans øjensynlige ligegyldighed brydes som nævnt indimellem af forsøg på at gøre noget. Lolla spørger ved synet af den bolig han nu har opslået i et gammelt lagerskur på jernbaneterrænet

"Her skal du vel ikke være? sa hun.

Nei.

Nei, skal du vel?

Bare litt, nogen dager. Det er for moro. Jeg tænker ellers på å ta mig til noget. Jeg sitter jo her og passer på som en smed for å bli noget.

Jada.

Til våren, sa jeg. Husker du ikke at jeg sa til våren?

Jo. for to år siden!" (107)

- men Abels opstigningsdrømme presses karakteristisk nok i stadig højere grad blot frem af påtrængende forespørgsler.

Og bogens anden del (af to) begynder hvor driverlivet for alvor begynder at blive et problem

"Imens gik tiden og Abel blev mere og mere til intet. (...)

Det tok til at bli et mere og mere uvirkelig liv, den indre sandhet var borte fra det. Han vilde vel ikke ha holdt det ut dersom han ikke hadde været vant til det fra sine år i Kentucky, nu var det indtil det utrolige gode og koselige dager for ham." (116)

mens forestillingerne om forandring på den anden side bliver stadig mere abstrakte, som i en scene hvor Abel hos barberen kommer ind i en samtale om, hvorfor sønner aldrig klarer sig så godt som deres fædre

"Barberen (...) sier: du snakker så storaktig. Som om du er noget helt andet end det du er.

Skal bli, sier Abel, skal bli noget helt andet. Jeg har foresat mig det. Jeg har bare ventet på denne årstiden for å ta mig til noget." (121)

Og indrømme må man, at alle de store begivenheder i Abels liv: afrejse, hjemkomst, opstigningsforsøg med utrolig invarianse finder sted i maj. Herefter er det hans sidste store forsøg finder sted: Lolla har sparet op til - delvis for Abels arvedel - at købe aktiemajoriteten i "Spurven" og gør Abel til kaptajn på trods af hans modvillighed og manglende styrmandseksamen; han skaffer endog senere Alex ind her. Men engagementet varer ikke længe; efter en tvist med tolder Robertsen, der har skrevet Abels navn på et falsk gældsbevis, dukker ligegyldigheden op igen:

"De <politiet> maset så længe med ham at han forfaldt til sin gamle likegyldighed og gav pokker i det hele. (...)

Han står på broen mellem sommermål og pinse og fører "Spurven" og hater og forakter den. Han er blit dypt skuffet her, det har utpint ham at måtte iaktta en viss orden og påpasselighet som ikke interesserte ham. (...)

Var det å holde ut? Ufarligheten i hele skibet, den uttænkte sikkerhet på alle leier og kanter irriterte ham, porcellæns-skilt over hver dør for ikke å gå feil, knapper å trykke på, puter allevegne, puter. Ikke så at han søkte farer og død, det var han for likegyldig til, men en forandring vilde fryde." (173)

Han kommer til uforsætligt at udbryde overfor den mistænksomme Lolla, at han hellere ville tilbake til Kentucky, og han må siden formelig flygte fra hende for at nå kystbåden på flugt.

Under hans fravær skifter Lollas sociale projekt: hun gifter sig med Clemens; mandskabet overtager "Spurven" i kaptajns fravær og styrmandens sygdom og kuldsejler den, og et år senere er Abel tilbake igen ("Jo jeg hadde ikke noget å gjøre derute heller, så jeg gik hjem igjen." (203)), undlader at søge erstatning for sine tabte aktieandele og flytter tilbake i skuret. Her har han et par avsluttende møder med den Olga, han hele tiden har stået i en dobbelt afstand af tilbedelse og mundhuggeri af. Han røber - delvis uden forsæt - for hende hvad der var sket ham i de otte år i Kentucky: han fandt sin kammerat Lawrence i seng med sin kone Angèle, skød hende, hvorefter Lawrence påtog sig skylden og blev dødsdømt; dommen var allerede eksekveret under Abels seneste besøg.

Olga lader sig endelig forføre - dels af den pirrende tanke om at ligge med en morder, dels for at Abel kan skaffe hende det barn, hendes nye mand ikke formår. Også Lili har han avsluttende hyrdetimer med, dog kun mod bidrag til barnene, og foråret efter hans hjemkomst får han af politiet besked om at myndighederne i Kentucky vil rehabilitere Lawrence og derfor have Abel i tale. Han erklærer overfor politiet, at han netop er på vej dertil, og flygter; teksten meddeler ikke hvorhen. Også romanens avsluttende billede er set med lillebyens briller:

"Der lå igjen efter ham i sjåen et par tykke uldhoser og noget undertøi. Beatricen stod der, ellers hadde han tat med

sig det lille som var. Han havde sendt en barncykel op til Lilis stue i saggrænden, og han havde været indom fotograf Smith og betalt ham." (240)

der noterer, hvorledes han ikke skylder nogen noget.

2. Anti-Ødipus i havnebyen

Tiemroth tilslutter sig - trods det at han lader analysen af Ringens sluttet munde ud i en art konklusion - endnu den tradition, der afskriver bogen som et nadir i forfatterskabet, der således i slutfasen ikke længere skrives "på inspirationen" (299), og han læser bogen i en næsten explicit romantisk ærgrelse over at naturens sus og vandrerens drømme hos den tidligere Hamsun her er døet ud: Abel er som person "blottet for dynamik og opdrift" (284), hvilket som vi skal se er tvivlsomt, ligesom Tiemroth hos ham savner "noget hinsides naturgrundlagets nødtørft" (285), hvad der heller ikke rammer rent. Dog er dette rent behovsstyrede liv for Tiemroth karakteriseret ved illusion, Abels sfære er "i ekstrem grad illusionens" (295), og generelt er bogen karakteriseret ved, at skellet illusion/virkelighed er ophævet (295), hvilket leder ham til med Derrida at gøre forstillingen til ontologisk fremtrædelsesvilkår. Er dette generelt sagt selvfølgelig ikke forkert, rammer det blot ved siden af, forsåvidt det overser specificiteten i hvorledes teksten artikulerer Abels forholden sig til omverden, der dels langt fra er så konstant som en sådan analyse lader ane, dels vel på et vist niveau absolut må siges at være uden illusion (Jvf. Tiemroths egen snak om nødtørft). Læsningen tenderer mod i ærgrelse at gøre Abel til en virkelig person, man kunne kræve anderledes aktivitet af: her måtte snarere spørges, hvad den tekstlige iscenesættelse af Abelfiguren indebærer. En mere dybtgående læsning ville fremfor at reducere bogen til denne abstrakte og flertydige tematik (hævdes illusionens grænseløshed eller naturgrundlagets realitet?) kigge nærmere på selve desillusionens og illusionens syntaktiske veje.

En sådan læsning åbner Atle Kittang på mange måder for i sit langt mere detailsøgende kapitel om Ringens sluttet i Luft, vind, ingenting, der modsat Tiemroth undlader at placere værket som en omend signifikant deroute i forfatterskabet og tværtimod ser det som givende klart og nyt rum for tendenser,

der har ligget mere eller mindre latent i det tidligere forfatterskab: ironien og den konsekvente desillusion. Kittang konstaterer den for Hamsun overraskende neutrale skildring af lillebylivets moderne sider: ingen revsende socialkritik med bund i landbodrømme, og bemærker romanens fokusering på rent "socialpsykologiske mekanismer" (267). Fremlæsnings- og den medlæsende "dekonstruktion" af disse spil: anerkendelses- og miskendelsesspillene i lilleby, erotisk såvel som i den enkeltes omverdensforhold (for Kittang "det sociale, det erotiske og det metapoetiske") udgør den mest spændende og velargumenterede del af Kittangs læsning: Abels forhold til de tre centrale kvinder udgør for Kittang en regulær dekonstruktion af en ældre hamsunsk myte om erotikken (273)¹

- den villige Lili udhuler myten om den sunde, naturlige brunst (fx. Eva i Pan) - hendes villighed er bestandig indsat i et beregnende bytteforhold, der er vanskeligt at skelne fra prostitution.

- den uopnåelige Olga, der dog opnås til sidst, punkterer myten om den reserverede, cool kvindetype (à la Dagny Kielland i Mysterier) - hendes uopnåelighed er hele tiden en blot indsats i et anerkendelsesspil, som hun gang på gang ender med at tabe i det store perspektiv (de mislykkede ægteskaber, det "uegentlige" moderskab). Hendes bevidste, "narcissistiske" (277) iscenesættelse bagom den tilsyneladende coolness afsløres bestandig - fx. hendes ansættelse af Lolla som stuepige for at lade sit ægteskab med Clemens stimulere af jalousien; hendes fremsendelse af et billede af sig selv til Abel for at ægge ham. Netop hendes konsekvente fornægtelse af Abel (der dog ikke er så konsekvent, som Kittang (277) lægger op til - hun cirkler bestandig om ham i en dobbelthed af afstandtagen og fascination) og afvisning af at give ham erotisk anerkendelse er det der i så høj grad potenserer hans afhængighed af hende.

Kittang konkluderer herom, at "dialektikken mellom miskjening og anerkjening som Olga fangar Abel inn i, er eit permanent motiv gjennom Ringens sluttet og knytt til ytre, "biletmessige" forhold" (277), hvilket der dog ikke hindrer ham i på noget kryptisk vis at se denne basale dialektik underlagt et endnu dybere (?) mønster

"I dette forholdet arbeider ikkje berre ein mellommenneskeleg

dialektikk mellom anerkjening og miskjening, men og eit djupareliggende kommunikasjonsmønster: ei regelmessig veksling gjennom heile romanteksten mellom "å gi", "å avstå", "å få", som styrer dei ulike momenta i det erotiske spelet." (281)

Denne "dybde" under anerkendelsesdialektikken synes ikke umiddelbart at kunne skelnes klart fra den, men at den søges tenkt i en psykoanalyse af ret firkantet tilsnit demonstreres af Kittangs gennemgang af den tredje centrale kvindeskikkelse Lolla, der ses som en freudsk Moder, der følgelig er forbudt som objekt af incestgrunde. Myte-dekonstruktionen angår da i hendes tilfælde moderrollens positive sider, der er resultater af kynisk socialberegning, parallelt med den punktering af forskellige paternelle symboler, Kittang fremlæser (fyrtårn, kirketårn, kaptajnsverdiged, en rødskegget vagtmand etc.) Læsningen af Lolla-skikkelsen fører således Kittang over i dels dekonstruktionen af sociale myter i bogen (myten om autoriteten) - men dels også i en vel primitiv psykoanalyse som ramme for fortolkningerne, med adskillige mindre heldige konsekvenser.

Læsningen af selve Abelskikkelsen opsuges også delvis i dette overordnede mønster. Kittang karakteriserer først Abel klart og med en fortælleteknisk pointe som

"... rein drift mot "en anden verden" (s.176). Inn i denne "andre" verda kan ingen av personane i romanen følgje han, ikkje ein gong forteljaren." (292, v.u.)

og som "tekstens gåte" (293) fordi i ham glider

"... stabilitet og mobilitet, natur og unatur, rotløyse og neimekjærleik (...) over i kvarandre og opphevar kvarandre" (294)

- han lever med et citat af Clemens i bogen, som også Kittang anfører, i et "grænseland ukjent for os". På trods af denne gabende tomhed i Abelfiguren mener Kittang sig i stand til at bestemme ham som "den hamsunske kunstnarfiguren tømt for sit innhald" (298); på trods af hans gådefulde intethed formår Kittang at bestemme, hvad det er der i ham er forsvundet: kunstneren som autoritet. Abel er dermed grundkernen i én storstilet udhuling af psykoanalysens grundmyte: ødipusmyten, idet han demonstrerer, hvorledes ethvert faderbillede er illusionært, ethvert begærsubjekt blot en indsats i en kynisk og ydre udveksling. Kunstnerproblemet kobles af Kittang hertil: funge-

rer der en sådan undergravning af Ødipus på bogens tematiske niveau, er det en metapoetisk pointe, fordi selve romangenrens illusion derved problematiseres: når den ødipale mening med kunstnerlivet i romanen er borte, forsvinder selve romanens mening i samme bevægelse. Denne spidsfindige kobling trækker Kittang vha. Marthe Roberts' teori om "familieromanen" som udspringende af to grundmyter i psykoanalysen: den narcissistiske "hittebarnsfantasi", der søger forsoning mellem jeg og omverden og giver anledning til fantasiromaner - og den ødipale "konfliktfantasi", der konfronterer narcissismens modstandsløse univers med faren for straf og derfor resulterer i realistisk prosa (298). Umiddelbart plausibel som tesen tager sig ud, springer Kittang dog her over et vel lavt gærde: at problemer, som man kan argumentere har med kunst og fiktion at gøre (Abel som evt. udhulet kunstnerskikkelse; de mellemmenneskelige illusionsspil) forefindes i romanen betyder på ingen måde at denne herved som sådan nødvendigvis "dekonstrueres": her overses hele formproblemet og dermed hele fortæller- og stil-problematikken, som Kittang også skøjter let hen over i sin iver efter at gøre romanens "tematikk" til dens væsentligste bestanddel. Med bortreduktionen af disse tekstuelle aspekter er der lidet at sige til, at Kittang så let får manøvreret de intersubjektive, syntaktiske spil i bogen på plads i en simpel psykoanalyse, og samhørende dermed får ført tematikken tilbage på forfatterintentionen:

"Og likevel kan ein spørje om ikkje det tilværet bortanfor språket og begjæret som Hamsun lar Abel symbolisere, også er fanga inn av mennesketankens mest urokkelige fantasier."

(300)

så at romanperson og forfatter på tværs af teksten omfattes af en og samme psykoanalyse: Abels desillusionerede gøren og læren er at fortolke som én serie opgør med Ødipus, Mening, Autoritet, med Moder, Begærsobjekt, Driftsrealisering, men, må man spørge, hvis man vil forblive indenfor den psykoanalyse som Kittang ikke forlader som fortolkningsgrund på trods af alle dekonstruktivistiske falbelader, på vegne af hvad? ~ af en ikke-integreret, før-ødipal narcissismø der ikke kan opfanges i det ødipale skema, måtte man svare, hvis man skulle forblive indenfor denne psykoanalyse - et tragisk oprør, ergo, fordi mennesket nu en gang er bundet til at leve og artikulere sig inden for denne fatale trekant?

Kittang er ikke let at fastholde på dette punkt: han kan på den ene side ikke undvære psykoanalysen til at begribe enheden i de undergravninger og dekonstruktioner, teksten sætter i værk; på den anden side rammer disse netop den psykoanalyse, han anvender ("mennesketankens mest urokkelige fantasier"). Det bliver således aldrig klart i Kittangs læsning, hvad teksten sætter uden for Ødipus, hvori dens ironi består i forhold til psykoanalysen: selve antiødipaliteten er for Kittang så destruktiv, at han hverken søger at begribe den i sit eget psykoanalytiske begrebsapparat eller sondere hvorledes teksten nærmere behandler den. Dette falder selvfølgelig igen tilbage på Kittangs tvivlsomme begreb om dekonstruktion, der som vi tidligere på pegede ikke skelnes fra destruktions. At teksten - hvad der selvfølgelig er korrekt - ironiserer over de begærets veje, den fremstiller, må Kittang absolutere til en fuldstændig destruktions præcis fordi "destruktionen" måles på en så entydig og firkantet tilskåret psykoanalyse: over for den er enhver ironi blot et tomrum, et ingenting.

I dette dobbeltsidede spil er det da logisk, at Kittang konkluderer sin bog med at citere Ringens sluttets slutning og tilføje

"Såleis endar forteljinga om Abel i den samme sfæren av fråvær og ikkje-liv som forteljinga om den namnlausa Sult-helten kjempa seg ut av. Ringen av fiksjonar sluttar der illusjonens makt og desillusjonens kraft ein augneblink nøytraliserer kvarandre: Abel: - luft, vind, ingenting."

(303)

Denne læsnings blinde punkt er at den partout vil søge romanen recuderet til et tidløst, tematisk udsagn som kontrapunkt til psykoanalysen, et udsagn der naturligvis aldrig kan opsamle romanens karakter af narration - bortset fra, som vi tidligere argumenterede, at den tenderer mod helt at overse stilens og fortællerens betydning, tekstens karakter af tekst. Ingenting er jo ikke det samme som vind, og måske er illusionens og desillusionens kræfter ikke to magter, der holder hinanden i neutraliserende skak i et udsagn, men tværtom selve narrationens drivkræfter - hvilket ville åbne for en analyse af de mis- og anerkendelsesspil i bogen, som Kittang korrekt fremlæser for blot at ofre dem i den

psykoanalytiske tematik: en læsning af hvorledes anerkendelsens figurer artikuleres i teksten. En sådan læsning ville også være mere "dekonstruktiv" i ordets egentlige betydning, hvis det endelig var: mens Kittangs destruktion retter sig kritisk mod myter i det tidligere forfatterskab, dvs. uden for teksten, angår dekonstruktionen selve dannelsen af, flertydighederne og inkonsistenserne i betydning i selve teksten. En læsning endelig, der ville åbne for en analyse af Abel, der ikke var så bastant lamenterende: de samme mekanismer der giver mening er præcis dem der nedbryder den - hvad den analyse ikke kan se, der søger at opsamle ham i én tematisk læsning - én tematisk løsning.

3. Anerkendelsens teori

Men netop den sociale, erotiske og omverdenskonstituerende anerkendelsesdialektik, der er på spil i Ringens sluttet, lader sig ikke reducere til noget samlet udsagn, nogen tematik, ikke mindst fordi det er den, der, iscenesat helt ud i romanens fortællerforhold, overhovedet er den konstituerende baggrund for de indbyrdes modstridende enkelt"udsagn", man finder i romanen. Lad os da nærmere bese denne anerkendelsesdialektik. Hvorledes fungerer de forskellige udgaver af den, der præsenteres i Ringens sluttet som det der konfronterer personerne med hinanden, konstituerer socialt bånd og gør at lillebyen overhovedet holdes sammen og formår at integrere enkeltpersonernes individuelle projekter i sin sociale helhed?

Der gives på forhånd mange mulige teorier om sådanne dialektikkens konstitution. En hegeliensk herre-slave dialektik behandler, hvorledes en agonistik mellem to individer afsætter et herre-slave forhold: herre bliver den, der i kampen mægter at påtage sig dødens mulighed, medens slaverollen bliver tildelt den, der renoncerer på dødsstrusen og underkaster sig den andens magt. Begge er de bundne af den andens anerkendelse: herren af at slaven anerkender ham som herre og mere kompetent i omgangen med døden - slaven af at herren anerkender hans underordning og undlader at fremture i den på sin vis allerede vundne kamp.

En bataillansk læsning af herre-slave logikken følger den hegelske udvikling nøje og problematiserer den i det ene punkt, hvor forholdet antages som stabilt. Der gives herefter ingen

dialektisk Aufhebung i agonistikken, der altid er principielt åben: at de to parter behøver hinandens gensidige anerkendelse er en konstatering af at kampen aldrig kan få ende, og at herren altid er underlagt muligheden af nye dødsforagtede tiltag fra slavens side - og i det mindste altid er afhængig af slavens anerkendelse. Herren er således i en vis forstand slave af slaven, og for Bataille betinger dette, at herrens suverænitet aldrig er absolut, men blot momentan: herren er kun herre i og med dén suveræne handling, der påtager sig døden - og herefter igen blot slave af strukturen, der byder ham at kaste sig ud i gentagne suveræne handlinger for at vedligeholde herreværdigheden.

Dette suverænitetsbegreb, der hos Bataille tolkes som en grundform for overskridelsesbegrebet, tages igen op af Baudrillard, hvis begreber om symbolsk udveksling og forførelse implicit gentager Batailles hegelkritik, tilsat en fortolkning i et antropologisk paradigme, hentet fra Marcel Mauss' fortolkning af gavegivningen i primitive samfund. Ifølge denne antagelse er den symbolske udveksling en fundamental social mekanisme, der fungerer som socialt bånd: de objekter, der indgår i den symbolske udveksling, mærkes derved som socialt anerkendte, og den "deltager", der overholder imperativet: modtag gaven og giv mere igen indoptages som anerkendt i socialiteten. Det er således en udfordringens logik, hvilket betinger, at de indgående objekters egenkarakter essentielt bliver ligegyldig: selve det at de hævdes som værdier i udvekslingen mærker dem, hinsides enhver behovsøkonomi, samfundsmæssig eller personlig. Udfordringens logik er også det der betinger, at denne kalkule bliver ekstremt plastisk overfor "vægringer" mod den symbolske udvekslings imperativ: udfordringsstrukturen betinger en helt grundlæggende ikke-viden om den udfordrendes styrke, og måske er en vægning kun en sofistikeret, maskeret indsats? Selve udfordringsimperativet fører som den bataillanske logik principielt til dødens grænse - den eskalerende gengældelse kan nårsomhelst bringe det egne liv på dagsordenen, og den enkelte "deltager" kan da nægte at udveksle og fx. give sig til at opnå gode og ikke gå ind på udvekslingens love - denne vægning er for Baudrillard magtens grundform. Tror magten i kraft af sin ophobning af socialt mærkede goder at hvile i sig selv, overser den blot

at også denne positionering uden for spillet altid blot er en indsats i det: også det at holde sig uden for er en effektfuld melding i det symbolske spil, det er en forførende indsats, der rårsomhelst kan modgås af en symbolsk udfordring, en modforførelse. Også her er spillet som man ser en grænsekategori, det ikke er muligt at undslippe: selv vægringen ved at deltage er en indsats, hvis anerkendelse er afhængig af om modstanderen undergiver sig vægringen som realitet eller tager den op som udfordring - men det vil i begge tilfælde sige: anerkender den. En position uden for spillet vil være en position hinsides socialiteten og som sådan ikke tematiserbar inden for det - men på den anden side lig med systemets ultimative trussel: døden.

Endnu en læsning af herre-slave dialektikken - som det er underligt fx. Kittang med sit psykoanalytiske paradigme ikke berører - er Jacques Lacans, der konstaterer, at begærsrelationen mellem to parter ophæves i sin dualitet af det faktum, at den ene parts begær altid afhænger af den andens, at begæret ikke retter sig efter et objekt i tingslig forstand, men alene efter: at blive begæret. At denne reversible dualitet således bliver indholdsmæssigt fuldstændig ubestemmelig (véd man at den andens begær er ens eget, bliver bestemmelsen af det egne begær umuligt i den uendelige spejling), er for Lacan det der sætter den nødvendige antagelse af en Anden, en social, indholdssættende og sanktionerende Lov for begæret. Man begærer herefter blot den anden forsåvidt denne allerede er anerkendt af eller impersonerer denne Anden, den "herre", hvorfra dialektikkens "mening" sættes. Analogt igen til Batailles hegellæsning kan denne Anden aldrig impersoneres absolut, men forbliver en transcendentaltørrelse, der er begærets motor, og som sættes umiddelbart af enhver antagelse om begærets "indhold" (- thi hvad garanterer ellers dét?).

En på nogle punkter lignende teori, der let berøres af Kittang, er René Girards begreb om det "mimetiske" begær: herefter er begæret nødvendigvis triangulært, fordi den begærende kun begærer et objekt, for så vidt en anden begærer det - dvs. begæret konstitueres i omvejen over de kulturelle kodninger af det og er aldrig spontant. Den grundlæggende konfliktualitet, begæret herefter er sat i (man kan kun begære noget, andre allerede antages at begære) er for Girard kun den ene

side af det sociale bånd, fordi den er samfundsdestruktiv og ødelæggende; den anden side udgøres da af forbuddene mod hæmningsløs udspilning af mimetikken, der for Girard kun kan komme i stand ved fokusering af den allestedsnærværende vold på en syndebuk, en dialektikkens taber, der på en gang udsættes for al volden og i tilgift selv får skylden for den. I nogen måde svarer denne antagelse til Baudrillards antagelse af magen som styring af den symbolske udveksling, bortset fra at dennes ækvivalent hos Girard - de mimetiske konflikter - her er fuldstændig negativt valoriseret til forskel fra positiveringen af udveksling og forførelse hos Baudrillard.

Vi skal ikke i det følgende "anvende" disse forskellige dialektiske æventyr som nogen metode på Ringen sluttet; lad dem blot figurere som dén forståelsesramme inden for hvilken vi skal forsøge at sondere, hvorledes anerkendelsens figurer får deres specifikke udformning i Hamsuns tekst.

4. Anerkendelsens stilistik

For Kittang er sagerne forholdsvis simple:

"Hos Hamsun er det erotiske altid også eit sosialt drama i miniatyr: ein kamp om anerkjening." (284)

Og sandt er det, at anerkendelsesdialektikken virker både i romanens artikulation af de erotiske og sociale sammenhænge såvel som i den sværere tematiserbare, der angår selve det enkelte individs omverdensforhold overhovedet - men omvendt er det for os at se tilfældet at de forskellige hovedpersoner omkring Abel repræsenterer hver sin "stilart" at omgås og koble de erotiske og sociale logikker i; en serie stilarter der ikke restløst kan fortolkes som desillusionerede i kontrast til en fraværende enhed eller selvberoenhed.

Selv om det således er korrekt, når Kittang konstaterer det påfaldende fravær i Ringen sluttet af en central matador/godsejer/handelsfigur til forskel fra de fleste andre af romanerne efter århundredskiftet, er det næppe korrekt når han i samme åndedrag fortolker disse figurer som noget der

"... regulerer og modellerer det mellommenneskelege teater."

(290)

Det er ikke ukorrekt, at der i en del tidligere Hamsun-værker kan udlæses et ønske om at disse dynamiske aristokratskikkelser

skulle kunne indtage en sådan plads; de formår det dog i intet tilfælde i Hamsuns tekst - det øvrige persongalleri går altid sine egne veje. Selv om det er desillusionerende for en sådan feudal ordensdrøm, som Kittang herved er lige ved at gøre til sin egen. Dette er selvfølgelig i særdeleshed tilfældet i Ringens sluttet, der uden centralinstans bliver et formeligt katalog over erotiske og sociale stilarter.

Lad os først betragte den sociale side. Helkromanens manifesterede handling foregår i en norsk kyst-lilleby, som fortælleren - som vi siden vender tilbage til - gentagne gange beskriver generelt; først i indledningen, hvor det hedder med biden- de ironi

"Når folk møter op på bryggen til kystbåten så gir det dem ingen inntækt men heller ingen utgift, det balanserer, kanskje med fradrag for litt skoslit. (...) Nogen folk og kasser iland, nogen folk og kasser ombord. (...)

Så er det ikke mere.

Og folk vet så nogenlunde hver eneste dag hvad de går for å se, men de går.

Er det aldrig mere?

(...)

Men så er det ikke mere." (7)

Set på denne måde udefra balancerer alt i lillebyens generelle økonomi, udgifter og indtægter går op, der gives ingen gevinster i det sociale regnskab uden tab:

"Hele byen var uforandret, bare det at det døde og fødtes nogen mennesker." (89)

Der er således på forhånd ingen mulighed for at hæve sig ud af dette spil og opnå en absolut eller autonom status i forhold til lillebyen.

Her rammer en stor del af romanens ironi den konforme type, der tilstræber at hæve sig til en - umulig - sikker position inden for denne økonomi ved at leve op til - eller illudere at leve op til, det kan ikke skelnes i Ringens sluttet - lillebyens normsæt; et normsæt som selvsagt alle ikke kan leve op til forsåvidt der skal være orden i regnskabet: man kan kun leve op til denne norm forsåvidt der er andre der markeres som værende udenfor normen - helt analogt til magten hos Baudrillard eller syndebugsofringen hos Girard. Det er denne sociale struktur, der afsætter de effekter, der har fået så mange fx. Kittang - til at tale om bylivets karakter af heiti-

gennem teater og illusion. Bogens mest karakteristiske eksempel på denne attitude er Lolla, værket igennem opfyldt af urealisérbare honnette ambitioner - urealisérbare naturligvis fordi de fordrer anerkendelse fra dé normløse, som selve normen går ud på ikke at anerkende. Det er således rent arbitrære, fiktive værdier, man må påtage sig; Lolla er fx.

"... pent kledt på og ladylike. Gud vet hvor hun hadde det fra, om ikke det var fra bøker hun hadde læst." (132)

Penge - som Lolla er kommet til via Brodersen-arven - er selvfølgelig en forudsætning for at deltage i dette spil, men langt fra en tilstrækkelig: det afgørende niveau er stilens; og "Hver har sin orm, Lolla er lady." (174). Men hvem sætter stilen? Et familieskab med en kaptajn kan synes stilistisk "sikkert", men efter kaptajnens flugt udhules restauratrice-jobbets symbolske status

"Når ikke lenger hun var i familje med kaptajnen ombord var hun uten posisjon." (183)

Det er således af ren positions-usikkerhed fremfor kærlighed, økonomisk sikkerhed eller andre grunde, at hun kort tid efter gifter sig med Olgas fraskilte Clemens:

"Hun holdt ut til ut på sommeren, så gik hun til unge Clemens" (183)

Men her reproducerer usikkerheden sig blot:

"... skjønt hun bar kurv på gaten og også hjemme gjorde en pikes gerning viste hun nu i sin holdning at hun var blitt fornem. Det motsatte indtryk måtte heller ingen få. Hun vilde så gjerne hat en kanarieflugl, men hun visste ikke om det kanskje var underklasse." (193)

Denne konforme strategi er diskret, den vil ikke afsløres som strategi og mimer et naturligt tilhørsforhold til normer, der ikke er naturlige fordi de altid blot er indsatser i anerkendelsesspillet. Og derfor er den konforme strategi dømt til at tabe: enten vinder den kedeligheden - en lokal og iscenesat niche i spillet, momentant uden for udfordring af de værdier den bygger på - eller den taber og må gøre en ny indsats i al diskretion.

Er Lolla den største parodi på denne anerkendelsesfigur i bogen, gennemsyrrer den også hele hovedstrømmen af bipersoner - jvf. fx. Axels opdrift, da han i Abels fravær er avanceret til styrmand på færgen, men ikke kan komme til at spise ad-

skilt fra mandskabet og få guldsnore på uniformen, fordi styrmand Gregersen, nu konst. kaptajn, ikke fraviger sine styrmandsvaner. Han har intet sted at gå med disse ambitioner om symbolsk anerkendelse, fordi det er tingenes gængse, ritualiserede gang, der blot svigter. Og svigter den, kan den konforme strategi intet stille op, og den ramte må lide i stilhed eller udstille sin latterlighed. Den tidligere fuldmægtig på savværket og nu fallerede ingeniør tager sig en færgetur og regner med som altid at få gratisrejse. Men under den nye kaptajn er det anderledes; ingeniøren har ingen penge og må finde på en nødløgn

"Ingeniøren kaster et blik på landskabet: Jeg ser jeg skal av her, første stoppested. Det er en skogteig jeg spekulerer på å kjøpe." (139)

der dels redder ham for betaling, dels bevarer den sociale prestige.

Den konforme strategi er således afsløringsværdig, fordi den altid er teatral - illusion, som Kittang siger. Men den er ingen principiel illusion, ingen "det værendes forstillelse", ingen ontologisk illusion i nietzscheansk forstand - den er en simpel løgn; de implicerede parter gennemskuer den kun alt for godt, og både den diskrete konformist og hans sociale med- og modspillere véd det, men må blot respektere den af hensyn til egne projekter. Konformisten er således et oplagt offer for en ideologikritik, der ikke er et særtilfælde for Ringens sluttet: talløse af Hamsuns tidligere socialkritikker åler denne slags lillebykonformister - men da altid med en antydning af suverænt alternativ i bagnånden: en driftig matadorskikkelse, en naturvendt kunstnertype, en traditionsvendt aristokrat. Sådanne modbillede gives ikke her, hvor vi blot præsenteres for en serie andre stilarter i det sociale anerkendelsesspil.

En sådan anden stilart repræsenteres af Olga.

Den konforme stilart kan opsummeres som en slave-stilart i hegelsk forstand, en stil, der altid må nøjes med at påtage sig de givne normer i spillet og i diskretion lyve om hvad der måtte stikke af herfra. Den påtager sig ikke den skræmmende mulighed for at falde udenfor, være intet; dens diktum er - som Clemens mediterer under et besøg i folkevrimlen på færgen - "Pokker hvor godt det gjorde å være noget andet end

ingenting."(170). Heroverfor repræsenterer Olga en strategi, der ikke er mindre ambitiøs snarere tværtimod, men som forholder sig anderledes udfordrende og kreativt til de givne normer. At Olga kan exponere en sådan strategi er naturligvis betinget af at hun fra starten nyder en leder-position i ungpige-ganget:

"En datter av apotekeren var omsvermet, hun sat på en kasse og havde mottagelse. Hun hette Olga, og de andre rettet sig efter hende." (8)

Hendes egenskab af trendsetter afsættes af det ligeglade mod, hun omgås de givne normer med: begår hun en fejl vælger hun ikke den ydmyge, duknakkede diskretion, men rejser tværtom hovedet yderligere og er den første til at udbrede fejlen. Over for en ex-flirt, den prætestuderende Reiber Carlsen begår hun den let pikante fejl at kalde gjenløsningen "forløsningen", men bliver "ikke så værst skamfuld, bare litt rød." (53) Og herefter bruger hun den egne fejltagelse som interesseskaber:

"...Olga selv gjorde ingen hemmelighet av at hun hadde kaldt gjenløsningen forløsning. Hun gjorde det selv kjendt." (53) Tilsvarende kan hun tackle en anden fejl. Abel lægger mærke til

"... at hun efter hans skjøn måtte ha sat hatten bak frem og han roper efter hende om det.

Ja, svarer hun, jeg gjør det med vilje. De er jo vant til å kjøpe hatter efter mig og efterape mig - nu er det om de også sætter hatten bak frem og ser op til mig som de plejer." (94)

Olga indtager således en herre-position i lillebyens stilistiske dialektik: hendes vilje til at påtage sig faren for ingenting at være - den sociale død - er det der gør hende efterlignelses- og efterstræbelsesværdig. Men modsat den hegeliske fortolkning giver herrepositionen heller ikke i dette univers nogen ro, tværtimod. Påtager man sig den tomme position, hvorfra nye stiltræk strømmer, og hvortil anerkendelsen kan strømme, erkender man selv tomheden i strukturen og er blot så meget mere end den diskrete strategi tvunget ud i evig fornyelse. Olgas hektiskhed, stadige utilfredshed og nye projekter udtrykker dette, ligesom det betinger at faren for symbol deroute er så meget mere åbenlys her end for den diskrete strategi. Tilsvarende er den udfordrende strategi

ikke mindre sensibel overfor normerne end den diskrete - tværtimod, den er blot mere plastisk. Et fællespunkt for Lolla og Olga er således kritikken af Abels skidne og slidte klædedragt, men også her går stilen igen: Lolla kritiserer med en moders diskrete omhu og ekviperer ham gentagne gange forgæves; påklædningen er her et led i et sejt socialt opstigningsprojekt. Omvendt med Olga, der aldeles indiskret bralrer ud med sin kritik - eller vælger helt at fortie den og demonstrativt negligere ham. Den udfordrende strategi er således den reneste stilens strategi; medens den diskrete endnu er dualistisk og ser stilen som et nødvendigt overfladeniveau, der ikke hindrer, at Lolla trods alt hele tiden anerkender Abel bag tøjet og vagabonderingen, så længe han kan indgå i opstigningsplanerne, så svinger Olga stejlt mellem aner- og miskendelse, og det ikke engang ud fra nogen konstant norm, men alene ud fra hvad der pt. er fascinerende. Abel møder i forkommen tilstand Olga

"På veien til Sjømandshjemmet møter han pludselig Olga spaserende med en anden dame, begge i skindtøi. Han hilser, og den andre damen svarer, men Olga ikke. Hun så på ham, men svarte ikke, kjendte ham ikke." (226)

Men Abel er lige kommet til penge, investerer sporenstrengs i nyt tøj og møder Olga igen:

"Abel hilser, og efter et øieblik nikker hun to gange og smiler. Det er klærne! tænker han. Ikke du selv men klærne!" (229)

Men trods hilenen er der ingen bestandighed hos den udfordrende stils beherskere, det erkender både fortæller og Abel:

"Nej, hun bryr sig ikke om ham, hun indbyder ham ikke engang til å kjøre med, hun sætter avstand. Ikke et lønlig håndtryk, ikke et blink med øiet, intet, ingenting for hans egen skyld, bare sensasjon og sensasjon igjen." (229)

Også denne udfordrende strategi er som stil en komponent i det uforanderlige lillebyliv; som en metabolisk struktur er uforanderligheden i byen nemlig ingen statisk konstans, men en uforanderlighed i summen af de sociale roller, der spilles. Byen er en proces i ligevægt, der ligger dens kedelighed, der ikke indebærer, at den ikke kan optage nye stiltræk, at enkeltpersoner kan avancere og andre falleres. Begge stilarter er komponenter i denne sejge mekanisme, og begge rammes sviende

af den hamsunske ironi. En dag opsøger Abel Olga, mens hun endnu er gift med Clemens:

"Det første han nu ser hende sidder hun ikke og læser i en bok og slår et par overmåte drømmende øine op, nei hun er i kort hår og cigaret og overall og rødmalte negler. Vi er så moderne og vi er så skåltom i hodet, og vi har så mager hals og har ingen bryster." (46)

Og romanens løb rummer også en bestemmelse af denne udfordrede strategis skæbne: medens Olga som ung er "en vals gennem byen" (215), bliver hun efter de forskellige projekters forlis gradvis mere nedtrykt, og da hun endelig opsøger Abel og mere eller mindre direkte tilbyder ham sig, tøver han, dels på grund af det efterhånden for tydeligt strategiske i den udfordrende selviscenesættelse, dels på grund af hendes deprime fremtoning:

" ... hun snakket som om det var litt kjærlighet i det, og han grep ikke til, det gjorde han ikke, han blev mistånsksom: hun vilde kanskje friste ham langt og så gå? Hvad visste han, en dame i lediggang og utilfredshet, heftig og øm, hyste-risk. Jo, han kunde godt gripe til, og i tilfælde også ta en avvisning og et nederlag, men det var synd for det hele ..." (215)

og videre (Abel:)

"Jeg mente til forskjel fra nu du er så nedtrykt." (215)

Den diskrete og den udfordrende socialstrategi: begge er de uundværlige for byens stasis, og begge åles de af fortælleren og gennemskues af Abel for deres uærlighed: den diskrete strategi må dissimulere, at realitet og normer ikke stemmer overens; den udfordrende må simulere at stilens overflade er alt - men ingen af dem undslipper det anerkendelsesspil, der gør at stil, norm og realitet bestandig er afhængige af de andres anerkendelse, og det vil altid sige de ikke-aner-kendtes anerkendelse.

Begge de to strategier lader kampen for social anerkendelse underprioritere den anden centrale komponent hos Hamsuns figurer: erotikken. Tydeligst hos Lolla, hvor den diskrete strategi lader det givne normsæt bestemme alt, og hvor ægteskabet med Clemens fremstilles som rendyrket socialtaktik. Hos den udfordrende strategi er forholdet mere kompliceret, fordi normerne dér hele tiden nødvendigvis er ustabile, og erotiske

krav følgelig lettere kan trænge sig på som indsatser i spillet. Blot er de da, som alle indsatser er det for den udfordrende strategi, underlagt spillets lov: erotikken er en værdi, der som alle andre øjeblikkeligt kan subverteres, hvis det kræves - jvf. den ustadige Olga.

At erotikken omvendt hos Lolla helt er underlagt normen, ser man af en pinagtig scene, hvor Lolla og Clemens har været på vinstue og udholdt udfordringen ved Olgas teatrale tilstedeværelse. Olgas opstemthed fortolkes af den diskrete strategis riddere som socialt spil

"De vil vise at det ikke gjør ham <Olgas nye mand, FS> noget å bli efterlignet for skat." (194)

og Clemens pålægger Lolla den diskrete strategis svar overfor Olga: den symmetriske udveksling:

"Da han hadde betalt mindte han hende om å skåle tilbake med Olga.

Synes du jeg skal det?

Ja det må du visst." (194)

- den symmetri der netop er forudsætningen for at den udfordrende strategi kan opnå status af norm-sætter: udfordringerne besvares bestandig med diskret mimetik. Efter denne tackling af den udfordrende Olgas forsøg på asymmetrisk udveksling går parret hjem, erotisk tændte af den sociale succes:

"Det hadde været en velsignet kvæld, og hun takket ham for den, var øm og holdt sig tæt op til ham, var kjæresteglad i ham på hele hjemveien." (194)

De kommer forbi en lille park, Lolla opdager en sovende bi i en blomst og viser Clemens den, men han omfatter den med alt for stor, asymmetrisk interesse:

"Dette var noget for ham. Han talte hviskende om underet (...)

Jeg skulde ikke ha sagt det, tænkte vel Lolla (...)" (194) og trækker ham med hjem, men herefter er idyllen borte:

"De tumlet ind og klædte hastig av sig. Ingen sa noget." (194)

En nok så lille asymmetri spolerer erotikken for den diskrete strategi. Ligelig udveksling eller ingen.

Heroverfor er Olgas erotik helt anderledes flyvsk og bundet til de stilistiske konjunkturer - og netop derfor hæftet op i en udfordringens asymmetri: hun får først for alvor et kick ud af Abel, da hun opdager hans status som morder (223). Erotikken er her underlagt den sociale overskridelse som model:

"Det var spændende. Jeg vet jeg er et trol.

Nå, det var var sensasjonen du var efter!" (223)

Udfordringens erotik er rent stilistisk iscenesat - og den indrømmer det åbent ("Jeg vet ..."), modsat den diskretes ignorans og naturalisering af egen status.

De to sociale strategier dubleres således af to erotiske, som de underligger sig. Heroverfor hævdes en det erotiske "egenlogik" af andre personer i bogen, først og fremmest Lili og Abel.

Lili, som Kittang ser som dekonstruktion af en hamsunsk myte om naturlig eros er langt fra så gennemgående erotisk. Om hendes liderlighed får vi at vide, at den først for alvor kaldes frem af Abel

"Den milde Lili var blit vækket, efter alle disse år i trofast ekteskab blit vækket til gyldig erotisk oplevelse. (...)

Hun elsket ofte og vidunderlig, og hun brydte sig ikke om å skjule at hun var omtrent galen efter det." (71)

og den afsætter en føjelighedens erotiske strategi: hun har Abel som elsker og far til flere børn, men føjer den omrejsende ægteemand Alex, så såre han er inden døre. Liliskikkelsen er for os at se ingen tilbundsgående destruktion af erotikken, blot viser hendes udvikling i bogen, at erotikken netop er et privilegeret felt for overvejring med sociale logikker: hun kæder gradvis forholdet til Abel sammen med penge- og gavekrav til en regulær prostitution - eller forsørgerkontrakt, hvorfor ikke, flere af børnene er trods alt Abels. Men i modsætning til de to sociallogikker ovenfor formes selve tiltrækningen i den erotiske relation hér ikke af indsatserne i det sociale anerkendelsesspil; de to kobles blot rent ydre, forretningsmæssigt. Det forretningsmæssige modsætter sig selvfølgelig - som i tilfældet med de "socialiserede" udgaver af erotikken - nogen kærlighedsmytologi i at udfolde sig; kun den rent kødelige omgang har en tidsstruktur, de lader den omsætte i forretning. Socialt set svinger Lili derimod på kanten af lillebyens anerkendelsesspil: hun har i starten en rimelig estimeret position som kassererske på savværket, men efter dettes fallit og mandens arbejdsløshed fører den sociale deroute hende delvis ud af dette spil. Forsåvidt en "taber", var det ikke for hendes snilde kobling af erotik og bjærgsomhed, en position, der netop muliggøres af en vis ligegyldighed i forhold til det tabte sociale spil.

Overfor den symmetriske, diskrete strategi og den asymmetriske udfordringens strategi repræsenterer Lili en kryptens strategi, der går frem ved simpelt hen at falde - måske kun momentant - neden ud af de sociale spil og hér praktisere en "sortbørsudveksling", hvor anerkendelsesdialektikken er løsrevet fra lillebyoffentligheden og da blot gør sig gældende mellem individer. I denne krypt kan da foregå udvekslinger helt bagom de sociale normkampe; således hendes halve prostitutionsforhold til Abel. Medens de andre strategier lever af deres - synlige - symmetri og asymmetri, er kryptens strategi undvigende over for symmetribestemmelser; her uden for offentlighedens søgelys er udvekslingen fri for at forholde sig til normen, og strategien bliver derfor egoistisk, hedonistisk - men også ufuldstændig: den kan kun leve som en sub-strategi til de øvrige, fordi den ikke garanterer den sociale anerkendelse, jvf. Lilis stadige opstigningsforsøg. Heroverfor forsøger Abel, som vi skal se, en art selvstændiggørelse af kryptens strategi.

5. En dame som spør efter mig er det visst ikke stort ved

I forhold til disse sociale og erotiske "gangarter" er det nemlig den centrale Abel-skikkelse må placeres. Som det er fremgået af vor parafrase, står Abel på ingen måde udenfor de erotiske anerkendelsesspil, og kun delvis udenfor de sociale, og der er således langt fra hos ham tale om nogen ren "naturgrundlagets nødtørft" som den romantiske Tiemroth ser det. Hvad er det da for en desillusionens figur, der alligevel karakteriserer ham?

For det første er det korrekt, at Abel markeres som "tekstens gåde" som Kittang siger: hans lange fraværperioder kendes kun gennem referater gengivet i lillebyen, hans motiver expliciteres aldrig, han er fra "et grænseland som er ukjendt for os", som Clemens siger, og som fortælleren gentager som kapiteloverskrift (208). Men i samme åndedrag som fortælleren - der ellers nok med sit delvise indesyn på personerne véd meget og fx. kan rekapitulere fremtidige hændelser (14) - er gådefuld om Abels evt. "inderste ønsker", leveres der fuldstændig åbent en gennemgang af de syntaktiske måder, han omgås sit begær på - en social "stilart" i kontrast til de allerede oprigsede.

Vi har allerede konstateret, hvorledes Abel gennemskuer logikken i de øvrige stilarter, hvad der imidlertid ikke siger alt, for så vidt som det også er tilfældet hos deres egne protagonister i stort omfang. Hvad den erotiske, men også med gyldighed for hans forhold til den sociale anerkendelse, angår, bemærker Abel prægnant til en tjener, der vil give ham en besked fra en dame

"En dame som spør efter mig er det visst ikke stort ved." (55)

Argumentet på en gang gennemskuer og demonterer begærets anerkendelseslogik: et objekt der er så ringe, at det anerkender mig, kan jeg næppe selv anerkende; anerkendelsesværdige er følgelig kun de objekter, der er mig uopnåelige. Det er ud fra en lignende argumentation, at Lacan kan konkludere sin begærslogik med at konstatere at mødet mellem kønnene er umuligt. Argumentet demonstrerer præcis, at den rendyrkede begærsdialektik, agonistik mellem to parter, ikke fører til noget muligt møde. Begge de sociale strategier, den diskrete og den udfordrende, forsøger at overkomme dette ved at indsætte en garant, en Anden for udvekslingen: den diskrete hævder normen, der må tilstræbes, den udfordrende improvisationen, så Anden-positionen selv kan indtages. Argumentet "afslører" strengt taget det nødvendigvis ulogiske i begærets logik: anerkendelsen fører logisk set til en uendelig regres: hvem skal anerkende anerkenderen, og kan dette spørgsmål ikke lukkes med nogen Anden, nogen sandhed, en matador, en natur, en kunstner etc., er grunden revet væk under begæret, der som sådan vel kan kaldes "dekonstrueret" i Kittangs forstand, hvad Abelskikkelsen angår. Men her er netop Kittangs identifikation af "dekonstruksjon" og "destruksjon" fatal: romanen demonstrerer netop med Abelfiguren, at "afsløringen" af begærslogikken ikke har entydige konsekvenser. Abel holder ikke op med at indfanges af de dialektiske spil, for så vidt han overhovedet søger omgang med andre individer, der nødvendigvis er mærket af den socialitet, de artikulerer deres begær i. Abels totale "ligeegyldighed", som både Tiemroth og Kittang bemærker, er således ikke slet så total, men snarere en effekt af den ustadighed i valg af social og erotisk strategi, der virker så ubehagelig på en trykthedssøgende fortolker. Tværtom, vil vi påstå, er der for hans vedkommende tale om en ideologisering af ligeegyldigheden til en utopisk udvekslingsform - en ideologisering, som en virkelig apati ikke ville have nødvendig: den sande lige glade behøver ikke gøre nogen dyd af sin lige-

gyldighed. Kan Abel således på den ene side strø om sig med de kendte defaitistiske kommentarer, som vi citerede bredt i parafrazen, fx. til Olga

"Jovist skal du bli til noget. Abel, hvad er det for tøv.

Alle vil bli noget.

Det er netop det: alle vil bli noget, men ikke jeg. Jeg vil ikke. Jeg mangler viljen." (73)

og ligefrem, hvad der synes at være det mest genuint ligegyldige, lede samtaler om hans eventuelle fremtid af sporet ved at skifte brat til irrelevante emner, ja så udfolder han på den anden side en hel ligegyldighedens ideologi, fx. over for en vred, ophidset Lolla:

"Er du sint? Jeg mener du sitter og er sint, Lolla? At du gidder! Vi skal være likegyldige og likeglade med altsammen, så går tiden." (91)

Eller konstateringen af, at han på sin vis har det for godt i lillebyen og savner udfordringen i den mere nøgne nød i Kentucky:

"En ukendt tilstand å gå og crive uten å være forkommen.

Det var en anden sak hvis han hadde været forkommen." (60) som lader ane, at det ikke er alle former for ligegyldighed Abel værdsætter lige højt - hvilket straks gør hele ligegyldighedstanken absurd. Vel foretrækker han at desertere lillebyens sociale og erotiske logikker, men det er langt fra uden at forsøge at stille nogen alternativ omgangsform i stedet. Fx. mediterer han i bogens karakteristiske blanding af indre monolog og fortællerkommentar - som vi siden vender tilbage til - stående på broen på "Spurven":

"Men var da ikke dette nøiaktig den post han kunde mestre? (...) Nei. Men i al hans ringned var han ikke uten karakter. Det var noget. Han hadde en Guds likegyldighed for hvordan det gik. Det var noget. Han kunne tåle, kunde undvære. Han klænget sig ikke ind på noget og søkte forsvar, for han var fordomsfrit kritikløs og syntes ikke han hadde noget som skulde forsvares. Hans svake opdrift og middelmåtige intelligens var hans eneste utrustning og senere hans rustning, men den var fast og fuldkommen, en suverenitet hos ham. Av den slaget den var: en suverenitet." (174)

At holde sig uden for spillet gøres her til en egenskab af næsten guddommelig fylde og prædikeres med netop Batailles suverenitets-begreb: at Abel derved overser, at suverænite-

ten , selv i dens "ligegyldige" form, i spillet kun kan være momentan og ikke erhverves som egenskab, demonstrerer allerede følgende linje

"Veir og vind likegyldig. En smule forandring (...)

Han står på broen og ser at det er håpløst at gjøre en feil, det er langs land hele veien, men det er ikke med slæde, han er dømt til at vasse." (174, v.u.)

Trods den postulerede likegyldighed begærer han netop forandring fra rutinen: utfordring, feil, som "Spurven" ikke muliggjør med dens diskrete sikkerhet. Tilsvarende ironiserer han i samtale med barberen - igen via den indre monolog - svært over netop det likegyldige i den diskrete strategis daglige trummerum:

"Jevn, sund tankegang og forstandige svar. Dagligdags liv uten skjæbne, uten hendelser. (...) Det går altsammen velsignet godt." (122"

At Abels "likegyldighet" således dækker over en forestilling om et ikke-likegyldigt liv uden for anerkendelsesdialektikkens uegentligheder, viser især hans gentagne vendte tilbake til forholdet til Lawrence, den tro ven, som han forsøgte at dræbe i seng med sin kone, og som siden påtog sig skylden og dødsstraffen. Da Lolla med moderlig omsorg konstaterer, at Lawrence ikke var selskap for Abel, replicerer han

"Så? Da kjender du ikke Lawrence. Det var selskap av det fineste du vilde forlange. Han kunde være både alvorlig og gudfryktig nok, lit på det." (178)

Men bag den tilpansning af Lawrence til den diskrete strategis ideal, Abel presterer over for Lolla, ligger andre forestillinger. Han beretter en episode med Lawrence: de to er på dansesalon, endnu en gjest Pat udgiver sig for en vis Clonfille og gjør tilnærmelser til de tos kvindelige ledsagere; Lawrence udgiver sig herefter implicit (den anden kender ham fra tidligere) for politibetjent og tvinger ham til at bede bordbøn. Abel fortsætter

"Men du skal høre, Lolla, hvad slags mand Lawrence var: Han gik bort til Pat igjen og sa: Nu skal du dukke mig som jeg dukket dig! Pat var ædru og vilde ikke gjøre det, men da han hørte at Lawrence ikke lenger var politi men blit avskediget gjorde han det. Det er fair, sa han og dukket Lawrence forsvarlig i bordpladen. Baktefter gav de hverandre hånden." (179)

Bag alle de sociale narreværker forestiler Abel sig en mærkværdig Männerbund-agtig spontansolidaritet, båret af spejdetroskab og symmetrisk udveksling - ikke en symmetri gældende større grupper og koderet i normer, som tilfældet var for den diskrete strategi, men en art subkulturel solidaritet, jvf. hans evige drømme om en pige at gå under sammen med (Angèle, Lili, Lolla, Olga), fx.

"Du er herlig uvøren, Olga. Og hvis du var fattig og utstøtt og forkommen så var du istand til at gå ut i verden med mig?" (222)

Hvad Abel fantaserer om er faktisk en slags kompromis mellem de to sociallogikker vi opridsede med prototyper i Lolla og Olga: Olgas udfordrende strategi gøres til gruppestrategi: en subkultur af udstødte, der udfordrende hævder egne idealer - men som indadtil adlyder en skærpet udgave af den symmetriske, diskrete strategi. Den udfordrende strategi kan da - eftersom den her ikke er rettet mod anden anerkendelse end den der ligger i miskendelsen - tage form af en rendyrket potlatch à la Mauss, en kompromisløs bortøden, som når Abel køber alle vaffelsælgerskens vafler og deler ud (61), eller når han fortæller om Lawrences ødsle flothed i anledning af det smadrede spejl, jvf. også Abels egen bortødslen af sin formue. Til denne strategi hører gaven uden beregning, for så vidt et element i en tilstræbt rendyrket og suveræn ligegyldighedsstrategi, som Abel imidlertid ikke kan efterleve i alle forhold, jvf. på den anden side alle opstigningsforsøgene. Af denne strategis idé om subkulturelt sammenhold kommer også Abels idealisering af Lawrence efter deres trekant-drama. Abel i samtale med Olga:

"Lawrence er død. De havde tat livet av ham for mange år siden da jeg kom i fjor.

Tilbass! sa Olga.

Ånei jeg vet ikke, svarte han, Lawrence var så uhyre real også. Men han kom jo og ødela noget for mig. Jeg må gå og tænke på det." (216)

Lawrences utrolige "realitet" og solidaritet overvinder for Abel det mimetiske begærs konflikt; dog nåede han forinden at forlume Abels lykke med Angèle. Den abelske socialutopi er unholdbar², fordi den ej heller formår at integrere den sociale anerkendelsesdialektik (Lawrence) og den erotiske (Angèle). Abels bliven-bums foregår i denne uløselige kon-

flikt, og den erklærede ligegyldighed er blot en ideologisering af problemet: at ejheller den socialt udenforstående "subkulturelle" strategi afgørende kan undslippe den sociale dialektik og dens mimetiske og agonistiske effekter. Abels subkultur-strategi går præcis blot ud på at forkaste visse af de givne normer og antage andre (han kan på den ene side fundere over et småprojekt som at købe en ovn til sit skur og på den anden side hvæse af den manufakturglade Lolla: "I Kentucky havde vi ikke skrædderregninger." (88)) og så hævde dette normsæt som "ligegyldig" udfordring til den sociale dialektik og drømme om det suveræne fællesskab af outsiders - og iøvrigt praktisere dets normer i de individuelle relationer (hans hjælp til kvinderne fx.). Men i begge tilfælde: aldrig for alvor uden for det sociale og dets effekter.³

6. Udenfor ringen?

Dog, synes det at være romanens påstand, gives der alligevel noget uden for udvekslingens og socialitetens triste imperativ. Hvad? Den umiddelbare og uforståelige tilknytning til stedet koblet med døden som hhv. ramme og stopklods for det sociale spil. Abel i dialog med Lolla:

"Hvorfor kom du hit igjen når du engang var reist?

Du kan så si. Din mand fortalte mig engang om en ku og om nogen stærer som helst vilde være der de var fra, jeg kan jo skylde på det." (205)

- ligesom Abel gør meget ud af at understrege Lawrences fædrelandskærlighed til det Irland, han kom fra. Abels stadige tilbagevenden til hjembyen og bortfart til Kentucky er da to momenter i en "anerkendelsesdialektik" med en generaliseret omverden, en art religiøs eller metapoetisk niveau for anerkendelsen, hvis man antager Kittangs kunstner-fortolkning. Binder en hjemstavns længsel - der, må man indrømme, har meget liden karakter af ideologiseret racehygiejnisk Blut-und-Boden - ham til lillebyen, drager hans socialutopi ham bestandig til det fjerne. Hvad søger han her, hvad opbevares hans bortlængsel i? Før hans næstsidste bortfart bemærker han over for Lolla som grund til sin Kentucky-længsel

" - der er jo for eksempel en grav -" (180)

- et mindesmærke over det sorgløse subkultureliv i suveræn solidaritet. Og da han er kommet hjem og har indset "Jo jeg havde ikke noget å gjøre derute heller" (203) holder han

ikke op med at drømme (igen i samtale med Lolla):

"Jeg spør bare hvorfor du rømte.

Det vil du ikke forstå. End om det var for å se igjen en grav? End om det var for å se igjen en stor kaktus ute i fri luft? Angèle og jeg gik ofte og så på dem, de er merkelige-re end andre vanskapinger fordi det er deres natur å være vanskapt. Det var Angèle og jeg også så vi gik ofte til dem. Desuten vilde jeg finde igjen Lawrence, en kamerat som jeg hadde." (204)

Kaktusmetaforen henviser naturligvis til den subkulturelle drøm om et vanskabningernes kollektiv, men er bagom den manifeste fortolkning som Abel selv foretager fuldstændig arbitrær. Hvorfor giver noget i verden umiddelbar mening for nogen og ikke for andre; hvorfor knyttes man til sit fødested og til steder for patetiske hændelser? Disse helt dyriske - men symbolske - tilknytninger til arbitrære steder og genstande er hvad der ligger bagom de sociale spil og bag Abels ideologi om en udenforstående "ligegyldighed".

Jorge Luis Borges skriver i Fiktjoner (iøvrigt omtrent samtidig med Ringen sluttet; 1939) om en englænder udvandret til Argentina Herbert Ashe

"Med regelmæssige mellemrum tog han til England, for (efter hvad jeg kan forstå fra nogle fotografier, han viste os), at besøge et solur og nogle egetræer." (16)

Den samme semiotiske effekt, som Borges tørt præsenterer her, er den der i Ringen sluttet præsenteres som drivende Abel hid og did, hinsides al social udveksling: en forgæves og semi-religiøs anerkendelsesdialektik med omverden slet og ret. Rettens blikket ud af socialdialektikken og dens utopiske vrang- og modbillede, ophører det ikke derfor med at bevæge sig i anerkendelsens figur:^{3a} man må over og gense - og genses af - disse tilfældige kaktus. Det er ikke nogen "dybde" i Abels sjæl, der her loddes: teksten anfører blot dette ene som hans motiv, og ser teksten explicit Abel som en gåde, er der ingen grund til at tro, at det ikke også skulle være tilfældet for tekstens påstande om ham: trods hyppigt indesyn på Abel kender fortælleren ingen dybeste bevæggrunde; han placeres derved som gådefuld for sig selv (ellers ville indesynet kunne afsløre gåden), og han kan kun referere til disse tilfældige ydre genstande. Som imidlertid også er nok: en fetisch behøver ikke mere, for nu som Kittang at slutte

med Freud.

7. Ringen sluttet

Men hvorledes fortælles nu disse dialektiske spil og deres eventuelle udenfor i Ringen sluttet, hvorledes er de iscenesat fortælleteknisk? Her lurer for os at se en afgørende pointe i bogen.

Det er et helt iøjnefaldende træk ved Ringen sluttet, som hverken Tiemroth eller Kittang imidlertid gør noget særligt ud af, at fortællerens blik er fuldstændig strengt begrænset til, hvad der foregår i den lille kystby. Vi véd intet om Abels færd i det fremmede, bortset fra hvad der præsenteres i samtaler tilbage i byen. Selve udsigelsesstrukturen mimer således den nærvær/fravær-struktur, der konstituerer Abels "socialutopi" bagom det sociale netværk i lillebyen, men kun set fra den ene pol: byen. Er denne fortæller, som vi har konstateret, dybt ironisk over for Lollas og Olgas "strategier", er den modsat ikke ironisk overfor Abels færd: ikke fordi fortælleren har specielt indesyn på Abel eller identificerer sig med ham, men fordi fortælleren ligeså lidt som den øvrige lilleby foregiver at forstå Abels bevæggrunde og deres basis i det fremmede. Dette kalder på en nærmere analyse af fortælleren; hvor meget véd "han"?

Olaf Øyslebø gennemgår i sin Hamsun gennem stilen den stilistiske udvikling i Hamsuns værk fra 1877-1912 og konstaterer en afgørende forskel - lidet overraskende - mellem halvfemserværkerne og de senere, spirende socialkritiske værker. Medens halvfemserværkerne generelt har jegfortæller, hvis viden om verdener konstituerende for hans udsigelse, og som derfor ikke generelt har indesyn på andre personer, erstattes denne expressive, subjektive udsigelsesstruktur gradvis af en "objektiv", hvor en olympisk, alvidende fortæller træder til, der har indesyn på personerne og kender deres forhold til hinanden bedre end de selv, hvorfor han også satirisk kan hudflette deres adfærd. Øyslebø refererer lettere komisk en undersøgelse han har foretaget om hvor stor en mængde fortællerstoffet optager i de enkelte romaner og finder i de store halvfemserromaner procenterne 26-35-38-38, i de socialkritiske romaner fra århundredskiftet til op i tyverne omkring 50% med den agitatoriske Markens grøde som topscorer med 60%, medens den igen i Ringen sluttet er faldet til et

overraskende 40%. Nu skal man naturligvis ikke tage en så hårdnakket empirisme for gode varer, omend det faktum, at en sådan skelnen vanskeligt kan undersøges kvantitativt modificeres af Øyslebøs argument, at de samme kriterier dog er anvendt for alle værkerne. Men alle forbehold til trods: hvad ligger bag dette fald? Fraværet af generel viden om personernes - især Abels, trods hyppige indesyn på ham - motiver spiller selvsagt en rolle: selve dubleringen af lillebyens ikke-viden om Abel i udsigelsen gør teksten mere ydre, mindre "vidende" end de øvrige post-halvfemseromaner, omend fortælleren ikke er personificeret. Men vor tese er, at med afskæringen af fortællerens viden om Abel og dermed med "hans" tab af det encyclopædiske overblik, har fortælleren fået et helt bestemt vidensniveau: fortælleren er simpelthen en "impersonering" af småbybevidstheden, af den viden der - mere eller mindre verificeret - cirkulerer i småbyen som baggrund for alle de sociale strategier. Herhen hører for os at se også det særegne faktum, at brugen af indirekte tale og indre monolog her flyder sammen med fortællestemmen på en helt karakteristisk måde: der er intet principielt skel mellem fortællerens viden, "generel viden i småbyen" og de enkelte personers viden i fortællingens indesyn. At fortælleren således kan ironisere over Lolla/Olga-strategierne iscenesætter kun småbybevidsthedens evindelige viden om (de andres) sociale projekters hulhed. Denne "småbyfortæller" er fremlæselig i fx. den høje frekvens af modificerende modaladverbier, der benyttes af fortælleren og hele tiden relativiserer dennes viden til en art generaliseret sladder, midt mellem folkesnak i byen og den enkeltes usikkerhed på sig selv, en usikkerhed naturligvis afsat af det egne projekts afhængighed af præcis det sociale spils konjunkturer og dermed netop af den verserende viden om én selv. Øyslebø finder, at disse modaladverbier er en del af Hamsuns venden sig mod folkelige, mundtlige fortælletraditioner på overgangen fra expressiv jeg-stil til objektiv fortællerstil og således markerer en slags forsøg på at stille sig snaksom og fortrolig an overfor læseren (249), ligesom den indre monolog vinder frem som et fortroliggørende træk fra mundtlig tradition (258). Vi vil her argumentere for, at denne "mundtlige tradition" i vort tilfælde præcist harmonerer med lillebyens sladder og dens stadige dobbelthed: både

"objektiv", tredjepersonal viden og indsats i det sociale spil, men, hvad mere er, modaladverbiernes markering af usikkerhed søger for os ikke læserfortrolighed, men markerer simpelt hen en udflyden mellem fortællerbevidsthed og den enkelte figurs bevidsthed, svarende til den enkelte figurs afhængighed af det sociale teater og umuligheden af at formulere individuelle projekter herudenfor. Eksemplerne fra Ringens sluttet er legio (pp 28,30,31,33,44,46,48,54,57,72, 76,80,85,122,131,156,158,161,187,188,219,231 ...), fx.

"Det kunde ikke undgås at kaptein Brodersen måtte få vite om et papir som lå i Privatbanken med hans underskrift.

Det kunde ikke undgås at det engang kom for lyset - vel?"(31)
 Hvem taler her? - øjensynligt fortælleren, der derefter løber ud i de mundrette retoriske gentagelser, det samtalende "- vel?", fra tredjepersonal olympisk fortæller "degenererer" fortælleren her via stilen til at blive en citatmaskine af intertekstuelle brokker fra lillebycirculationen. Eller et afsnit som flg. om Lili efter skænderi med Alex om elskereren Abel

"Lili tok det overlegent og svarte ikke. Det var påtatt fåmælthet, men den virket naturlig. Det var hun som hadde betalt på huset og haven, hun hadde været kassererske og hat en høi post, men manden hadde bare været arbeider og tumlet med tømmerstokker. Hadde hun så ikke råd til å smile av den rørete praten og de halvdøde øinene på en fuld mand? Skulde mene det." (72)

Første linje er øjensynlig ren fortællerbeskrivelse; sidste linje øjensynlig enten indre monolog eller ræsonnerende småbyagttagelser. Hvor skifter det? Det kan ikke afgøres og destabiliserer hele afsnittet: man véd ikke om hele afsnittet er Lilis egne overvejelser, om det er fortællerkommentar (og i så fald hvilken fortæller?), om det er en gennemsnitlig sladderoplyst småby-narrator - hvorfor det på sin vis bliver det hele på én gang og lader personernes bevidsthed - for så vidt den er kendt - implodere i denne mystiske landsbyfortællers bevidsthed; præcist svarende til den afhængighed personernes bevidste sociale projekter bestandig står i til det almene anerkendelsesspil i det fortalte.

Tilsvarende demonstrerer denne landsbystemme gang på gang sin usikkerhed ift. givne oplysninger, fx. om Abel hos Cle-

mens og Olga:

"Krybben er tom, tænkte han vel og gik ind." (76)

Den indre monolog, der røber personerne for os, røber præcis aldrig skjulte motiver eller overraskende bevæggrunde, men alene en socialgennemsnitlig antagelse af deres baggrund; netop derfor må Abel blive og forblive tekstens gåde: fordi hans mere ustabile forhold til de sociale strategier er uigennemskueligt for en sådan social simulation, der kun kan kende Lollas og Olgas "offentlige" strategier. Alt hvad vi véd om den mere mystiske Abels bevæggrunde kender vi præcis kun fra refererede samtaler uden om denne stadige indre monolog, som fortællestemmen faktisk er, en indre monolog, der som en parasit flyder fra det ene individ til det andet, fordi dets subjekt simpelthen er selve det sociale spil.

Med en sådan analyse af fortælleforholdene er der intet at sige til at Abels gåde henstår uden løsning i romanen: vel kan vi konstatere at hans ligegyldighedsideologi og hans socialutopi ikke holder - men det alene ved en læsning, der læser alle serverede påstande om ham op mod hinanden. Hvad der er bagved, en kaktus, en grav, en sorgløshed, er næsten utematiserbart i en udsigelse, der som horisont har småbylivets socialanerkendelsesspil. Og det er ingen tilfældig pointe: bogen viser samtidig at Abel bestandig er henvist til at søge sig selv i dette spil som han iøvrigt i den grad fornægter - han kan kun forstå sin egen marginalideologi som bums ud fra dette sociale spils strategier, fordi det er dem der giver ham mening som person; han kan heller ikke forstå sig selv uden om spillet - og uden om den udsigelsesposition, teksten sætter som spillet. Præcis derfor véd vi intet om hans skæbne, da han for sidste gang flygter fra byen og undslipper denne fortæller. Der er han blot hinsides det sociale.

Vi kan afslutningsvis sige, at det er underligt at Kittang med sine psykoanalytiske obsessioner ikke finder på at fortolke titlens ring-metafor freudiansk; ikke som nogen gangs symboltolkning, ganske vist, men ud fra Freuds energetiske spekulationer om driften. Retter den sig mod at genoprette en tidligere tilstand, er dens bane cirkulær, og ringen sluttes når driften opfyldes. Det teoretiske problem er da blot, at ringen må brydes for at driften overhovedet kan manifesteres; finder driften straks tilfredsstillelse er den ikke erkende-

lig. På den anden side kan den udskudte, utilfredsstillende drift ikke erkende andet end det, der giver den tilfredsstillelse. Argumentet gælder strukturelt også den sociallogik, vi har konstateret i Hamsuns tekst: enten deltager man i udvekslingens ringe eller også er man udenfor. Og det der er udenfor kan nok siges, men netop ikke bringes i spil, forstås, - fordi spillet som sådan er en sluttet ring i mange dimensioner.

Luft, vind, ingenting: metaforen er ikke kun ontologisk, men meteorologisk: Abel og teksten om ham omgiver ikke et intet, men et sluttet spil af vinde.⁴ Og den der ikke bliver til noget bliver alligevel i dette spil.

Indtil han går ud.

NOTER

1. Omend Kittangs problem allerede her viser sig:

"Vi har også sett korleis Hamsuns tekst heile tida byggjer opp i seg ein kritisk avstand til sine myter. I Ringen sluttet blir denne kritiske avstanden omskapt til destruktiv impuls: gjentakinga av mytane blir samstundes ein møysommeleg dekonstruksjon av dei." (273, v.u.)

Kittang skelner her ikke mellem destruksjon og dekonstruksjon, hvor den sidstnevnte i den tradition Kittang henter begrebet fra (Derrida, Yale-skolen), explicit har karakter af ombygning og blotlægning snarere end nedbrydning. Reduksjonen af dekonstruksjonen fra at være et betydningsødelæggende og -dannende spil i teksten og læsningen deraf til en ren "destruktiv impuls" ift. tidligere tekster er en psykologisering (hos hvem residerer denne impuls? Abel, fortælleren, Hamsun?), hvis indebyrd vi siden vender tilbage til.

2. Vil man jævnføre strukturerne i Ringen sluttet med den biografiske forfatters egne forestillinger, kan man fx. sammenligne Abels sociale strategier med hvad Hamsun udtrykker nogle år forinden:

"Jeg vil gjøre jorden tillokkende for menneskene, og jeg vil prøve å sette mine personlige fordringer mest mulig ned." (Hamsun, læserbrev i Molde Annonceblad 1928, optrykt i Hamsun 1966, 140)

Idylliseringen af bondelivet mærker man ikke meget til i Hamsuns romaner efter Markens Grøde, og den er i særdeleshed fraværende i Ringen sluttet. Hvad Abelskikkelsen angår, kan han læses som en apologi for et bumseliv på eksistensminimum og således svare til Hamsuns erklærede knaphedsideologi; den skarpsindige analyse af de sociale logikker i Ringen sluttet underminerer blot enhver idé om at en sådan eksistens skulle kunne være autonom og undslippe de dialektiske effekter. Hamsuns egen ideologifjendskhed i perioden - som harmonerer vel med Ringen sluttet, mindre vel til nazisympatien i 30'erne - udtrykkes smukt i en artikel også fra 1928 i anledning af at Hamsun er blevet spurgt om generel livsvisdom. Han undrer sig da over at man har spurgt ham

"Jeg som ikke selv vet å finne mig tilrette med livet, men hver dag må spørre mig for hos havet, vinden og stjernerne." (in "Festina lente", 1928, in Hamsun 1966, 141
Vinden igen, jvf. vor.note 4.

3. Det generelle billede af det sociale spil som en rituel struktur uden udgange, som Hamsuns tekst tegner, ligger tæt på dén begrebsliggørelse af forførelsen, som Baudrillard på det seneste har forsøgt

"Forførelsen tilhører (...) aldrig naturens, men derimod kunstgrebets orden - aldrig energiens, men tegnets og ritualets orden." (Baudrillard 1985(1979), 8)

- en kunstig procedure, der går forud for det vi erkender som social realitet og som aldrig definerer faste positioner

"Forførelsens lov er først og fremmest loven om et uafbrudt rituel bytte, et overbud, hvor spillene om, hvem der forfører, og hvem der bliver forført, aldrig bliver afgjort, fordi den skillelinje, der skulle definere den enes sejr og den andens nederlag, er usynlig - og fordi der ikke findes nogen grænse for denne udfordring til den anden om at lade sig forføre endnu mere, eller elske mig mere end jeg elsker ham/hende - det skulle lige være døden." (op.cit. 28-9)

svarende til hvorledes Lollas og Olgas strategier forgæves forsøger at definere faste positioner i dette spil. At Abel for en stor del gennemskuer dette spil - hvad man aldrig kan gøre fuldstændigt, jvf. hans "socialutopi" - er da det der gør ham så usårlig overfor den rent materielle nød; som Lili bemærker om ham i kontrast til sig selv og Alex:

"Det er anderledes med dig, Abel. Du går aldrig rigtig tilbunds." (206)

- Abel kender den symbolske grundlov

"Den symbolske miskredit er altid langt alvorligere end det virkelige underskud eller den virkelige ulykke."

(Baudrillard, op.cit. 77)

hvad der - helt en passant - ikke synes at være gået op for vor tids socialpolitik.

- 3a. Selv det religiøst fortolkede omverdensforhold gentager anerkendelsens strukturer. Igen Baudrillard
- "Troen henviser til Guds eksistens - men eksistensen er aldrig andet end en fattig og residual vedtægt, det er det, der bliver tilbage, når man har taget alt andet bort - trosbekendelsen er til gengæld en udfordring til Guds eksistens, en udfordring til Gud om at eksistere, og i tilgift at dø." (Op.cit.146)
- Det der bliver tilbage, når man har taget alt andet bort: en kaktus.
4. Skal man lægge så meget i Abel-navnets etymologi, som Kittang vil, må det bemærkes, at Abels karakter af vind leder tilbage til en af de helt centrale metaforer hos den "naturmystiske" Hamsun: suset. Suset i skovene fx. kan i de tidlige bøger bibringe personerne denne mystiske følelse af ét med altet, et alt, der er én susende, brusende, hvirvlende, levende organisme. Morfologisk set er det denne samme figur, der i de senere bøger bliver til kystbyernes sociale spil, kriblende myretuer, som intet kan undslippe; modsat suset i skovene blot gennemgående negativt valoriseret. Abel som vind: igen ikke et intet, men en komponent fanget af et alt.

LITTERATUR

- Bataille, G. Den indre erfaring, Kbh. 1972 (1954)
- Baudrillard, J. l'Echange symbolique et la mort, Paris 1976
Forførelsen, Kbh. 1985 (1979)
- Brandt, P.Aa. "Om det etiske", in Litteratur & Samfund
42, Kbh. 1987
- Girard, R. Des choses cachées depuis la fondation du
monde, Paris 1978
- Hamsun, K. Sult, Kbh. 1890
Mysterier, Kbh. 1892
Pan, Kbh. 1894
Victoria, Oslo 1898
Segelfoss By, Oslo 1915
Markens Grøde, Oslo 1917
Konerne ved Vandposten, Oslo 1920
Ringen sluttet, Oslo 1936
Artikler 1889-1928, Kbh. 1966
- Hegel, G.W.F. Phänomenologie des Geistes, Hamburg 1952(1807)
- Kittang, A. Luft, vind, ingenting, Oslo 1984
- Lacan, J. Écrits, Paris 1966
Encore, Paris 1975
- Tiemroth, J.E. Illusionens veje, Kbh. 1974
- Øyslebø, O. Hamsun gjennom stilen, Oslo 1964

TORILL STEINFELD

I LYST OG NØD

Om kroppslyst og kroppsangst i fire etterkrigsromaner

Jeg vet ikke om det er riktig at vi lever i en kultur som er særlig opptatt av kroppen. Sikkert er det at kroppsinteressen har lange tradisjoner innenfor en vestlig kultur, og at spørsmålet om menneskets mulige fullkommenhet gjerne har vært knyttet til menneskets forhold til kroppen. Fra vår egen tid vet vi at kroppen ofte oppfattes som en samling tegn som forteller om vår mentale helse, og at der fins en sterk tradisjon for å koble en mulig realisering av den menneskelige frihet til en befrielse av kroppen, lysten, begjæret. En slik tenking behøver ikke nødvendigvis være individfiksert. Det ligger i tradisjonen at en gjerne forestiller seg at kroppen formes og disiplineres i møtet med sosiale institusjoner, og at befrielsen av kroppen og jeget forutsetter en omforming av de sosiale institusjonene.

Forestillingen om at en slik interesse for kroppen må få nedslag i romanlitteraturen, danner utgangspunkt for denne artikkelen. Tanken synes rimelig nok. De fleste romaner handler om mennesker, utstyrt med et tanke- og følelsesliv. Normalt utstyres også personene med noen "kropper" som fortelleren kan beskrive og bevege. Når vi arbeider med fiksjonslitteratur, er vi ofte orientert mot de fiktive personenes tankeliv. Denne gangen vil jeg bruke kroppsbeskrivelsene som en inngang til tekstene.

Som tekstgrunnlag har jeg valgt fire romaner utfra følgende kriterier: Spredning i tid. Fordeling på kjønn. Bøkene skulle være jeg-romaner. De skulle handle om noenlunde tilsvarende personer for at de skulle være sammenliknbare. Dermed satt jeg igjen med Sigurd Hoels Møte ved milebelen (1947), Ebba Haslunds Det hendte ingenting (1946), Cecilie Løveids SUG (1979) og Espen Haavardsholm Drift (1980). Alle romanene handler om en intellektuell eller kunstnerisk jeg-person som skriver seg gjennom sin fortid for å frigjøre seg fra gamle bindinger. I den sammenheng regnet jeg med at beskrivelsen av kropp og kroppsreaksjoner måtte

få en viss plass i tekstene. Særlig har jeg interessert meg for det forhold at kroppen bokstavelig talt setter grensen mellom jeget og omverdenen, kroppens overflate danner skillelinjen mellom det som er min kropp og det som er "annen" kropp. At dette grenseproblemet har en reell basis, synes opplagt; selve identitetsdannelsen tar jo sitt utgangspunkt her, i differensieringen mellom barnets kropp og mors kropp. Samtidig er tydeligvis beskrivelsen av den kroppslige avgrensingen styrt av noen kraftige ideologiske koder; der har gått mange "pansrete" mennesker omkring i norsk skjønnlitteratur siden Wilhelm Reichs gjesteår i Norge i 1930-åra.

Presentasjon av tekstene

Møte ved milepelen og Det hendte ingenting kom begge ut like etter krigen. Begge har selvbekjennelsens form. Begge tar opp krigstida og studietid før krigen. I begge bøkene står kjærlighetssviket sentralt. Hoels helt Den Plettfrie hadde som ung en kjærlighetshistorie med en kvinne som kom til ham under falskt navn; hun kalte seg Kari, men avsløres seinere som Maria. Kari blir gravid, og Den Plettfrie opplever det som han svikter henne. Seinere under krigen konfronteres han med sitt svik når han møter igjen sin illegitime sønn, Karsten, som nazist og blir torturert av den mannen som ble påført farskapet, Carl Heidenreich.

Mens det egne kjærlighetssviket blir den sannheten som omsider pipler fram for den hoelske helt, starter Haslunds Edle Henriksen sin selvanalyse i troen på at mannens kjærlighetssvik har fått henne til å innkapsle seg, men ender opp med å se egen passivitet og manglende kjærlighetsevne som resultat av samfunnets kjønnsrollemønstre. Til forskjell fra Den Plettfrie blir Edle ikke motstandskjemper under krigen, tvert om skjer det ingenting med henne.

Kjærlighetssviket står også sentralt hos Løveid og Haavardsholm. SUGs Kjersti Gilje opplever en kjærlighetshistorie med en gift mann, blir sviktet og går tilbake til fortida, til far-datterforholdet for å avdekke sin fascinasjon av den flyktige mannen.

Drifts Erik Øste går gjennom sin fortid etter nederlag i ekteskapet og brudd med kommunistpartiet. Erik er, som Den Plettfrie, en flyktende mann - den mannstypen Kjersti til slutt tar et oppgjør med.

MØTE VED MILEPELEN

Drømmen om den autonome mann

Møte ved milepelen behandler, som de andre bøkene, spørsmålet om menneskets ufrihet og selvundertrykkelse. Problemet ufrihet lar seg bare forstå om det relateres til kategorien frihet, og ikke overraskende har Den Plettfrie en visjon om det frie menneske:

Mennesket, dette underligste av alle dyr, hvordan kunne det være hvis det var virkelig fritt? Vi kan drømme om det - et suverent, stolt vesen, uavhengig av omgivelser, hevet over omgivelser, rovdyrs like, ørnens og løvens like, og duens og gasellens like (og øglens og slangens like, hvis det gjelder), fylt av kraft og blidhet, av stolthet og ydmykhet, av klokskap og enkelhet - skapningens krone, bæreren av alle livets ypperste egenskaper. (151 f.)

For Den Plettfrie er dette frie mennesket noe "opprinnelig", tildekket av tusenårig tradisjon og trelldom, men likevel noe som kan manifestere seg i enkeltindivider:

en sjelden gang møter vi et menneske som rommer i seg noe av dette opprinnelige. Og da slår det, med kraften i sin natur, gjennom vegger og murer og når det innerste i oss. Mannen kan være neger eller mongol, jøde eller skandinav. (152)

Dette suverene mennesket lar seg tydeligvis bare tenke som mann. Det er avgrenset og fallisk, det trenger inn i andre mennesker, bryter stengsler, "vegger og murer", uten at det selv blir tilsvarende invadert.

Den Plettfrie opplever seg noen ganger som et slikt frittsveven-

de, allmektig menneske. Det skjer under samleiene med Kari, når kvinnen løfter "mannen opp fra jorden og gir ham vinger", mens han "besjeler" henne "inntil de sammen stiger opp på det høyeste berg der de kan se all verdens riker og deres herlighet" (143):

jeg fløy av sted høyt opp under åpen himmel (...) jeg spente vingene og hvilte på dem. Jeg øynet ikke land, men fløy av sted, fritt rolig, svevende. Jeg var ute og svømte i åpent hav...(167)

Samleieskildringene inneholder m.a.o. de samme allmektighetslengsler som visjonen om det frie menneske. Men samtidig er de tvetydige i sin hentydning til fristeren som virkelig hadde makt over all verdens riker og deres herlighet. Om Den Plettfrie føler seg som Gud når han gir kvinnen sjel og flyr av gårde, antyder djevelhenviisningen at hans hybris vil straffe seg, han må, som Lucifer, falle.

Også krigens vendepunkt, D-dagen, knyttes til allmektighetsdrømmen: "Jeg satt på benken som på en sky, og så ut over all verdens riker og deres herlighet" (174).

Pil slutt finner vi igjen forestillingen om å stige over tiden og historien i Den Plettfries visjon etter torturen. Da sier han slik at han kan se jorda og alle sammenhenger ovenfra, han når "lykksalighetens land" (231). Visjonen inneholder et politisk budskap; ufriheten skyldes "de gamle menn" som inngyter ungdommen kroppsangst: "Alt det kroppen din og sjelen din vil, er synd" (270). De gamle mennene vil lage "gjerder og murer og piggrådforhugninger og stengsler og båser, utenom deg og inni deg" for å sikre sin "planmessige, velordnete, høyere frihet". For Den Plettfrie betyr dette "at du ikke lenger kan røre deg" (207).

Den Plettfrie visjon om det frie mennesket ligger et sterkt ønske om avgrensning, om psykisk og fysisk autonomi. Men autonomiønskene viser seg å være ambivalente. Avgrensningen kan bli for sterk, den kan hindre fri bevegelse. For Den Plettfrie er den negative avgrensningen den som er påført en "utenfra", den som har

sosiale årsaker. Mot denne kroppslige disiplineringen setter teksten opp nok en visjon, visjonen om en opprinnelighet som ligger forut for individdannelsen, i den første barndommen. Ved siden av ønsket om å være en flygende mann, hevet over alt, står lengselen tilbake til den tiden da vi "ennå ikke (hadde) omgitt oss med bark og panser og torner, men var kjød av alles kjød, liv av alles liv" (267).

Den Plettfries lengsler dreier seg m.a.o. både mot avgrensingen og mot sammensmeltingen, mot å være Gud og barn, alene i verden og kjød av alles kjød. Begge tilstandene knyttes til en før-sosial eksistens - før sivilisasjonen eller før individuasjonen.

Angsten for innesperring

Møte ved milepelen åpner med et avsnitt som forteller om to menn. Den ene innesperres i en celle etter krigen, den andre drukner seg. Avsnittet foregriper skildringen av Den Plettfries egen angst og de retningene angsten tar, angsten for innesperring og angsten for oppløsning. Liksom klaustrofobien står side om side med visjonen om suverenitet, er angsten for oppløsning symbiose-ønskenes følgesvenn.

Den Plettfries klaustrofobi er et dominerende trekk i Møte ved milepelen. Den kulminerer under torturen i Gestapokjelleren, men gjennomsyrrer hele teksten, båret fram, ikke minst, av en temmelig konvensjonell metaforbruk. Den Plettfrie føler han sitter "på bunnen av en uttørket brønn" når kjæresten, Gunvor, har forlatt ham. Seinere skaffer han seg hybel i "en bratt, liten sidegate", i en leilighet bygget opp rundt "en lang mørk korridor", det er "mørkt innover", og "dypt, dypt der inne" bor vertinnen. Henne treffer han på kjøkkenet som vender ut mot "den trange, dype brønnen av en gårds plass" (113). Angst settes lik det "å åpne en dør inn til et mørkt rom og vite at der inne ligger det en huggorm" (176). Frihet, derimot, består i å kunne bryte gjennom "vegger og murer" (152).

Også seksualiteten kobles til faren for innesperring. Når Kari

og Den Plettfrie går til rommet hans, syns han de går ned i "en mørk avgrunn". Men etter samleiet konstaterer han lettet at der ikke fantes "mørke avgrunner som truet med å sluke noe eller noen" (168). Karis graviditet aktualiserer angsten. Det kjennes som en bør stein vil "knuse ham" (207). Ekteskapet er som "å gå inn i en mørk hule i fjellet, uten noen utgang på andre siden, og dypt inne i mørket lå en drage og ventet på en." (212)

Torturkammeret sammenliknes med "lugarer dypt under dekk" (226). Omvendt er en åpen plass der folk er i bevegelse, lystfylt, han passerer den på vei hjem til hybelen, "min ensomme celle" (116, 117). Under torturen henter han fram tre gode minner. Alle tre har sin plass utenfor byen, i eller ved naturen, når han er alene.

Angsten for innesperring kan avleses på Den Plettfries metaforer og hans holdning til sine fysiske omgivelser. Den kan også gjenfinnes i kroppsbeskrivelsene i romanen, bl.a. i skildringen av Hans Berg. Hans Berg, som ble fysisk mishandlet av faren som barn, er "taus, innelukket, sperret inne i seg selv", stemmen er "hes, hul (...) halvkvalt, som om den kom fra et dyp, en kjeller eller en brønn hvor han lå og ikke fikk puste" (52). At klaustrofobien ikke er enerådende, framgår av beskrivelsen av Hans Bergs motstykke, Indregard, mannen som starter Den Plettfries selvanalyse når han problematiserer helt/skurk-skillet under krigen. Indregard beskrives som spinkel. Han har vekt ansikt og mildt, følsomt blikk, han dirrer, rødmer og får tårer i øynene når han blir opprørt. Mens talen er stoppet opp inni Hans Berg, flyter den ut av Indregard. Den Plettfrie provoseres:

Mannfolk som væter seg er noe av det verste jeg vet-
enten det nå skjer oppe eller nede (...) Jeg hadde
følelsen av at hvis jeg kunne ta og klemme alt vannet
og all vassenheten ut av ham, sånn at det som ble igjen
var noe fast, så ville han bli en bitte liten mann.
(29)

Også en angstdrøm der ansikter blir tåke og en beskrivelse av Den Plettfrie som ung, viser at Den Plettfries holdning til en

kroppslig innkapsling er tvetydig. Klaustrofobien og visjonen om barnet som er kjød av alles kjød, hindrer ikke Den Plettfrie i å frykte og forakte mannen som lar alt strømme ut av seg, han som mangler den faste grensen mellom seg og omverdenen som kroppspanseret ellers garanterer. Ambivalensen blir heller ikke bearbejdet eller forsonet underveis i boka. Tvert om samles den i torturkammeret, stedet for innesperring og samtidig stedet for oppløsning: "her hadde avføringen forlatt dem begge veier, her var de blitt forvandlet fra sterke menn til lallende barn" (224). Dit inn fører Hoel sin helt, hvorpå han lar Kari ankomme som en deus ex machina og redde helten ut av cellen. Da har rett nok Den Plettfrie både kastet opp og ligget på gulvet i kaldt vann, men han har ikke blitt redusert til en "bitte liten mann".

Trusselen mot kroppen

Utfra lokaliseringen av det opprinnelige og frie menneske til en naturtilstand er det ikke overraskende at det er i møtet med sosiale institusjoner teksten lar kroppen bli hemmet, pansret, mishandlet. Først og fremst utgjør familieinstitusjonen og Gestapo en trussel mot kroppen, i sin ytterste konsekvens: trusselen om en total destruksjon av mannskroppen.

Angrepet på kroppen i familien skjer både direkte og indirekte. De patriarkalske fedre pryler sine sønner, og inngyter dem kroppsangst og skyldfølelser. Den dragen som sitter inne i mørket, er - for Den Plettfrie - den refsende fader. Men også forholdet til kvinnen er farlig. Rett nok lar visjonen om det frittflyvende menneske seg realisere under samleiet, men det skjer bare som en bruddtilstand, når forholdet til kvinnen ikke er institusjonalisert, typisk nok i forholdet til Kari som kommer til Den Plettfrie under falskt navn og nekter å fortelle ham noe om sitt liv utenom kjærlighetsmøtene. Og selv forholdet til henne er truende. Å kysse henne er som å bli "suget ned i en foss" (173). Som enhver annen kvinne aktualiserer Kari faren for veneriske sykdommer og for graviditet og ekteskap, da kommer mørket, cellen, slangen, jernknuten i magen, angsten for å bli knust.

Nå prøver Den Plettfrie selv å analysere denne angsten for kvinnen. Han skriver den på den puritanske fars konto. Farens prat om kvinnen som hore muliggjorde hans eget svik da Kari ble gravid. Men om Den Plettfrie er kritisk til sin egen kvinneangst, spørres det om ikke teksten som helhet befester troen på at seksualiteten og kvinnen er ødeleggende. Eksempelvis sammenkobler teksten seksualitet og destruksjon når den lar mannen reagere likt på tortur og samleie - da skiller kropp og bevissthet lag, og bevisstheten står som tilskuer til det som skjer med kroppen. En slik spalting opplever Hans Berg når faren mishandler ham. Det samme skjer med Den Plettfrie når han for andre gang innleder et forhold til Kari, når hun forteller om graviditeten sin og når han tortureres i Gestapokjelleren. At møtet med volden og møtet med kvinnen begge truer mannen og mannskroppen, kan en også lese ut av rombeskrivelsene; teksten kobler rommet for samleie og rommet for tortur via ankomstbeskrivelsene (166,224). Dessuten møtes mannen, kvinnen og torturen i Gestapokjelleren, når Kari viser seg å ha nøkkelen til dødens rom. Rett nok velger hun å redde mannen ut, men faktisk lar teksten henne på det tidspunkt avgjøre om Den Plettfrie skal leve eller dø, om kroppen hans skal knuses i den mørke kjelleren, eller føres ut av dødsammeret. Indirekte er det også Kari som har ført ham til dødens rom. Uten forholdet til henne ville han knapt havnet der.

At teksten som helhet ikke gir mann-kvinneforholdet og seksualiteten noen positiv overlevelsesmulighet, kommer også fram i andre trekk ved romanen, særlig gjennom påstanden om at mennenes kropp ofte er så like.

Dobbeltgjengermotivet

Det mest påfallende ved Den Plettfries kropp er at den likner så mange andre menns kropp. Vi får først høre at han likner broren til kjæresten, Gunvor. Deretter avsløres det at han også likner Gunvors forlovede, og at han vikarierer for forloveden - og kanskje også for broren - når han har samleie med henne. Gunvor likner til gjengjeld Den Plettfries søstre.

Den Plettfrie likner også på mannen som gifter seg med Kari, Carl Heidenreich. Ifølge Kari er det derfor Carl har kunnet tro at Karsten, Karis sønn, er hans egen.

Carl likner dessuten på Karis stefar. Stefaren har arrangert et forhold mellom Kari og Carl, som han betrakter som sin sønn. Kari hevder stefaren syns han besitter henne når Carl har samleie med henne. Denne incestuøse relasjonen prøver hun å bryte når hun innleder forholdet til Den Plettfrie, men nissen følger med på lasset. Carl og Den Plettfrie likner ikke bare på hverandre; Carl betrakter også Den Plettfrie som en bror. Til slutt opplever Den Plettfrie sønnen som sin dobbeltgjenger, og - ikke overraskende - han begjærer en kvinne som deretter avsløres som sønnens kjæreste. Hun er den direkte årsak til at Den Plettfrie blir tatt, hun er angiver. Også disse incesttrådene samles i torturkammeret, når Den Plettfrie på en gang er faren som skal myrdes av sin sønn (Karsten), og "sønnen" som skal drepes av den "far" som vokter ekteskapets grenser og straffer den som begjærer det forbudte (Carl).

Dobbeltgjengermotivet i Møte ved milepelen kan tolkes på flere måter. Det kan oppfattes som tegn på tilfeldigheten ved Den Plettfries skjebne - mannen som er plettfri, mannen som er "stripet" og mannen som blir nazist likner hverandre.

En kan også lese dette temmelig konstruerte komplottet som Hoels forsøk på å vise patriarkatets makt. Seksualiteten innfanges av familieinstitusjonen og dens tabuiseringer, den får ikke utfolde seg fritt. Tvert om tenderer fedrenes puritanisme til å gjøre alle seksuelle forhold forbudte for sønnen. Dermed blir det ingen forskjell mellom de kvinner som er tabuisert pga. slektskap og de andre. Omvendt blir kvinnens forhold til sønnen, elskeren og ektemannen sammen, og Kari avsløres som Maria til slutt, sønnemoren, Faderens utvalgte, jomfruen og den som må finne en jordisk far til sin sønn. Å begjære henne leder rett inn i familieinstitusjonen, den jordiske og den himmelske.

Incestantydningene bekrefter dessuten natur-kultur motsetningene i romanen. Som kjent regnes incestforbudet som selve grensemarkeringen mellom en naturtilstand og kulturen. Det er rimelig å oppfatte teksten slik at en fri seksualitet for Den Plettfrie og Hoel? - måtte være uttrykk for en ubesmittet natur, en "opprinnelighet". Men teksten viser at en slik seksualitet ikke har noen realiseringsmulighet. Ethvert seksuelt forhold aktualiserer motsetningen mellom natur og kultur, det innfanges av kulturen og dens grensemarkering, incestforbudet.

Møte ved milepelen er en jeg-roman. Det gjør det vanskelig å skille mellom jegets utsagn og den forfatterholdning som ligger bak. Til sjuende og sist må teksten likevel skrives på Sigurd Hoels regning. Det er han som lar mann-kvinneforholdet bli incestuøst. Det er også han som tar livet av Den Plettfries hustru og sønn og lar de to stå som et tomrom i teksten, såvidt nevnt - nok et tegn på at mann-kvinneforholdet ikke har noen overlevelsesmulighet innenfor kulturen. Tilbake står så Den Plettfries utopi om den suverene, frie mann og hans opprinnelige visjon om et forhold til Kari utenfor tid og sted (213). Om teksten kritiserer Den Plettfries kjærlighetssvik, og om Den Plettfrie selv hevder at hans svik avlet nazisme fordi sønnen ble nazist, viser teksten ingen alternative muligheter for mann-kvinneforholdet. Innfanges det av kulturen, er det dømt, og utenfor kulturen lar det seg ikke realisere som et permanent forhold. Den Plettfries drøm om en seksualitet som ikke forplikter blir derfor stående som en tom visjon. Verken til seksualiteten eller til noen annen instans knytter teksten et håp om frigjøring av den mannskroppen teksten beskriver - den innkapslete, stivnete mannskroppen.

DET HENDTE INGENTING

I likhet med Møte ved milepelen omhandler Ebba Haslunds Det hendte ingenting en intellektuells liv før og under krigen. Til forskjell fra Hoel har Haslund valgt en kvinnelig hovedperson. Det tilsier at en må kunne forvente både likhet og forskjell i

kroppsbeskrivelsene og i beskrivelsen av kroppens forhold til omverdenen.

Rommet som rede

Som Hoels Den Plettfrie er Edle Henriksen et pansret menneske, "låst inne i seg selv" (19). Hun beskrives via metaforer som "mur", "panser", "skall". Interessen for det "pansrete" menneske er m.a.o. felles for de to romanene. Det er en tidstypisk interesse, den speiler både 30-års interesse for psykoanalysen og etterkrigstidas interesse for fascismens psykososiale røtter. Denne likheten mellom Edle og Den Plettfrie går imidlertid ikke særlig langt. Den pansrete mann og den pansrete kvinne ser ut til å bære kjønnsforskjellene med seg. Det framgår bl.a. av begges lykkevisjoner.

Edle Henriksen beskriver seg som "en hul nøtt", en tomhet innenfor et skall, et gapende kjellerrom (90, 119). Bildebruken kunne få en til å tro at hun liksom Hoels helt ville søke ut av rommet via flyvefantasier. Slik er det ikke. Tomrommet er det negative rom for Edle, men bare så lenge det er tomt. Tomrommet som det som kan fylles, er romanens positive rom, det er her en kan lokalisere Edles utopi. Den knyttes konsekvent til en vekstmetaforikk, til det å få noe til å gro. Både kvinnen og rommet blir dermed et potensielt rede. Når Edle er ulykkelig, er hun "hul og tørr" (49). Når hun er lykkelig, er det "så lunt og glatt" inni henne (46). Motsetningen til å være "kantet og pigget" er å være "glatt og harmonisk" (100). Tilsvarende oppfattet Edle "det levende, varme mørket på dypet av sitt eget jeg" som positivt hos venninnen Gro, det er det som får Gro til å gløde (60).

Den positive opplevelsen av kroppens indre rom - "det sitrende, røde mørket" (66) - har sin parallell i Edles gode forhold til bestemte værelser. Når hun sitter på Gros rom, sammen med venninnene Gro og Bente, oppleves rommet som en "lun og lukket verden" (55). Samværet med Gro og Bente i Aulakantinen knyttes til det å sitte og holde rundt en full kakaokopp og kjenne

hvordan den varmer. På lesesalen fins "en lun lesesalsvarme" (40). Og Edles hybel er en positiv kontrast til morens hus. På hybelen kan hun puste fritt, uten å føle seg som et "fremmedlegeme", her kan hun lese og la det hun leser omgi henne "som et lunt og fortrolig element" (25). Mens Den Plettfrie fryktet det lukkede rommet og var redd for å bli innestengt, er det angsten for å bli utestengt som plager Edle. Når Gro holder tanker og opplevelser for seg selv, synes Edle hun står utenfor og "stirrer blindt mot lukkede, stengte dører" (70). Og Edles katastrofe foregår ikke i en celle, den knyttes istedet til det å trenge inn i et rom, men bli avvist og utestengt. Dette skjer når Edle går til vennen Hans Jørgen for å be ham elske med seg, og så - etter å ha trengt inn i rommet hans - oppdager venninnen Kiss i sengen. Karakteristisk nok er det korridoren utenfor hybelen og de mange stengte dørene hun prøver å flykte forbi, som seinere gir henne mareritt (148). Utestengingen og avvisningen får Edle til å innkapsle seg, og "panseret" brister først åtte år seinere, i 1947, når hun møter Kiss igjen som småbarnsmamma og opplever at hun "har sin egen verden som hun preget, en varm, lukket verden" (13). Møtet med Kiss setter så igang Edles selvanalyse.

Blikket utenfra

Å være kvinne betyr at ens kropp blir sett og vurdert. Edle opplever det første gang som liten pike, hun blir stemplet som stygg. Som voksen har hun tatt dette blikket opp i seg, hun ser seg med morens øyne, med venninnen Bentes øyne, med et ytre, mer anonymt blikk: "Jeg må ha sett grotesk ut der jeg galopperte bortover gaten" (11).

Blikket utenfra bestemmer Edles forhold til sin kropp. Hun klassifiserer seg som stygg, ukvinnelig, frastøtende, til forskjell fra moren som hun mener er tiltrekkende og kvinnelig. Gjennom oppveksten har Edle sett seg med morens øyne - hun er noe som må usynliggjøres, klærne velges slik at de skjuler og utvisker kroppen. Opplevelsen av kroppen som noe som bør utviskes, vanskeliggjør Edles personlighetsdannelse - skal kroppen skjules, må heller ikke personen som helhet vekke

oppsikt. Resultatet blir dobbelt - på den ene side, en overømfintlighet overfor omverdenens bedømmelse som setter det egne jeget i sentrum, på den annen side, en utvisking av personligheten (90). Edle blir narcissistisk, jegsvak og egosentrisk, redd for å tape seg selv og samtidig monoman i sin selvopptatthet.

Edles angst for å bli avvist disponerer henne for andre utopier og skrekvisjoner enn dem Den Plettfrie hadde. Mot flyvedrømmene og klaustrofobien står Edles lystfylte forhold til varme, lukkede rom og hennes angst for utestenging. Og mens seksualiteten for Den Plettfrie innebærer faren for å bli innestengt, er Edle redd for at lysten medfører oppløsning. Det framgår bl.a. av en festskildring. Edle er på sin eneste fest, med Hans Jørgen. Hun flørter og får lyst til å danse med ham, hun ønsker kroppskontakt:

Oppløst (...) Inntrykk og følelser, alt fløt ut. Det fantes ingen faste konturer, intet presist avgrenset (...) Jeg var ett med hele den skrålende, støyende forsamlingen (...) Lysten var der bare. Som en plante skjøtt den opp av alt det ulne, oppløste. (96-98)

Denne oppløsningen oppleves nok positivt i øyeblikket, men samtidig truer den Edles identitet. Når hun ikke umiddelbart bekreftes av Hans Jørgen, innkapsles minnet om den i skamfølelser, og hun trekker seg tilbake. I skrivesituasjonen er Edle fortsatt erotisk uerfaren, den korte episoden med Hans Jørgen ble hennes eneste seksuelle engasjement, og det fikk ingen erotiske uttrykk bortsett fra dansen og noen kyss festkvelden. Den innsikten hun vinner under skrivingen, at det var hun som trakk seg tilbake, ikke Hans Jørgen som sviktet henne, fører heller ikke til et oppgjør med angsten for oppløsning. Selvoppgjøret blir istedet en ny måte å avgrense seg på: "Nå når jeg har blottet meg helt, er jeg blitt usårlig ... Intet kan ramme meg, for jeg har intet å skjule" (150). Men dermed blir det også noe likt ved Edles og Den Plettfries situasjon etter selvanalysen. Edle unngår den oppløsning som seksualiteten og et kvinnelig begjær påfører henne. Den Plettfrie unnslipper torturcellen, på en gang stedet for innesperring og for oppløsning, en oppløsning

også Den Plettfrie forbinder med det kvinnelige - verken talen eller kroppsvæskene strømmer ut av ham. Om begge skriftlige enetale kan oppfattes som en uttømming, fører talestrømmen begge fram mot en ny avgrensing; de blottes seg selv og blir på ny selvtilstrekkelige.

En annen kvinnekropp?

Det er påfallende hvordan de kvinner Edle har et godt forhold til, gjerne beskrives med ord en normalt bruker om gutter og menn, alternativt om ikke-kjønnsmodne kvinner, piker. Venninnen Bente er "kjemisk fri for kvinnelig ynde" (37), hun har "gutte-never" (58), er "rank" og "kjekk" med "sitt mørke hår og vakre, renskårne ansikt" (43), hun ser ut som "en engelsk skolepike (37). Gro "traver" omkring "i store slagstøvler" (69), hun kommer "støvlende over Universitetsplassen" (69). De kvinnene Edle har et dårlig forhold til, moren og Kiss, er derimot kvinnelig-kokette. Edle avskyr morens kropp, "de fyldige hvite armene, det blekete håret, de rød-lakkerte neglene, de latterlig høye helene" (78). Bare en gang har Edle det hyggelig sammen med moren. Da har moren på seg en kjole med "skolepikefasong", den er ikke ettersittende og kokett som vanlig" (80). Teksten polariserer m.a.o. kraftig mellom den guttete kvinnekroppen og den som beskrives som mer tradisjonell kvinnelig, den kjøttfulle, sminkete og smykkete kroppen.

Mannsidealiseringen er likevel ikke entydig i Det hendte ingenting. Om Edle tiltrekkes av den guttete kvinnekroppen, lengter hun også etter de varme og lukkede rommene, og etter selv å være et rom som blir fylt. Gutteidealet står dermed ved siden av lengsler en forbinder med moderskapet: å være den som rommer noe og som det gror noe ut av.

Denne dobbeltheten, idealiseringen av det mannlige og en positiv oppfatning av kvinnen som rom, prøver teksten å sammenskrive i skildringen av Gro. For Gro er ikke bare kvinnen som "støvler" avgårde. Gro kan også kle seg i svart festdrakt, så huden blir "matt og hvit" og munnen "rød" (69). Hun er kraftsenteret i

romanen, hun nærer andre med sin varme og omsorg. Navnet får en svært så tydelig symbolikk, Gro får det til å gro rundt seg. Dermed blir Gros kropp ikke bare en "motkropp" til kokettens kropp, den blir også en "motkropp" til den onde mors kropp, moren som avviser sitt barn - slik Edle opplever hennes egen mor har gjort. Gros kropp inneholder de positive moderlige egenskaper, samtidig som den tildeles mannlig bevegelse og autonomi. Nå dør Gro seinere i tysk konsentrasjonsleir. For Edle blir dette et avgjørende kjærlighetstap, hun syns kjærligheten til Gro er den eneste hun har følt, og den turde hun ikke anerkjenne av redsel for å bli stemplet som lesbisk. For leseren kan imidlertid Gros død også få en annen betydning. Er Gro visjonen om en autonom, ikke-kalkulerende kvinnelighet, en kvinnelighet som befrir seg fra koketteriet uten å gi avkall på kjønnet, betyr Gros død denne positive kvinnelighets undergang. Gros ønsker om å få bruke hele sin kropp - ønsket om yrke, kjærlighet og barn blir ikke realisert.

Dermed kan også Det hendte ingenting leses som en pessimistisk bok. Like lite som Hoels tekst gir håp om en helbredelse av den pansrede mannskroppen, gir Haslunds tekst den positive kvinnekroppen romanen beskriver, en overlevelsesmulighet.

DRIFT

Møte ved milepelen og Det hendte ingenting er tidlige etterkrigsromaner. SUG og Drift blir skrevet mot slutten av 70-åra. Med den såkalte seksuelle revolusjonen i mellomtiden, må en kunne vente visse nedslag av en ny "åpenhet" i kroppsbeskrivelsene. Det finner en også, både hos Espen Haavardsholm og hos Cecilie Løveid.

En hoelsk helt

Øystein Rottem har i en anmeldelse påpekt at Drift har påfallende mange fellestrekk med Hoels romaner. Dette gjelder også for Møte ved milepelen. Likheten ligger både i stilen og i handlingen.

Erik Øste har, som Den Plettfrie, forskanset seg (16). Han har lukket seg inne i et "muskelpanser" (158), han har en "knote (...) inni kroppen" som trenger mykes opp (14), han er redd for å bli helt "innelukka i seg selv (9). Angsten hans knyttes til faren for innesperring, her fins brønner og tunneler, fengsels-celler og murer som lukker seg rundt ham, tåkevandring og myrer som oppsluker ham - de siste framkommer etter et samleie: "myren dro i kroppen med sin mørke, sugende, gjørmete makt" (117). Deler av samleieskildringene er også like konvensjonelle som Hoels beskrivelser. Den Plettfrie og Kari ble tatt av bølger som "skyller" over dem og "suger" dem med seg; etterpå ligger de på en strand, "sydhavsøy, korallrev, palmer og viftende vind" (Møte ved milepelen, 141). Heidi og Erik lar seg "føre ut i det ville, bølgende havet" (160).

På handlingsplanet er begge romanene opptatt av faren for en total destruksjon av menneskroppen, og begge kobler destruksjon-politimakt. Mens torturkammeret samler trådene i Møte ved milepelen, blir mordet på en østtysk opposisjonell den sentrale begivenhet i Drift. Mannen myrdes av østtysk politi, og mordet skjer som en sønderriving, mannen puffes foran T-banan. Begivenheten blir avgjørende fordi den samler Eriks angst for innesperring og ødeleggelse, han identifiserer seg med mannen (49). Eriks møter med politiet i Athen, Berlin og Oslo forsterker denne klaustrofobien, han arresteres to ganger og knuser celler i desperasjon. Liksom Den Plettfrie konfronteres med patriarkatet i torturkammeret kobler mordet i Drift politimakt og farsmakt sammen. Erik forhøres av en politimann som legger armen rundt ham. Erik slår: "Det var armen hans jeg ikke tålte, den faderlige armen" (48). Der fins dessuten en sosialisasjonskritikk i boka som minner om Hoels. Mannsoppdragelsen innkapsler kroppen, ifører den en "manndomsrustning" (66). En avgjørende scene viser hvordan fysisk makt, lyst og (innesperrings)angst kan veves sammen for gutten. Erik er på pionerleir, slåss med en kameratet som skal ut er "opsamla ting fra gutteåras evinnelige manndomskonkurranser" (64). Deretter deltar han sammen med de andre på leiren i en ekstatisk dans, men avbryter denne lystopp-levelsen for å gå på do - og blir innestengt. "Det var den

gangen i Bratislava, at skrekken for å bli stengt inne i et lukka rom første gang brøt ut." (65)

Det er ikke bare Eriks klaustrofobi som likner Den Plettfris. Også de tos frihetslengsler minner om hverandre. Mens Den Plettfris hadde en tro på en opprinnelighet i mennesket, søker Erik innad til "dype, hemmelige lag" av seg selv, lag som liksom hos Hoel knyttes til natur - her til det sporet enkelte dyr instinktivt følger, som ålen på dens vandringer. Og der Den Plettfris drømte om å bli "kjød av alles kjød", knytter Erik friheten til sammensmeltingen med et fellesskap:

I en slags trance opplevde jeg en merkelig følelse av samhörighet, ja, identitet, med de vilt fremmede folka på ferja - pusten deres, leppene som snakka, blikkene, nesene, huden (...) det var som å bli borte. "Jeg" var der ikke. Jeg "var" der ikke. Jeg kjente det som en fremmed kraft bruste, hett, voldsomt, krevende gjennom årene - som om jeg i årevis hadde levd i et fengsel og plutselig (...) sto som en fri mann. (85)

Men der fins også forskjell mellom de to. Mens symbioseønskene hos Hoel ble kombinert med allmektighetsdrømmer og ønsket om en total autonomi, er Erik Øste mer skeptisk til en avlukking overfor andre mennesker. Tross dette er han like negativ til romanens feminine mann, Michael, som Den Plettfris var overfor Indregard. I begge tilfelle blir heltene irritert av den andre mannens talestrøm og betroelser. Og om Erik kritiserer sine flukttendenser, sitt "nomadeinstinkt", "driften bort fra det som var" (61), er det bare i oppbruddet, på reiser, i korte møter med kvinner utenfor hverdagslivet, at "den smale, fine følelsen av frihet" (14) lar seg lokalisere. Når han er "bortrykka fra de gamle, følelsmessige båndene hjemme" (14), da oppstår "disse øyeblikkene da du veit, med hver celle i kroppen, at du er i live" (15). Eriks ønske om åpenhet i forhold til andre mennesker kobles m.a.o. til en fascinasjon av mellommenneskelige relasjoner som ikke er institusjonaliserte, forbindelser som ikke forplikter og fanger. I dette likner han igjen Hoels helt.

Kropp, seksualitet

Møte ved milepelen ble skrevet i 1940-åra. Drift omhandler 1970-åras intellektuelle mann. Møte ved milepelen er preget av den venstrefreudianske tradisjonen og dens kobling av menneskelig frihet til frigjøring av biologiske energier. Drift skrives etter Masters og Johnson, etter utviklingen av en sex-industri, etter kvinnebevegelsens politisering av seksualiteten. Dette får også følger for Eriks selvforståelse og for Haavardsholms prosa.

Stilistisk kan de nye holdningene til seksualiteten avleses på beskrivelsen av kvinnekroppen. Den får et visst klinisk preg. Kvinnen får "blussende, røde flekker over halsen og brystene" når Erik kysser henne "på clitoris, lenge" (114), hun har myk, krøllete, rød hårvekst på beina (160) og hårete armhuler (158). Disse nedslagene fra sexmanualenes prosa veves sammen med mer metaforiske beskrivelser, nyere - "den vakre kjønnsmunnen åpnet seg" (160) - og mer konvensjonelle - havet og strømmene en kaster seg uti. Beskrivelsen av kvinnekroppen skiller seg dermed fra Hoels. I 30- og 40-åra hadde ikke kvinner clitoris, de var bløte over det hele og ble raskt tatt av uimotståelige bølger.

Men også i samleiescenenenes forløp kan en avlese nye holdninger til seksualiteten. 70-åras intellektuelle mann vet at seksualiteten ikke bare er målestokk på ens mentale sunnhet, men også på graden av politisk radikalisme. Innflettet i samleiebeskrivelsene har derfor Erik øste noen lange ideologiske ekskurser. En gang tenker han på "forholdet mellom kjønnene" slik det framstilles i massemedia, og forteller at en seksuelt aktiv "jente" i en James Bond-roman alltid ser ut til å ha "en pistol skjult mellom beina, som plutselig vil ta livet av deg" (116). En annen gang har Erik mange tanker om menn som mister lysten på kvinner etter å ha sett dem føde. Slik er det ikke for ham. Begge monologene pågår mens kvinnen ligger stille, begge avsluttes ved at han "trenger inn i" henne. Ekskursene viser at forholdet til kvinnekroppen er blitt en intellektuell utfordring for den nye mellomlagsmannen, men tekstens dialog med James Bond-romanene kan knapt regnes som et forsvar for en aktiv kvinnelig seksualitet.

Hvis James Bond-romanene sier at kvinners begjær er farlig, sier Drift det er høyst ufarlig, "pistolpunktet" smeller ikke. Når Erik får lyst på en kvinne han treffer utenfor hverdagslivet, får hun også lyst på ham. Faller han i tanker underveis, venter hun og prater imens. Når han vil "trenge inn", lar hun seg trenge inn i. Rett nok kobles også her seksualiteten og faren for å synke, men sammenliknet med Møte ved milepelen er seksualiteten ufarliggjort i Drift. At kvinnekroppen har fått clitoris, forhindrer ikke at den først og fremst fungerer som mannens seksualobjekt. Om hverdagskvinnen, konen, kan avvise mannen og ta fra ham troen på egen seksualitet, lar bristen seg tilsynelatende hele av andre kvinner, dem mannen møter i korte episoder.

Rapport om en bristeferdig kropp

Drift handler om den intellektuelle mannens krise, etter nederlag i ekteskap og politisk liv. Det er påfallende hvordan denne krisen også beskrives som en krise for kroppen. Selvoppgjøret er gjennomsyret av rapporter om kroppstilstanden, om magemuskler som knytter seg, tanker som "hamrer" gjennom kroppen, jerngrep rundt hjertemuskelen, svimmelhet, destruksjonslyst - for Erik, lysten til å kaste seg utfor stup, fascinasjonen av østtyskerens knuste kropp, der alt flyter ut. Om Eriks kropp har fellestrekk med Den Plettfris' kropp, de er begge "pansrete", er det tydelig at denne "pansringen" er blitt enda mer problematisk for 1970-åras intellektuelle enn den var for den intellektuelle mann anno 1947. Sammenbruddet er rykket nærmere, for Erik Øste som for mange andre fiktive 1970-års intellektuelle.

Samtidig er det påfallende hvordan teksten systematisk knytter sammen det personlige sammenbrudd og det politiske, og hvordan det Erik oppfatter som kommunistpartienes forfall, beskrives i termer en normalt bruker om kroppen. Partiet er "sjukt" (153), angrepet av "virus". Det er en "sunn" "kropp" som er "ødelagt" (154). Erik tar et oppgjør med sin partiloyalitet, den satt "i ryggmargen" på ham (152). Denne systematiske overføringen tyder på at angsten for et kroppslig sammenbrudd er stor hos Erik, den egne kroppens sammenbruddssignaler bestemmer Eriks politiske

analyse.

For teksten som helhet innebærer kroppsmetaforikken også noe annet. Når utviklingen innenfor den internasjonale kommunisme beskrives i organiske termer, blokkeres en historisk forståelse av denne utviklingen. Fordi der ikke er synderlig avstand mellom Erik og en overordnet fortellerinstans i teksten blir kommunistpartienes utvikling formidlet som en forfalls-historie, attpåtil et forfall som starter etter krigen. For Erik - og den implisitte leseren - blir det gåtefullt hvordan kommunister som ble sperret inne av Hitler, selv kan sperre opposisjonelle inne. Om også denne teksten kobler politimakt, angrep på kroppen og patriarkatet, er Drift langt mindre entydig enn Møte ved milepelen i holdningen til autoritær manskraft. Vel slår Erik ned den faderlige politimannen, men "faren" selv - Stalin - står unevnt i teksten. Den "sønnen" som har underkastet seg partiet og søkt farserstatninger i dens ledere, forlater partiet uten å anfekte han som var Loven for bevegelsen. Tvert om ser det ut til at forfallet for Erik starter når Stalin er død. Eriks oppgjør med kommunistbevegelsen blir derfor halvhjertet. Han sørger over den sunne kroppens forfall og plages av sine egne kroppslige sammenbruddssignaler, men han kan ikke se noen helbredelsesmulighet for noen av delene. Løsningen blir i stedet heller vag. Erik bestemmer seg for å lytte etter "den hemmelighetsfulle pulsen inni vår egen kropp" og holde fast ved sosialismen som sin personlige livsholdning (227).

Sammenliknet med Hoels bok kan en så igjen konstatere en forskjell. Mens Hoels tekst naturaliserte seksualiteten og anklaget samfunnet for å umuliggjøre en naturlig utfoldelse av driftslivet, står seksualiteten i Drift i en politisk-ideologisk sammenheng og lar seg ikke tenke utenfor denne. Men der Hoel prøvde å gi en sosial og historisk fundert analyse av nazismen som bevegelse, der naturaliserer Haavardsholm når han tar for seg den kommunistiske bevegelsen. Hoels organismetenking går på mennesket, Haavardsholms på samfunnsforhold. Derfor forankres også heltens løsning til sist i biologien - i "ryggraden" (227).

SUG

Cecilie Løveids SUG er ingen tradisjonell realistisk roman. Rett nok forteller teksten en historie, men det er bare fragmenter av historien leseren får presentert, og de stadige vekslinger mellom 1. og 3. person, mellom de personene som er "jeg i boka, og mellom avsnitt som beretter om hendinger og avsnitt som gjengir fantasier og drømmer, understøtter dette fragmentariske preget. Mens de tre andre romanene vi har behandlet, er realistiske romaner, er SUG en modernistisk tekst. Denne forskjellen mellom bøkene ville normalt tilsi en ulik lese måte. Med fare for å gjøre Løveids tekst urett, har jeg her valgt å se bort fra dette, det synes mindre viktig for min problemstilling.

Kvinnekroppen som rom

Tydligere enn i Det hendte ingenting kan en i SUG finne en kobling mellom kvinnekroppen og rommet. Denne koblingen skjer direkte, når teksten lar en mann vandre inn i et hus, inn i "hjertet, inn i livmoren." (114). Men koblingen skjer også indirekte, når kvinnekroppen assosieres med runde dyr - pinnsvinet som har "myk buk som meg selv" (47), hønsene som har egg inni seg (48, 98, 107) - når den sammenliknes med ballonger (48, 76), frukter (65) og med statuen av Venus fra Willendorf, "en rund liten deiligmor, nesten bare bryster og mage" (47).

Teksten knytter også åpent kvinnekroppen til muligheten for å føde. Ballongen rommer egg som kan bli til barn (48), men også skriften omtales som et egg: "Jeg har lagt et egg som nå skal klekkes." (19) Skrivningen blir dermed et forsøk på å sprengte det lukkede rommet, egget må briste, liksom ballongen må sprekkes: "Sprenk ballongen min, noen! Ta meg helt nå. (76) Holdningen til kroppen som rom blir dermed sammensatt. Kroppen er positiv for det den rommer - mulighetene for barn og mulighetene for fantasiutfoldelse og skrivning. Men rommet er ingen statisk oppbevaringsboks. Verdisettingen bestemmes av at kroppen kan skape, at noe kommer ut av rommet. Skriveprosessen bestemmes også av denne doble betingelsen: at en rommer noe inni seg og at

det kan komme ut. Løveids bok åpner med et sitat av Virginia Woolf. En kvinne kan sette seg ned alene etter dagens strev:

med en følelse av høytid skrumpet man sammen til å være bare seg selv, en kileformet kjerne av mørke, usynlig for andre (...) og dette selv, som hadde kvittet seg med alt som gjorde krav på det, hadde frihet til å oppleve de merkeligste eventyr.

Å kunne samle seg om seg selv er altså en forutsetning for kvinnens fantasiproduksjon. Men teksten setter samtidig opp nødvendigheten av å bevege seg utad, sprengre rommet. Kjerstis egen tekst åpner her: "FRIHETEN TIL Å GÅ UT AV ROMMET (...) GJØRE DE NØDVENDIGE EKSPERIMENTENE SOM ER DET HELE" (17). Kjersti "PRØVER Å LAGE BUR DET GÅR AN Å RØMME FRA." (50)

Mannskropp - Kvinnekropp

Mens kvinnekroppen i Løveids tekst konsekvent knyttes til rommet og det runde, det som beveger seg klosset og langsomt (piggsvin, høne), er mannskroppen assosiert med lettbevegelighet (frosk, havseiler) og med mulighetene for å fly (engel, flyvende hest). Kjerstis elsker, Mats, har "slangekropp", "krum nese, ørneøyne" (32). Når han kommer til Kjersti, lander han "som en heldig fallskjermhopper på en myk budeie" (33). Når han forlater henne, "stivner bildet av Mats allerede høyt oppe i taket mellom engler og demoner. Han drager av gårde med mitt lille hjerte i hendene".(50) En varig forening av motsetningene, av mannen og kvinnen, lar seg vanskelig tenke; teksten sammenligner mannen (Mats) med en engel som mistet fjærene og derfor landet i kvinnens hønsegård for en stund. Når fjærene er vokst ut, flyr han videre (112).

At mannskroppen knyttes til bevegelighet, viser seg også i personenes faktiske bevegelser i boka. Mats er nesten alltid den som drar avgårde, mens Kjersti er i ro. Rett nok betyr forholdet til Mats en større bevegelighet for Kjersti - de svømmer sammen, de reiser sammen og selve samværet oppleves som en reise. Men når Mats blir borte - og Kjersti begynner å miste ham - svinner

den fysiske bevegeligheten. Selv sykkelen opphører å fungere som framkomstmiddel. Attpåtil ser det ut til at den positive, skapende kraften som lå i kvinnens statiskhet, også svekkes; når Mats drar fra henne, aborterer Kjersti. At tapet av mannen utløser en kriseartet passivitet, viser seg også formelt i teksten. Det er venninnen Monica som forteller om Kjerstis krise, med Kjersti som en redusert 3. person, et levende lik (71). I siste del av boka vender så Kjersti tilbake som 1. person forteller. Da begynner hun å arbeide seg ut av krisen.

En merket kvinnekropp

Også i Cecilie Løveids tekst er kroppen noe som kan ødelegges. De to ødeleggelsesmulighetene som oftest omtales, er å bli skåret opp og å bli sydd igjen. Noen ganger beskrives episoder som virkelige innenfor fiksjonen, andre ganger er episodene tydelig fantasi.

Det er særlig munnen og underlivet som er utsatt for den løveidske kvinne:

Ikke fordi munnen hennes skulle sys igjen. Men for at livet/ hennes skulle holde sammen, ruslet han (...)
Neste morgen våknet /hun og var brukt, sprettet opp mellom beina og sydd igjen i/ munnen. (29)

Angrepene har gjerne sammenheng med forholdet til mannen. Både samvær med faren og med Mats knyttes til det å knuse vinglass i munnen og bli oppskåret - i begge tilfelle forventer Kjersti at mannen snart skal gå sin vei. At Mats forlater henne, oppleves som fysisk vold: "Hun er sparket opp i magen. Hun er revet i bakken etter håret og sparket og pint" (57).

At nettopp munn og underkropp er utsatt, er ikke forbausende. Språket er alltid viktig i Cecilie Løveids tekster, språk, forstått som ord og toner, men også som kroppsspråk. I dette tilfelle er munnen ikke bare organ for Kjerstis ord, men også for hennes musikk, hun er profesjonell sangerinne. Og underlivet blir organ for seksualitet og moderskap, viktige størrelser for

Kjersti og teksten som helhet. Såres munnen og underlivet, ødelegges språket og skaperevnen.

Mens forestillingen om å bli skåret opp knyttes til bestemte kroppsorgan, er det å bli sydd igjen en mulighet for hele kroppens overflate. Monica drømmer at Kjersti har store gjen-syddede flenger i huden, at hun er full av arr. Det virker rimelig å se denne arrmetaforikken i sammenheng med omtalen av "bandasjer og bind" som hemmer kroppsutfoldelsen (89). Både arrene og bandasjene kan tolkes utfra Kjerstis livshistorie, hun er merket av både farens og andre menns avvisning. En slik avvisningshistorie er ikke unik innenfor tekstuniverset, også Monica har fått sitt følelsesliv bestemt av en "vandrer"-far.

Metaforikken omkring arr og bandasjer kunne kanskje få en til å vente at teksten stilte opp en utopi om en sosialisering som ikke sårer individet, at vi, liksom hos Hoel og Haavardsholm, ville støte på idealisering av naturen og et ønske om å plassere individet hinsides samfunnet. Men slik er det ikke i SUG. Her plasseres båndene og bandasjene i en historisk sammenheng. De tilhører Kjerstis barndomshistorie, men er samtidig en del av den historien om "umenneskelige møter" (89) som synes å være en fellesmenneskelig erfaring, i hvert fall innenfor vår kultur. For når Kjersti til sist gjenopplever og avslører den ødipale konflikten som har styrt så mye av hennes følelsesliv, så er historien hennes unik og typisk på en gang. Unik fordi Kjerstis far nok har vært mer fraværende enn fedre flest. Men samtidig typisk fordi barn må gi avkall på å begjære faren eller moren for å utvikle seg til selvstendige individer. Det er på en gang en umenneskelig historie om avvisning, og samtidig en dypt menneskelig en. Derfor setter heller ikke teksten opp regresjonen som løsning. Tvert om viser den hva regresjonen innebærer, når Kjersti støter på den morsfiguren som byr sin lille datter sovepiller. Bak ødipalkonfliktens farsskikkelse fins den preødipale moren. Søker en tilflukt hos henne, betyr det bevissthetstap. Bandasjene og båndene er derfor også noe som bidrar til å holde en sammen som individ, liksom angsten kan avføde behovet for en sterk kjole (110). Når Kjersti er fremme

der i sin berbeiding av gamle traumer, kan hun også se destruksjonsfaren i øynene og unngå den. Hele møtet med den ødipale konflikten og de incestuøse ønskene beskrives som et museumsbesøk, museet inneholder ting og figurer fra barndommen. På veien opp fra museet blir en kvinneskikkelse knust, men kvinnen er ikke Kjersti, det er en dukke som framstiller Kjersti som konfirmant. Liksom i Møte ved milepelen kobles altså incest og destruksjon, men med den vesentlige forskjell at SUG behandler forsøk på å komme seg utover de incestuøse relasjonene. Teksten knytter det voksne livet til det å destruere slike ønsker og legge dem bak seg - uten dermed å fornekte det "havet under plankene" som slike ønsker vitner om (109). I Møte ved milepelen derimot, fins der ingen mulighet for å nedkjempe de incestuøse relasjonene, og de lengslene boka beskriver, peker systematisk bakut, mot en narcissistisk fullkommenhet.

Little girl blue

Omtrent midt i Løveids roman fins teksten "RUG". Teksten åpner med et spørsmål fra kvinnen til mannen - hvis hun var en rugåker, ville han da komme i hennes bølger? Spørsmålet utløser situasjonen, kvinnen beskrives som rugåker, og mannen er den som flyr over henne, til han må se på klokken og faller ned. Det blir "søkk" etter ham i åkeren; uten at åkeren som helhet knekkes: "Men jeg har flere mål land og en fantasi som har overlevd et uendelig antall med eventyr". (59)

"Rug" kan leses som en positiv variant av historien om manneengelen som faller ned i kvinnens hønsegård for så å dra igjen. Åkerbildet inneholder en aktivitet og et overskudd som hønsegården mangler. Når mannen drar, ligger ikke åkeren nedbrutt tilbake, men åpner seg for nye eventyr. Det kan derfor være fristende å lese "Rug" som romanens løsning på kvinnens problemer i forhold til mannen. Kvinnens potens ligger i det å være åpen og ta imot, aktivt forforende og nytende, gavmild og lekende. Utformingen av teksten støtter en slik lesing, den er nok romanens mest slående tekst, istand til å sette mange lesere i "bølger", vil jeg tro.

Men liksom teksten bare muligjgjør møtet mellom kvinne og mann innenfor et avgrenset tidsrom, slik må også den løsningen "Rug" byr på, ha avgrenset gyldighet. "Rug" er Kjerstis overskuddstekst, her omsetter hun kjærlighetsnederlag til diktning. Men seinere får vi Monicas skildring av Kjersti og kroppen hennes, og den setter opp et annet bilde av den unge mellomlagskvinnen. Mens "Rug" dreier Kjersti mot det klassisk kvinnelige, den mottakelige jord, beveges hun over mot det teksten setter opp som mannlig, når Monica beskriver henne. Hun forveksles "lett med en fugl som leter". Kvinnen er nok også her den som venter, men hun er samtidig den som må "knuse" for å komme løs, for å "finne vei ut mot åpne landskap". Dermed fins det også et kraftig motiv for bevegelse og ekspansjon hos kvinnen, en bevegelighet som ikke kan identifiseres med en nytende, kvinnelig seksualitet. For Kjersti går derfor "overkropp og underkropp" hver sin vei. Motsetningen mellom "overkropp" og "underkropp" spalter kvinnen. På den ene siden fins de egenskaper som tjener til å drive henne framover, f.eks. i arbeidet, på den annen side fins ønsket om en uforbeholden hengivelse. Løveids diagnose er ironisk, men presis, den viser ambivalensen hos vår tids seksuelt frigjorte mellomlagskvinne, hun som vanskelig kan leve uten kjærlighet, men som samtidig ikke kan ha kjærligheten som eneste livsinnhold:

INNSIDEN KAN GROVT KARAKTERISERES SOM DEN ELLER DE RUTER SOM MARKERER KROPPENS MEST SÅRBARE STEDER: HUDEN ER TYNNEST BLODÅRENE LIGGER NÆR OVERFLATEN/FOLSOMME OMRÅDER SOM ALLE BLOTTES I EN HENGIVEN /HOLDNING HÅNDEDD ARMHULER STRUPEN LYSKEN SKRITTET OG HELE BEKKENET DE ANGSTHEMMENDE REFLEKSER I /KRONISK INSPIRASJONSHOLDNING ER OGSÅ LYSTHEMMENDE. (80)

Mot bildet av en kvinnelig frodighet, gavmildhet og sanselighet står beskrivelsen av en kvinnelig "fjernhet, stivhet og vilje" og kvinnens "dype forsteinete fortvilelse" (80). SUG beskriver begge aspektene ved kvinnen, men uten å sette opp noen endelige løsninger. Romanen avsluttes med en ny positiv episode, Kjersti møter en mann på en kafe, karakteristisk nok kommer han på sykkel, mens hun er på kafeen. Men i selve møtet ligger en vilje til å nå ut over en selv, til å finne et felles språk. Teksten

sier ikke hvilket språk, heller at dette felles språket hele tiden må skapes:

Begge med ønske om å nå ut av oss selv, frem til den/andre. De mange språkene. Er det lettere å ha et språk uten /ord? Uten farge? Ett med fin ta-på-meg-struktur? Ett med /varme kom inn i meg rop. Eller et språk som løfter seg som en racersyssel i en regnfull/bygate. (119)

Avkallet på endelige løsninger, insisteringen på det produktive-at en må søke språk for å nå fram til den andre - betyr en konsesjon til de ønskene om bevegelse, om å sprengne rommet som gjennomsyrrer SUG, de aktive, aggressive ønskene som ligger i tittelen og i en av fortekstene: "SUG LIV, SUG ØNSKE, SUG OPPRØR". Det er i denne retningen den skrivende Kjersti beveger seg når hun tar seg "FRIHETEN TIL Å GÅ UT AV ROMMET UT DER HIMMELEN ER VIRKELIG BLÅ" (17) for å prøve å "BRINGE INN NOE NYTT SÅ Å SI SELVE VIRKELIGHETEN" (119). Men for den trygghetslengte Kjersti, for kvinnen som ikke vil nøye seg med de korte møtene, med eventyrene som daler ned i fanget på henne, er den slutten boka byr på temmelig tvetydig. Når boka munner ut i et positivt, men kort møte, blir slutten på en gang håpefull og pessimistisk, håpefull gjennom troen på at det kan etableres et felles språk, pessimistisk fordi håpet nok en gang knyttes til møtet, til en mann som kommer og drar sin vei, på en racersyssel som "løfter seg" i en regnfull bygate. (119) At SUG munner ut i en slags resignasjon, er også tydelig utfra tittelen på slutteksten:

LITTLE GIRL BLUE ALL YOU CAN COUNT ON COUNT THE RAINDROPS.

I lyst og nød

Møte ved milepelen, Det hendte ingenting, Drift og SUG omhandler alle enkeltindividets krise og forsøk på å skrive seg ut av den. Alle tekstene beskriver individets sammenbrudd som et kroppslig sammenbrudd. I Hoels tekst politiseres dette kroppslige sammenbruddet, det skrives sammen med en kritikk av familieinstitusjo-

nen og en kritikk av nazismen og de krefter som direkte og indirekte fostret den. Mange trekk ved teksten tyder på en påvirkning fra Wilhelm Reich; teksten beskriver mennesket med kroppspanser, den innkapslete småborger. Men teksten kommer seg ikke utover den dikotomisering mellom det sosiale og det naturlige som en reichiansk tenking innbyr til. Den politiserende tendensen går dermed sammen med en naturaliserende tendens: den sunne og sterke (manns)kroppen - og det frie mennesket - plasseres hinsides all samfunnsmessighet. Det innebærer for teksten at det ikke kan knyttes et permanent håp til kroppslysten, fordi kvinnen er bundet til familieinstitusjonen, og samliv med henne vil føre mannen dit inn.

Sammenliknet med Hoels tekst er 70-åras manneroman påfallende apolistisk i sin skildring av kroppen. Rettere sagt, politiseringen fins som ideologiske pliktløp, men tendensen til å naturalisere er blitt sterkere. Natur, forstått som noe negativt, styrer beskrivelsen av sosiale institusjoner (partiet), natur i positiv forstand gir retning for individets visjoner.

Den stive motsetningen mellom natur og kultur hos Hoel og Haavardsholm finner vi ikke hos Haslund og Løveid. Det skyldes kanskje at disse bøkene er mer orientert mot det psykologiske, at politiske sammenhenger ikke inndras så eksplisitt som hos de to mannlige forfatterne. Men muligens skyldes det også hovedpersonenes - og forfatternes - ulike kjønn? I så fall vil jeg søke forklaringen her:

Både Hoel, Haslund og Haavardsholm beskriver menneskekroppen utfra en - etter hvert - konvensjonell metaforikk, kroppen er omgitt av et "panser" etc. Pansermetaforikken forutsetter en skarp motsetning mellom samfunn og individ, panseret er en tavle for samfunnets merking av individet. Innenfor panseret fins det som har unndratt seg samfunnspåvirkningen - i mer eller mindre autentisk tilstand. I selve metaforikken ligger dermed en løsning som søker bakenfor og utenom det sosiale, som ser befrielsen av mennesket som en befrielse og utvidelse av disse ennå ikke-skadde områdene. Verken Hoel eller Haavardsholm kommer

utenom slike løsningsforsøk, tvert om. Haslund derimot vipper nok mot en naturidealiserings i sin bruk av alle vekstbildene. Likevel - og på tross av tilslutningen til pansermetaforikken - unngår hun å lokalisere en løsning for den spaltete kvinnekroppen i tilflukten til biologien eller naturen. Altså kan det ikke bare være den styringen som ligger i en reichiansk kode for kroppsbeskrivelser som disponerer de andre to tekstene for en slik idealisering av naturen.

Den andre del av forklaringen må søkes et annet sted, f.eks. og særlig i den behandling av menneskets forhold til rommet som ligger i alle tekstene. Hos de kvinnelige forfatterne ble rommet en analogi til kvinnekroppen. Forholdet til rommet var tvetydig, rommet var både noe en kunne være innenfor, når en ville ha fred, og noe en måtte søke ut av, for å erfare "virkeligheten".

Tilsvarende var den egne kroppen positiv for det den rommet, men under forutsetning av at kroppen var produktiv, at den kunne skape noe. Denne tvetydigheten finner vi ikke hos de mannlige hovedpersonene, de vil så ganske avgjort ut av alle lukkede rom.

Kan en så tenke seg at den kvinnelige kropp- og romforståelsen sperrer for polariseringen mellom natur og kultur, fordi kroppen på en gang forstås som biologisk og sosial? I så fall lar biologien seg ikke idealisere hos Haslund og Løveid fordi de begge ser det biologiske som en nødvendig, men langt fra tilstrekkelig forutsetning for et produktivt kvinneliv. Nettopp et positivt forhold til biologien, hindrer tydeligvis en idealisering av den - i hvert fall i disse to tekstene.

Omvendt ser de mannlige hovedpersoners angst for rommet ut til å henge sammen med en sterkere ambivalens overfor menneskenaturen - for den egne naturen, i form av kroppsløst og seksualdrift, og for kvinnenaturen. Paradoksalt nok fører denne angsten for det biologiske hos mennesket til en idealisering av biologien og naturen. Det er den som gjør at flukten bort fra alle "rom" - også og ikke minst det kvinnelige - ender opp i visjonen om en "naturlig" mann, han som har kontakt med de skjulte, halvt

hemmelige "sporene" eller kreftene.

Naturligvis er alle slike generaliseringer farlige. Det lar seg nok lett gjøre å finne tekster som kan modifisere slutningene. Likevel er det tankevekkende at den skjønnlitterære behandling av kvinnens krise - i hvert fall når den foretas av en kvinnelig forfatter - ser ut til å sperre for en slik idealisering av natur og biologi som den vi finner hos de to mannlige forfatterne. Det kan være en tilfældighet, men behøver ikke være det.

1. Øystein Rottem: "Espen Haavardsholm i drift", Ny Tid, 16.4. 1980.

Tekstutgaver:

Ebba Haslund: Det hendte ingenting, Aschehougs Fontenebøker, 1981.

Sigurd Hoel: Møte ved milepelen, Gyldendals Lanterneutgave, 1981.

Espen Haavardsholm: Drift, 1980.

Cecilie Løveid: SUC, 1979.

(1982/83)