

# Hovedoppgave i nordisk språk og litteratur

Fakultet for humanistiske fag  
Høgskolen i Agder - Våren 2006

## Mellom fragment og totalitet

En lesning av Øystein Lønns roman  
«Hirtshals Hirtshals» med spesielt fokus  
på form, erkjennelse og identitet

Einar Grøntoft

**Einar Grøntoft**

**Mellom fragment og totalitet**

En lesning av Øystein Lønns roman *Hirtshals Hirtshals* med spesielt fokus på form, erkjennelse og identitet.

Hovedoppgave ved Institutt for nordisk og medievitenskap

Høgskolen i Agder

Våren 2006

<b>1. Innledning</b>	<b>2</b>
1.1. Resepsjon	2
1.2. Problemstilling og oppbygning	5
1.3. Motivasjon, valg og vinklinger	7
1.4. Metode – sonderinger i terrenget	10
1.4.1. Moderne tekstforståelse	12
1.5. Handlingsreferat og struktur	14
<b>2. Konstruksjon</b>	<b>21</b>
2.1. Fortelleteknikk	24
2.2. Fokalisering og narrative strategier	27
2.3. Forteller og identitet	29
2.4. Skjult og åpen forteller	36
2.5. Fortellerens hørbarhet	42
2.6. Perspektivkifter - tematisk dreining	44
2.7. Diskurs og samfunnsengasjement	47
<b>3. Sjangervurderinger</b>	<b>57</b>
3.1. Mellom novelle og roman	57
3.2. Metakrim	59
<b>4. Senmodernitet og intimsfære</b>	<b>64</b>
4.1. En postmodernistisk tekst?	64
4.2. Det nære som strategi	68
4.3. Kroppen som erkjennelsesapparat	77
4.4. Kjønnbestemte strategier	81
<b>5. Teksten, plotet og rommet</b>	<b>85</b>
5.1. Plot	85
5.2. Et moderne plot – forventninger som ikke innfris	86
5.3. Litteraturens rom	90
5.4. Kronotopen	90
5.5. Møtets kronotop	91
5.6. Fotografen Christer Kramm	92
5.7. Medie- og reklamemannen	95
5.8. En krystallinsk karakter	96
5.9. Narrativt begjær og repetisjon	97
<b>6. Et eksistensialistisk blikk på <i>Hirtshals Hirtshals</i></b>	<b>101</b>
6.1. Møtet med absurditeten	102
6.2. Fortiden og kjedsomheten	109
<b>Konklusjon</b>	<b>113</b>
<b>Litteraturliste</b>	<b>115</b>
<b>Sammendrag</b>	<b>117</b>

## 1. INNLEDNING

Jeg ba deg skrive.  
Det husker jeg, sa Christer.  
Vi ble enige om å skrive.  
Det var så mye vi ble enige om.  
Du kunne godt ha skrevet.  
Enig, sa Christer.  
Er det den gamle tregheten?  
Den også.  
Og alt det andre.  
Hva om jeg tør spørre?  
Det vet du.  
Nei, sa Christer. (s.142)<sup>1</sup>

Utdraget over er en samtale mellom romanens hovedperson, Christer, og søsteren, Vera, etter flere måneder uten kontakt. Utdraget over lar jeg stå ufortolket, som et anslag, for å minne leseren på noe av det som har gjort Øystein Lønn til en av våre mest særegne forfattere. I hans romanunivers ligger det viktigste gjemt under overflaten. Konfliktene vokser fram i det skjulte og problemstillinger reises mellom linjene, uten at det kommer fram eksplisitt. Fortelleren observerer og registrerer nøkternt hva som foregår i en triviell hverdags situasjon, som leseren kan gjenkjenne fra sitt eget levde liv. Denne skrivstilen gir rom for undring og meddiktning.

### 1.1. Resepsjonen

Det mangler ikke på rosende omtale av forfatteren og parafraserende kritikk av hans tekster. Han blir kalt stilsikker og formbevisst og har med seg både realistiske og modernistiske trekk i sin diktning. Det er med utgangspunkt i dagliglivets trivialiteter at forfatteren gjør sine observasjoner. Situasjonene og fortellingens grunnelementer skal være gjenkjennelige for leseren, og det er også derfor han ofte spiller på kriminalromanen i sine romaner.

Ord som går igjen i karakteristikkene av Lønns diktning er det hverdagslige, flertydige, fragmentariske og åpne. Beskrivelsene er utpreget nøyaktige, og i stedet for å konstatere velger Lønn å spørre. Både i dialogene, monologene og øvrig framstilling er fortellerstemmen skjult, i perioder nærmest selvutslettende. Denne formen fordrer leserens aktive deltakelse.

---

<sup>1</sup> Henvisninger til *Hirtshals Hirtshals* markeres heretter kun ved sidetall. Jeg overfører utdrag fra teksten i omtrent lik form som romanen

Øystein Rotttem hevder at Lønn er utpreget modernist i *Hirtshals Hirtshals*<sup>2</sup> (Lønn 1975). Her er han ”en rasjonalist som strekker våpen overfor tilværelsens kaotiske uorden, og i sin menneskeskildring tillegger han irrasjonelle motiver avgjørende vekt.” (Rotttem 1998:499). I tillegg til å tilhøre den modernistiske tradisjon nevner Rotttem også slektskapet til den franske nyroman og den franske eksistensialismen. Christer Kramm er frilansfotograf, og kameraet som arbeidsredskap har en viktig symbolfunksjon i romanen. Bruken av kamera som erkjennelsesinstrument er en konsekvens av romanens norm, dens virkelighetssyn. Siden verden mangler en fast referanse og tegnet er flytende, vil en aldri komme inn under tingenes overflate til en fast og evig sannhet. En naturlig konsekvens er at forfatteren nøyer seg med å beskrive det han ser, som et kameraøye, uten å påføre teksten systematiske kausalitetsforklaringer. Lønn sier også selv i et intervju at han bare skriver det han ser. Et svulstig billedspråk og en åpen forteller med direkte tilgang til personenes tanker og følelser, passer derfor dårlig sammen med Lønns puritanske og strengt nøytrale fortellestil.

Jeg vil videre presentere litteratur som er relevant for resepsjonen av HH. I tillegg til mer teoretisk bakgrunns litteratur har jeg trukket veksler på hovedoppgaver, en dr.art.-avhandling og flere artikler. Lønns resepsjonshistorie inneholder få vitenskapelig tunge og nyskapende bidrag. Det er riktignok en del spredte presentasjoner og anmeldelser, men de går ikke går dypere enn å kommentere handlingsgang og forløp i parafraserende ordelag. Romanene og novellesamlingene før *Veien til Cordoba* i 1981 er nærmest uberørt av kritikerne. En del hovedoppgaver er riktignok skrevet, men fra det etablerte forskningsmiljøet har lite blitt gjort. Jeg vil likevel trekke fram Bjørn Hemmers artikkel ”Øystein Lønn – vår tids forfatter” i *Sørlandet og litteraturen* (Hemmer 1995) og Erik Østeruds artikkel ”Senkapitalismens vagabondering. Kapitalisme- og sivilisasjonskritikk i Øystein Lønns roman *Hirtshals Hirtshals*” (Østerud 1981). Også Arnstein Bjørkly har levert en skarpsindig artikkel om forfatterskapet: ”Hjem fra subtropene. Essay om narrative og retoriske figurer i Øystein Lønn roman *Thomas Ribes femte sak*” (Bjørkly 1993). De leser for å forstå og for å avdekke romanens norm, og de nøyer seg ikke med en enkel og uforpliktende forløpsanalyse. En tematisk fellesnevner for Hemmer og Østerud er den økonomiske, politiske og sosiale samtidskritikken som kommer fram i teksten. I likhet med Øystein Rotttem knytter Hemmer Lønns litterære praksis til de franske nyromanteoretikerne og den franske eksistensialismen, en påvirkning også lønn påpeker. Først en gjennomgang av de hovedoppgavene som er relevante for min lesning av HH:

---

<sup>2</sup> Henvisninger til romanens tittel blir videre forkortet med HH

Sten Aunevik viser i sin hovedoppgave (Aunevik 1997) hvordan Lønn fra og med *Veien til Cordoba* entrer et mer psykologiserende univers. Her hopes det opp tradisjonelle litterære virkemidler som metaforer og metonymier. Også Øystein Rottem påpeker at det fra og med *Veien til Cordoba* legges ”sterkere vekt på det psykologiske enn før” (Rottem 1998:509). Rune Krogh Nøstdal påpeker at ”det nye” (Nøstdal 1999:22) tilsynekommer først i *Tom Rebers siste retrett* (1988). Det sier også Lønn selv i artikkelen ”Et møte med Øystein Lønn” av Oddbjørn Johannessen.

*Veien til Cordoba* er den første romanen fra Lønn det er skrevet en større vitenskapelig oppgave om. Den er interessant fordi den vurderes mot de foregående utgivelsene til Lønn og varsler en ny tendens i forfatterskapet. Sten Aunevik vil bort fra det gåtefulle og utilnærmelige som har festet seg i resepsjonen av Lønns tidlige tekster. Han påpeker at ”Også Lønn benytter seg av tekststrukturer, fortellergrep, metaforer, allusjoner og kontrastprinsipper som setter rammer og premisser for fortolkeren” (Aunevik 1997:8). Sett i forhold til HH påpeker Aunevik nye narratologiske grep i *Veien til Cordoba* der fokaliseringsknyttes tettere opp til protagonisten slik at hans blikk i større grad bestemmer beskrivelsene. Det åpnes dermed opp for et psykologisk perspektiv som nærmest er fraværende i romanene før. I denne forbindelse blir Lønns slektskap til Aksel Sandemose og Sigurd Hoel viet større oppmerksomhet enn forbindelsen til nyromanforfatterne. I tillegg har romanen sterkere kronologisk-temporal karakter og mindre fokus på det fragmentariske. Likevel er ubestemthetsplassene og det ubestemmelige ved romanen er vesentlig trekk som klart viser slektskapet til Lønns foregående tekster.

Karianne Hamran har levert en hovedoppgave der intensjonen er å bøte på det noe ensidige fokuset på tid og suksessjon som har rådet i den klassiske narratologien. I romanen *Maren Gripes nødvendige ritualer* viser hun kontrasten mellom øybefolkningen og bybefolkningen, som har hver sine måter å forstå virkeligheten på (Hamran 1999). Romanen har flere elementer som bryter med Lønns tidligere skrivepraksis; fokuset på kollektive og kulturelle måter å anskue verden på er blant det viktigste nye. Karianne Hamran legger hovedvekten på de to ulike måtene å sanse og forstå på; øybefolkningens romlig-assosiativ logikk og rettsmyndighetene på fastlandet som vil få vitneutsagnene til å passe i rapportenes logisk-temporale diskurs. I likhet med HH er det en dramatisk hendelse som er romanens utgangspunkt, men det er ikke primært mannens livsrom som tematiseres – slik vi er vant med fra tidligere tekster der personer som Christer og Ole, Blakey, Bjander, Tom Reber, Thomas Ribe og Thrane konfronteres med verdens kaoskrefter. Denne gangen er det en kvinne og et lokalsamfunn som står i sentrum. Spenningene og de forskjelligartede anskuelserne i romanen

har Hamran fått fram ved å ta i bruk et analyseapparat hvor det blant annet er trukket veksler på Bakhtin, Tygstrup og Deleuze. Referansen til Hamran er her nevnt fordi jeg oppfatter romdimensjonen som sentral også i HH.

Rune Krogh Nøstdal har i sin hovedoppgave fra 1999 lest Lønns roman *Thomas Ribes femte sak* som en metafysisk detektivfortelling der Lønn drar veksler på kriminalsjangeren. Den vinklingen Nøstdal har konsentrert seg om, er nyttig også i forhold til en sjangeravgrensning for HH. I flere av romanene spiller Lønn på gjenkjennelige grunnelementer fra kriminalromanen, men bryter med konvensjonene idet gåten ikke går opp. Slik skapes et moderne litterært uttrykk gjennom kjente mønstre.

Videre klargjør jeg noen sentrale begreper og lager en skisse for den videre framstillingen.

## **1.2. Problemstilling og oppbygning**

I denne oppgaven har jeg valgt å anlegge et relativt vidt perspektiv ved å ta utgangspunkt i problemstillinger knyttet til form, erkjennelse og identitet. Først en klargjøring av hva jeg legger i begrepene erkjennelse og identitet?

Enkelt forklart legger jeg i erkjennelse et menneskets innsikt i eller forståelse av tilværelsens dypere forhold. Det er erkjennelsens dobbelthet jeg ønsker å gjøre operativ i forhold til HH. På den ene siden krever erkjennelsen, både for personene i verket, og leseren, egeninnsats og kombinasjonsevne. For det andre brytes forsøket på å omgjøre kaos til kosmos mot forståelsen av verden og selvet som grunnleggende kontingent eller usikker. Erkjennelsesprosjektet er derfor både uunngåelig, fordi ønsket om å forstå bor i alle mennesker og bestemmer hvordan vi orienterer oss, og umulig, fordi sannheten om virkeligheten ikke finnes. I denne problematikken ligger spørsmålet om hvorvidt mennesket i det hele tatt kan finne en identitet, forstått som summen av elementer som gir et individ sin individualitet. I HH er identitetsprosjektet sentralt og jeg kommer inn på hvordan det tradisjonelle kronologisk-lineære identitetsbegrepet kan erstattes med en identitet, som ikke bare er opptatt av hvor vi kommer fra og skal, men like mye knytter identitetsdannelsen til personenes foreliggende rom og elementer i rommet. Identitet handler like mye om hva personene kan forbinde seg med som hvordan det er formet av tiden. Det nye identitetsbegrepet forskyver dermed oppmerksomheten i retning tilværelsens mulighetsaspekt framfor dens skjebneaspekt.

Mitt tematiske hovedfokus, identitets- og erkjennelsesaspektet, vil styre de formtrekkene jeg undersøker i oppgavens andre kapittel. Romanens fortelleteknikk er et sentralt anliggende fordi tekstens form spiller nært sammen med dens innholdsside. Slik forsiden og baksiden på et ark ikke kan skilles fra hverandre, kan heller ikke form og innhold undersøkes uavhengig av hverandre. Tekstens karakter av åpenhet gjør det lite ønskelig å forsøke å normalisere romanen ved å innordne den en entydig og logisk struktur. I stedet vil jeg vise fram steder hvor verket "lugger" og stritter mot det entydige. I HH er graden av ubestemthet en del av dens ontologi, hvis man i det hele tatt kan bruke et slikt begrep om tekster som demterer troen på at noe er fast og innholdsfylt. Divergens, polyfoni, ellipser og en åpen fortellerinstans som er mer opptatt av å registrere framfor å vurdere, rettferdiggjør en lesning styrt av ubestemthetssteder. Kapittel 2 er et forsøk på å applisere dette perspektivet på tekstens formale dimensjon. Konstruksjonen av en mosaikkstruktur, som romanens fragmentariske gjengivelse av virkeligheten inviterer leseren med på, tvinger leseren inn i en aktiv deltakelse fordi sammenhengen ikke ligger ferdig fortolket. Den impliserte forfatteren desentraliserer og destabiliserer forståelsesprosessen fordi den nøyer seg med å iakta verdens raskt skiftende fenomener nøytralt, uten ytterligere forklaringer og vurderinger. Resultatet er en diskurs som nærmer seg en slags fotografisk realisme eller dokumentarisme. Men ikke helt. Jeg skal vise hvordan verket er konstruert på en måte som gjør at teksten framviser visse sammenhenger. Et av de sentrale ubestemthetsstedene angår identiteten til den som forteller. I oppgaven blir det viktig å få fram hvordan en slik diskurs formidler et virkelighetsbilde som stiller spørsmål ved erkjennelsen og konstitueringen av identitet i teksten.

Kapittel 3 blir et forsøk på å avgrense teksten i forhold til sjanger og vurdere hvordan den spiller på kriminalfortellingen for å skape et narrativt begjær i leseren. I forlengelsen av dette undersøker jeg i kapittel 4 hvordan romanen plaserer seg i modernismedebatten. Dette blir igjen grunnlaget for å se hvordan senmodernitetens strategier leverer premissene for hvordan personene orienterer seg i verden, og hvordan en lokal orden formes gjennom nærhetsstrategier. Ettersom ideologiene er passé og ikke lenger former virkelighetsoppfatningen vår, blir det et vesentlig aspekt å undersøke hvordan personenes erkjennelsesbehov realiseres gjennom det nære. I senmoderniteten blir omgivelsene og stedene viktig for identitetskonstitueringen. Vår tids sekulariserte mennesker vet at offentlige totalitetsløsninger har spilt fallitt. Det er derfor av vesentlig betydning for hovedpersonens virkelighets- og selvforståelse hvilke personer og omgivelser han oppsøker. Det er de nære, private relasjonene som blir sentrum for personenes persepsjoner, hvis en kan bruke et begrep som "sentrum" om Lønns tekster. I flere av sivilisasjonshistoriene ser vi hvordan



destruktivfenomenene i vårt kapitalstyrte samfunn nedfeller seg på kroppsnivå, i det nære og hverdagslige. Romanens norm fronter ikke problemstillingen gjennom ideologiske betraktninger og vurderinger, men viser konkret hvordan hva som skjer i den enkeltes liv.

Christer Kramms vandring i inn- og utland bestemt av hans motivvalg som frilansfotograf spiller sammen med romanens formspråk. Kronologi og suksesjon underordnes derfor situasjon og rom. Spørsmål, tvil, brudd og tilfeldigheter bryter opp kronologien og tvinger oss til å anvende nye lesestrategier. Dette peker mot en verdensbilde i oppløsning der puslespillbitene ikke vil passe sammen. Kapittel 5 blir derfor viet en utforskning av hvorvidt romdimensjonen kan utvide forståelsen av teksten. Ved å behandle rom- og identitetsfeltet i romanen vil jeg nyansere det noe ensidige tidsaspektet som har klebet ved litteraturforskningen fram mot vår tid. Fokuset på rom, både fysisk-materielt - eksempelvis i betydningen de konkrete rommene aktørene befinner seg i, og metaforisk - med utgangspunkt i de tekstinterne mønstrene av koblinger og forbindelseslinjer på kryss og tvers i teksten, oppfatter jeg som en nyttig innfallsvinkel, og et viktig supplement til fokuset på tid, både i forhold til innhold og form. Tematisk oppfatter jeg stedene og omgivelsene samt forbindelsene mellom disse som mer betydningsbærende enn personenes utviklingshistorie, basert på tid og suksesjon. Formalt er det spatiale elementer som montasje, krysskoblinger og forbindelser uavhengig av tidsaksen, som dominerer.

Den eksistensielle tilnærmingen blir fokuset i kapittel 6. Forståelsen av seg selv og samtiden og meningen med det hele er et eksistensielt anliggende som utgjør tekstens klangbunn. Den episke ursituasjonen fordrer at vi er opptatt av hvordan Christer og andre av personene i romanen styres av grunnstemningene angst og kjedsomhet, kjernebegreper i eksistensfilosofien.

### **1.3. Motivasjon, valg og vinklinger**

En påfallende mangel på seriøs forskning på Lønns skrivekunst generelt, og HH spesielt, har motivert meg til å arbeide videre med romanen. Det er et paradoks at en anerkjent og høyt respektert forfatter som Øystein Lønn ikke har blitt tilgodesett med grundigere sekundærlitteratur. Kanskje beror denne skjevheten på tekstenes knappe og åpne karakter. I metodekapitlet vil jeg derfor stoppe opp ved dette særpreget og gjøre ubestemthetsstedene i teksten operative.

I tidsskriftet *Profil* (1976) forekommer det en kortere meningsutveksling mellom Espen Haavardsholm og Arild Linneberg som blant annet angår hvorvidt Lønns litterære

metode er velegnet som politisk programskrift. Haavardsholm avviser HHs politiske potensiale og hevder at romanen ikke strekker til i kampen for forandring. Personene er passive og defaitistiske og ute av stand til å handle fordi verden er uoversiktlig. Dermed blir teksten, ifølge Haavarsholm, uengasjert og tar ikke stilling til de sosiopolitiske konfliktene i samtiden. Linneberg framhever i stedet metodens kritiske potensial og hevder at bokens politiske effektivitet nettopp har sammenheng med at Lønn stiller seg utenfor en sementert forklaringsmodell. Bruddet med tradisjon, ideologier og faste holdepunkter tvinger leseren inn i en aktiv rolle som kan bli til en refleksjons- og erkjennelsesprosess også i forhold til eget liv. En slik aktivisering av leseren er det Linneberg mener kan være et viktig bidrag i klassekampen. Han sammenligner også Lønns litterære metode med Brechts fremmedgjøringsestetikk, men blir på dette imøtegått av Hemmer. Fremmedgjøringsestetikken viser leseren at det er kunst, mens Lønn er opptatt av å legge seg tettest mulig opptil virkeligheten.

Haavardsholms kritiske blick på HH er interessant av to grunner. For det første knytter han romanen til kampen for sosial og politisk forandring, og for det andre påtvinger han Lønn en fortolkningsforpliktelse. Kritikken griper rett inn i kjernen av Lønns forfatterskap. Forfatterens ønske om ikke å være predikant men en tilrettelegger for leserens konstruksjon av mening, gjør kanskje teksten enda mer politisk virkningsfull og slagkraftig fordi den tvinger leseren ut av vanetenkning og inn i en aktiv rolle. Tanken er at aktivisering og ansvarliggjøring gir en bedre pedagogisk effekt enn passiviserende dosering. Diskusjonen i *Profil* berører viktige sider ved romanen: sivilisasjonskritikken som speiler seg i alle livets felt, men også det ubestemmelige, tåkelagte og åpne ved teksten. Likevel mister kritikerne viktige aspekter ved romanen av syne med sin overfokusering på samfunnsperspektivet. Min lesning, tredivet år etter og med en annen erfaringshorisont, vil forhåpentligvis åpne nye dimensjoner ved en tekst som etter mitt syn har kvaliteter langt utover samfunnskritikken.

Modernistiske teksters åpne og divergerende struktur, samt mangelen på entydig mening, gjør det trygt, men vanskeligere å ta utgangspunkt i allerede sementerte eller kanoniserte tolkningsmodeller og analyseredskaper. Tradisjonen og egen forståelsehorisont kommer selvsagt aldri leseren utenom, men det er et poeng å justere kartet etter terrenget, eller la terrenget motivere valget av kart.

Er det mulig å komme fram til sikker viten? Er erkjennelsen apriorisk eller aposteriorisk? Slike spørsmål har opptatt oss til alle tider og er også Christers dilemma idet han erfarer meningsløsheten og mangelen på oversikt i sin søken etter eviggyldige sannheter.

Slik jeg leser Lønns romaner er utgangspunktet alltid relativistisk. Sikker kunnskap eller oversikt er ”en vakker drøm for mennesker fra et annet århundre” (s.121).

I HH lever mange karakterer med en mytisk bevissthet som belyser den sentrale erkjennelsesproblematikken i teksten. Myten er i Lønns forfatterskap det negativt ladde møte med dagens virkelighet blir en anakronisme. Man appliserer gårsdagens metoder, i betydningen livsmønster, ideologiske overbygninger og daglige vaner og rutiner, på den dagsaktuelle virkeligheten. Metoden er knyttet til et allmennmenneskelig forståelsesbehov. Menneskets evne til å skjematiskere våre erfaringer gjør at vi underlegger nye inntrykk kjente mønstre. Enhver orientering forutsetter noe allerede kjent, og har dermed gjentakelsen som premiss; men når personenes strategier er i utakt med virkelighetens krav, får myten et erkjennelsesaspekt som blir operativt i forståelsen av karakterene i HH. Slik forløper samtalen mellom Christer og Alison etter at hun avslører at hun kontakter eks-mannen utelukkende for å ligge med ham:

Er det nødvendig å fortelle dette? Det kan da ikke ha noen hensikt.  
Hva mener du med hensikt? Det har en eneste hensikt.  
Det har jeg nettopp fortalt deg.  
Du tar altså hevn?  
[...]  
Du er virkelig enfoldig, sa hun.  
Det er omtrent akkurat slik jeg føler meg. Det vil liksom ikke klaffe. Jeg sier en masse ting jeg ikke mener.  
Det finnes en masse teorier om akkurat det der. Jeg tror ikke særlig på noen av dem. Men akkurat nå vet jeg at jeg ikke vil leve som en nonne.  
[...]  
For Alison var han i de første timene ikke engang en erstatning, men en gjenstand som hun mente kunne dekke et behov. (s.47f.)

Christer er her teleologisk opptatt av hensikten med Alisons promiskuøsitet. Alison fokuserer i stedet oppmerksomheten på mulighetsaspektet ved tilværelsen og anvender strategier i takt med nåtiden og de forhåndenliggende elementer. Denne evnen til å bevare roen og forholde seg målrettet til tilværelsens kaosstruktur, er karakteristisk for kvinnene i Lønns tekster. Menn henger ofte tilbake i den fastgrodde orden som de sementerte forestillingene representerer. I utdraget over viser Alison den plastisitet og tilpasning som et moderne samfunn forventer. Jeg kommer grundigere inn på identitetsaspektet senere, men nevner kort i denne forbindelsen at forskjellen mellom Alison og Christer kan henspille på to ulike måter å forstå konstruksjonen

av identitet på. Den kronotopiske identitet fokuserer på mulighetsaspektet ved tilværelsen og vektlegger evnen til å kombinere og forbinde seg med elementer, mens den narrative identitet har et sterkere skjebneaspekt i og med synet på identitetsdannelsen som et tidslig prosjekt, fra fortid, via nåtid, mot framtid.

Skepsisen overfor mytene i vårt samfunn viser seg tydelig i romanens form. Fortellerintansens tilbaketrekning er nevnt. I tillegg styrer den impliserte forfatteren i stor grad unna vanlige litterære grep som bilde- og metaforbruk. Montasjepreget kjennetegnes ved at forløpet fragmenteres av nye fortellegrep, slik at tråden brytes. Disse forholdene etterlater leseren stor grad av frihet til å dikte med og skape sin egen mening i tekstuniverset. Den impliserte forfatteren stiller seg i bakgrunnen og blir ingen konstaterende ”gud” i teksten. I stedet manifesterer den seg gjennom det den unnlater å si eksplisitt, gjennom utvelgelsen av innholdselementer og distribusjonen av dem. Teksten legger på denne måten for dagen visse premisser for riktig lesning. Ved å framholde det åpne, relative og uavklarte ved romanen, beveger man seg bort fra et mer formalistisk/strukturalistisk tolkningsfelt. I min lesning er det et viktig poeng å unngå jakten på sammenheng og konklusjoner der teksten er åpen, men samtidig lete etter mønster og holdepunkter der det måtte finnes.

#### **1.4. Metode – sonderinger i terrenget**

HH er diktning som viser mer enn den forteller. Det gir valgfrihet, trigger nysgjerrigheten og åpner for den subjektive opplevelsedimensjonen i møte med teksten. Fenomenologien er det vitenskapelig fundamentet i oppgaven ettersom den nærmest monomant gir den subjektive her-og-nå-opplevelsen forrang. Et fenomen i seg selv er flyktig, flytende og fragmentert og lar seg ikke fange entydig og tydelig. Som leser fanges man i en relasjon med teksten i en konkret situasjon.

Videre foretar jeg noen teoretiske betraktninger, først og fremst for å vise hvilket teorifelt jeg forholder meg til, men også fordi romanens selv rommer spenninger som kan forstås på bakgrunn av teoretiske anskuelser.

Det er ingen gjennomført metode som ligger til grunn for min lesning. Til tross for den forutinntatthet jeg besitter, vil lesningen være tekstnær, med tanke på å gjennomskue de tekstinterne forbindelsene. Min lesning blir eklektisk slik at jeg kan innta en undrende og utforskende rolle og hente impulser fra forskjellige, kanskje også motstridende retninger.

Nykritikken er med sin tekstnære tilnærming en viktig inspirasjonskilde, selv om den kan forstås som en objektivierende forståelsesform. Denne retningen dominerte i USA på 40-

og 50-tallet og videreførte på mange måter formalismens vitenskapeliggjøring av litteraturen, samtidig som dens kritiske praksis har vært en kilde til inspirasjon for moderne tilnærminger som dekonstruksjonskritikken og forskjellige leseteorier. Med nærlesningen som metode skal leseren lete etter struktur, helhet og mening innenfor den autonome teksten. Imidlertid innebærer slektskapet til den positivistiske vitenskapen et sannhetsbegrep som blir vanskelig å lese HH i lys av. Sannhet er ikke lenger å betrakte som en selvgyldig størrelse i kraft av seg selv; man snakker i stedet om erkjennelse av sannhet betinget av det historiske møtet mellom tekst og leser.

Poststrukturalismens teoretikere, med Jaques Derrida og Paul de Man som viktige representanter, har i forlengelsen av strukturalismen påvist indre uregelmessigheter i korrespondansen mellom tekst og språkssystem slik at en strukturell tilnærming i stor grad har blitt avfeid som naiv mytetro. Det systembyggverket som strukturalistene konstruerte blir revet ned ved å vise til at det ikke er fast, men flytende. Tegn og konvensjoner er ikke endelige og uforanderlige, men labile og prosessuelle. Enhetskulturen er avløst av en fragmentert, radikal pluralisme. Det språklige tegnet mangler en selvstendig referent slik at man ikke lenger kan prate om endelig og motsigelsesfri betydning. I arbeidet med tekster er det derfor like viktig å framholde ubestemthetsstedene framfor å tilstrebe endelige konklusjoner.

Det et ubestridelig vitenskapsteoretisk fundament at den kritiske holdning utradierer den dogmatiske tro på at ferdigkonstruerte systemer representerer sannheten. Karl Popper krever at en god teori er utformet i overensstemmelse med falsifiserbarhetskriteriet. Jo mer en teori forbyr av observasjoner, desto bedre er den, sier han. Falsifiserbarhetskriteriet er i mange tilfeller vanskelig å applisere på litteraturforskningen ettersom kriteriet er strengt og opererer innenfor en bivalent logikk. Litteraturforskning er fasettert og multivalent og unndrar seg rigide modeller. Kravet om etterprøvbarehet og presisjon er mindre strenge og lettere å anvende. Den tradisjonelle leser må uansett justere sine skuffede forventninger etter å ha lest Lønns roman HH, noe som innebærer at etablerte modeller for lesning settes under press. Oppgaven vil derfor la den usikkerheten og flertydigheten som er karakteristisk for teksten, bli viktig for framstillingen.

Lesningen er innrettet på en forståelse av tekstens norm selv om denne er relativ. Leseren kommer uansett ikke utenom de valgene forfatteren selv har gjort gjennom seleksjonen og kombinasjonen av elementer. Ulike lesere finner ulike normer i samme tekst. Ettersom det eneste sikre i HH er at det er lite som er sikkert, vil det stride mot tekstens virkelighetsforståelse å gjennomføre en syntetiserende lesning. Likevel vil tradisjonell

hermeneutikk ligge i bunn ettersom enhver lesning higer mot forståelse. Gadamer fastholder at alle lesere bærer med seg en forståelseshorison, forstått som fordommer. Dette er oppfatninger og holdninger vi møter teksten med, både på bevisst og ubevisst grunnlag.

Utviklingen i den hermeneutiske vitenskapen har gått i retning av en oppvurdering av de mulighetene som ligger i leserinstansen i verket. Tekstens mening, som tidligere ble oppfattet som en fast konstituert egenskap ved teksten der virkningshistorien måtte overvinnest slik at den egentlige meningen kunne gjenfinnes, har i større grad blitt tolket som den erfaring som gjøres i leseren i møte med tekstuniverset. I HH er denne siden av teksten sentral. Fortelleren er så tilbaketrasket at leseren selv gjøres ansvarlig for å finne sammenhenger og mening. Det er uansett lite ønskelig å jage mot konklusjonene der teksten er åpen.

### **1.5.1. Moderne tekstforståelse**

Wolfgang Iser tilhører den fløyen innenfor hermeneutikken som er tro mot ubestemthetsplassene i litterære tekster, selv om han også tilstreber forståelse. Det er denne dobbeltheten som blir operativ i forhold til HH. Ettersom metodedelen av oppgaven ikke er noe hovedpoeng, går jeg ikke tett innpå litteraturen til Iser og Eco, men bruker dem primært som inspirasjonskilder. Derfor vil det ikke framgå ytterligere referanser enn de som er listet opp i kildehenvisningene.

Den hermeneutiske sirkelen innebærer at leseren møter teksten med en forventning om at den snakker sant; et utgangspunkt som skaper en dialog mellom tekst og leser med syntesen som mål. Den helhetssøkende bevegelsen i retning orden og oversikt er altså leserens oppriktige intensjon, men forståelse for Iser innebærer ikke forståelse fullt ut ettersom vi ikke vet noe om verden i seg selv, kun vår persepsjon av den. I den moderne hermeneutikken utgjør fenomenologien de dype tonene i orkesteret. Uansett tekstkompetanse vil en aldri kunne utføre en adekvat lesning i forhold til tekstens objektive standard. Mange av Iseres prinsipper danner en resonansbunn i arbeidet med en tekst som føyer seg inn i den modernistiske tradisjonen. Teorien om det ubestemte i en tekst og tekstens "tomme plasser" tar på alvor leserens frihet til meddiktning. Moderne tekster er ofte åpne, divergente, polyfone, (polyvalente,) tvetydige og består av store utelatelser og hopp i tid og rom slik at leseren må underforstå og fylle inn i mellomrommene. Man kan innvende mot Iser at teksten blir identitetsløs før den aktualiseres i møte med leseren. Teksten har liten betydning i seg selv, men innehar et potensiale for mening, som realiseres hver gang den møter en leser. I

følge Iser kan verken leseren eller teksten analyseres, men dialektikken eller interaksjonen mellom dem. Det er i møtet mellom disse at de kreative koblingene oppstår. Forfatteren legger føringer ved seleksjon av elementer og kombinasjoner og distribusjon av disse, men uten leserens respons vil aldri noe meningspotensiale realiseres.

”Forfatteren har, meiner Iser, ein viss kontroll med måten vi les på, men denne forma for kontroll er indirekte og basert på gjensidig innarbeidde konvensjonar for korleis fiksjonsprosaen arbeider og kommuniserer. Meininga til ein tekst oppstår i ei *produktiv spenning* mellom den lesarrolla teksten tilbyr og disposisjonane og interessene til den historiske lesaren. Aktiviteten til den impliserte lesaren er i høg grad ein strukturerande prosess der vi ikkje minst prøver å etablere samanheng mellom alle ”tomplassane” i teksten.”  
(Lothe 1994:30)

Iser tilhører den tekstorienterte delen av resepsjonsteorien som aksentuerer bruddene og ubestemthetsplassene i teksten, som setter i gang tolknings- og assosiasjonsmekanismer i leseren. Den leserorienterte retningen fokuserer i overveiende grad på hva leseren gjør for å skape mening. Slektskapet til nykritikkens tekstinterne fokus er klar for den første retningen, mens den andre synes å bevege seg på tvers av autonomiprinsippet med sitt utgangspunkt i leserens forutsetninger og strategivalg.

Umberto Ecos teori om modelleseren legger imidlertid andre premisser for dagen. Han mener at det implisitt i tekstuniverset er både en modellforfatter og en modelleser. Disse størrelsene er tekststrategier og mentale avstøpninger i teksten av de empiriske personene. Eco hevder at en tradisjonell, mer lukket tekst er mindre krevende nettopp fordi forfatteren har klarlagt premissene for leserrollen. Jo større åpningsgraden er, desto større blir fortolkningspluralismen.

Iser er kritisk til forestillingen om en leser som skal kunne fylle alle de ubestemte plassene i en tekst. En slik tanke innebærer troen på horisontsammensmeltning, noe som strider mot mange moderne forfatters virkelighetssyn. I en verden uten faste referansepunkter er det ikke mulig å konstituere en endelig mening. En økning i antallet tomme plasser i en tekst kan tolkes som et symptom på en ny modernitetserfaring hos forfattere som skriver i overensstemmelse med en modernistisk tradisjon. Et samfunn preget av ekstrem informasjonstetthet, kompleksitet og uoversiktighet, innebærer at vilkårene for en syntetiserende helhetsforståelse ikke er tilstede.

Til grunn for min lesning ligger en forståelse av HH som et produkt av et senmoderne samfunn. Muligheten for en helhetsforståelse av de politiske, sosiale, kulturelle og

økonomiske vilkårene vi en underlagt, er ikke tilstede lenger. Min grunnleggende arbeidshypotese er at en på samme tid både kan fastholde jakten på forståelse og samtidig være tro mot kaoskreftene og verdens grunnleggende kontingens.

## 1.6. Handlingsreferat og struktur

Lønns romaner lar seg lese på senga like så vel som Herbjørg Wassmos. Naturligvis ikke uten to blyanter i nærheten (men fem forskjellige farger er ikke nødvendig). (Bjørkly 1993:38)

Av didaktiske hensyn til leseren velger jeg å skrive et strukturert og forløpsorientert handlingsreferat, som en liten motvekt mot den øvrige framstillingen. I en åpen og fragmentarisk tekst som HH er betydningen av repetisjon og situasjon viktigere enn linearitet og suksisjon. Det gjør det vanskelig å holde en rød tråd gjennom teksten. Et kortfattet handlingsreferat vanskeliggjøres også av kapitlenes novellelignende karakter. I tillegg risser jeg opp noen sammenhenger mellom tekstens deler som kan lette forståelsen videre.

HH omhandler fotografen Christer Kramm som blir funnet uforklarlig død i Hirtshals, byen han reiser til når han er utslitt og trenger hvile. Han blir funnet druknet på tyve meters dyp. Via politiet i den lille havnebyen etterlater han seg en serie fotografier og notater hvorfra hans livsforløp sammenstykket. Materialet oversendes halvbroren, som i samarbeid med en uidentifisert medforteller, skaper framdrift i fiksjonen ved stadige spørsmål som ruller opp biter av Christers forhistorie. I forsøket på å finne forklaringer, både i Christers eget liv og i forhold til det konkrete dødsfallet, skapes flere spørsmål enn svar, og protagonisten avsløres som et ambivalent menneske som både bærer i seg fremmedgjørelse, mystikk og behov for forklaringer og oversikt. Øverst på side 167 avsløres at året før dødsfallet har rommet betydelige eksistensielle konflikter for Christer. Fortelleren antyder at Christer feilaktig har forledet seg selv til å tro at det var mening i fotograferingen. Det siste året har han forsøkt å "overbevise seg om at det var nyttig og kanskje bryet verdt" (s.167). Så sier han også etter "den avsluttende reportasje" at hans bestrebelser den siste tiden ikke betyr noenting (s.168). For leseren og fortelleren blir ønsket om innsikt i Christers også en bestrebelse mot å forstå virkelighetens kompleksitet og et Europa som aldri blir som før. Mangelen på holdepunkter og klare svar gjør at puslespillet aldri går opp.

Tematisk er teksten sentrert rundt samtidens sosiale, politiske og økonomiske forhold, medienes rolle som virkelighetsformidlere og om miljøspørsmål. HH er en roman bygd opp av fragmenter, nærmest i en slags mosaikk, et begrep som hefter ved mye av det Øystein



Lønn har skrevet. Romanen er formet som en rammefortelling der det første kapitlet forteller om et dødsfall. Tradisjonelt er rammefortellingen ment som et forenklet og klargjørende grep som plasserer fortelleren i forhold til det fortalte, men i HH fordunkler den i stedet. Kapitlene som rammer inne de ulike sivilisasjonshistoriene har en psykologisk gåte i sentrum, nemlig Christer Kramms død. Kapittel 1 introduserer dødsfallet og halvbroren, Ole Heistens, forsøk på å opprulle Christers nære forhistorie og de dialogene som foregikk mellom Christer og Ole i tiden før dødsfallet. Formalt er det anvendt en kryssklippingsteknikk der det i primært veksles mellom u introduserte dialoger mellom halvbrødrene, og beskrivelser, hovedsakelig av turen opp til hytta i Setesdalen og Oles forsøk på å oppdra jakthunden. Romanen som helhet gjennomfører en metaforfattig og utpreget knapp og informativ stil, renset for mer tradisjonell litterær ornamentikk som skal påvirke og påføre leseren ferdigkonstruerte vurderinger. Fortellermedierte overganger og introduksjoner er nærmest fraværende slik at personer og situasjoner framstilles minst mulig mediert og fortolket. Det første og de to siste kapitlene angår direkte rammefortellingen mens de resterende ni er komprimerte, nærmest novelleliknende, livshistorier der nye personer introduseres i hvert kapittel.

Christer Kramm er yrkesfotograf med hele verden som arbeidsfelt, og bildene med tilhørende kommentarer har motiver fra hans nære fortid. Det er kameraet som fører ham til ulike steder og miljøer og dermed bestemmer romanens struktur. Mennesker og steder blir fotografert og beskrevet, men alltid kjølig og uten innlevelse. Koblingen mellom form, innhold og kameraet kan neppe overvurderes i teksten. Kapitlene er klart avgrenset i tid og rom med stedsangivelser og hyppige registreringer av dato.

I kapittel 1 møter vi Ole Heisten utenfor postkontoret i Kristiansand. Fra politiet i Hirtshals blir det i brev form rapportert om Christers dødsfall 25. september 1974, og Ole får tilsendt "en mappe med [700] fotografier og en dagbok pluss en mindre mappe med lapper som henviste til fotografiene" (s.10). Denne rammefortellingen plasserer fortelleren tidsmessig lenger fram i fortellesituasjonen enn den gjengitte handlingen. Fortelleren er personal med Ole som beretterens sentrum. Ole reiser opp til hytten tre dager senere for å trene opp valpen og jakte på ryper. Etter flere mislykkede jaktture åpner Ole mappen med fotografier i håp om å kunne oppspore det uklare årsaksforløpet rundt halvbrorens død. Hittil er alt lagt til rette for et tradisjonelt kriminalplot.

Kapittel 2-10 skuer bakover i tid, fjerner seg nesten helt fra Ole, som fratras funksjonen som sansningssenter, og kretser i stedet rundt Christer, hans reportasjeturer rundt i Europa og personer han treffer i jobben eller privatlivet. Med utgangspunkt i bildene, som er i Oles

varetekt, og de stadige spørsmålene som knyttes til disse, skapes det framdrift i fortellingen samtidig som det utløses et narrativt begjær hos leseren ettersom teksten plasserer seg utenfor forventningshorisonten til leseren av tradisjonell kriminallitteratur. Idet fortelleren destabiliseres mister leseren en trygg og forutsigbar guide gjennom teksten og det er ikke mulig å sirkle inn hvem som til enhver tid fører ordet. Det siste kapitlet gjennomfører perspektivskiftet fra jeg-romanen med Ole som bevissthetsentrum til tredjepersonframstillingen med fokus på Christer. På bokens første side er Ole framstillingens sentrale karakter:

Jeg sto ved gangveien da han gikk ombord. Han gikk fort og med spenstige skritt. Kofferten under armen. Den brune bagen med fotografiapparatene.

Jeg ropte etter ham.

Du er tilbake tirsdag ettermiddag. Jeg venter ikke en eneste dag lengre. Ikke en eneste.

For meg begynte ferien en måned senere i duskregnet utenfor postkontoret i Kristiansand. (s.5)

I nest siste kapittel ligger fokuset på Christer. Optimismen er fremdeles til stede for en mann som i en uke har vært alkoholens slave:

Christer var klar til å reise. Han følte seg helt fin, bortsett fra at han var litt tung i hodet. (s.165)

I siste kapittel er Christer ”endelig framme” (s.167), og selv om ”Han følte seg uskadd” og ”gledet seg til sjøturen” (s.166) hadde ingenting gått slik som han ønsket (s.165). I begynnelsen av kapittel 12 aner vi hvorfor turen til Hirtshals ble den siste:

I omkring et år hadde Christer Kramm (med flid og nøyaktighet) forsøkt å gi et bilde av hva og hvordan han gjorde ditt og datt, omhyggelig finstilt linsen mot personer og objekter, [...] og forsøkte å overbevise seg om at det var nyttig og kanskje bryet verdt. (s.167)

Diskursbruddet er markant fra det første kapitlet hvor tekstens episke kjerne og drivkraft innledes. Imidlertid fjerner perspektivskiftet og fokuset på Christers tidligere vagabonderinger og opplevelser oppmerksomheten fra denne grunnleggende psykologiske problemstillingen.

Kapitlene 2-10 er tilsynelatende viet Christers forskjelligartede møter med personer som har følt sivilisasjonens og kapitalismens vesen på kroppen. Personene er framstilt fordi de

har betydd noe for Christer, men det er ikke Christer som tematiseres. I stedet ligger fokuset på de krisefenomenene som personene er omgitt og styrt av.

Kapittel 2 tar utgangspunkt i Christers planlagte fotoreportasje fra den portugisiske borgerkrigen, men er egentlig et sveip gjennom den portugisiske konkurransesvømmeren David Camanis falske, konstruerte og mediebaserte liv. Tredje kapittel er et tilbakeblikk på den krammske forhistorie med utgangspunkt i en dag – 26. mai 1974 – hos familien Kramm. Her beskrives faren, Wictor, som en mann med kvinnetekke, periodiske alkoholproblemer og nazi-aspirasjoner under krigen. Foreldrenes bakgrunn beskrives som et materielt liv i direkte relasjon til økonomi og konjunkturer, og Christer avslører at for ham har ”ordet konkurranse dekket et helt livsinnhold” (s.37). Kapittel 4 omhandler besøket hos kjæresten Alison og hennes to tanter i deres leilighet i Liverpool. I samtalen med Christer beskrives Alison som en promiskuøs, effektiv og selvstendig jusstudent. Christer blir en brikke i hennes travle liv, en post i regnskapet, og han skal dekke et behov. Tantene er to eldre, alkoholisererte søstre som månedlig mottar en sjekk fra brødrene i Australia. De synes upåvirket av skiftende konjunkturer i England, men viser seg underlagt kapitalismens internasjonale karakter ettersom deres levestandard er basert på rammevilkårene for driften av brødrenes pærafarm i Australia. De siste tre sidene av kapittel 4 tar for seg møtet med en fotografkollega i Liverpool. Her tematiseres blant annet maktesløsheten ved fotografiens manglende evne til å gjøre noe med verdenssituasjonen. Femte kapittel er viet Christer og Alisons besøk hos Freddy Fredriksen, ruinert lastebilsjåfør og kamerat av Christer. Freddy er et blad i den kapitalistiske vinden som ufrivillig må innrette hele sin kropp, livsførsel og eksistens etter snevre markedsøkonomiske hensyn. Christer og Alison sjekker inn hos Freddy og bevitner den desillusjonerte danskens uunngåelige forfall. Sjette kapittel omhandler den italienske gjestearbeideren Carlos Morantes framgang og tilbakegang som innehaver av et pensjonat i Århus. Christer intervjuer ham i leiligheten der han bor sammen med sin mor Lila Morante. Carlos viser hvordan den som skal overleve må være villig til å gi opp alt og flytte over landegrenser for å møte markedets krav. Det som har bruksverdi og virkelig betyr noe, kan derimot ikke kjøpes for penger. Christer forstår ikke hvorfor han vil pusse på en motorsykel som allerede er solgt:

Du har fått en bra pris og får ikke et øre mer.  
Carlos gadd ikke svare. (s.84)

I neste kapittel kommer vi tett innpå en pensjonert og desillusjonert Anders Kramm, nypensjonert havforsker og onkel til Christer. Vi er i familieselskap og får innblikk i hvordan forurensningen på sikt truer alt liv i havet. Kapittel 8 handler om de to amerikanske krigsveteranene som gjennom krigen har lært seg overlevelsesstrategier også i det sivile. Deres liv er fullstendig prisgitt kapitalens lover. Christer treffer dem i Stavanger der de har åpnet en pizza-bar. I kapittel ni er Christer på vei for å dekke en togavsporing. På grunn av snøværet blir han sittende å prate med en betjent som forteller om sin fortid som fredskorpslege i Pakistan. Etter opplevelsene der ble han grepet av angst og trakk seg tilbake til en tryggere tilværelse som stasjonsbetjent i et norsk dalføre. Kapittel 10 handler om et tilfeldig møte mellom Christer og søsteren, Vera. Kapitlet omhandler forholdet mellom søsknene og Veras historie. De to siste kapitlene knytter seg tettere opp til halvbrødrene og leder på ny oppmerksomheten mot åpningskapitlet. Leseren blir kjent med identiteten til han som ved hjelp av Christers etterlatenskaper skulle finne svar. Dermed aktuliserer kapitlene på ny de spørsmålene som ligger implisitt i kapittel 1.

Forbindelsen mellom det første og de to siste kapitlene, som ligger lenger bak i tid, er viktige fordi de skaper et rammeverk og en episk kjerne som hele romanen må leses på bakgrunn av. Elementer fra kapittel 1 gjentas i de to siste kapitlene og gjenopptar den problemstillingen som tross alt vekker leserens begjær etter mening til å begynne med. Gjentakelsen skaper sammenhenger, men også spenninger, i et verk hvor kaos og tilfeldigheter synes å dominere. Uansett åpenhet er det viktig å minne om at kunst alltid dreier seg om å forme kaos.

I kapittel 1 brytes beskrivelsen av Oles hyttetur mot de stadig innskutte erindringene av samtaler med Christer i tiden før han reiste. Erindringen er ledd i en forståelsesprosess innrettet på å spore opp elementer i dialogen som kan belyse eller i beste fall oppklare gåten. I kapittel 11 sporer Ole opp Christer i leiligheten og forbindelsen til første kapittel blir synlig først når de snakker om den nye jakthunden og den planlagte hytteturen. Motivasjonen for Christers reise til Hirtshals får her ny aktualitet.

Jeg trodde vi skulle på hytta?  
Ikke på noen dager. Jeg orker ikke. Jeg må først en  
tur til Hirtshals.  
Hva gjør du i Hirtshals? Sa Ole.  
Jeg sover.  
Hør nå her, sa Ole. Vi skal på fjellet. Der kan du  
sove i to uker om du vil. Hvorfor innbiller du meg at  
det er derfor du reiser til Hirtshals? (s.164)

Freddy kjenner Christer og er viktig for ham den siste tiden. Likevel er også han urolig:

For det er uten tvil noe i Freddys bemerkning  
Hva gjør du egentlig her? På denne tiden av året.  
Jeg forstår det ganske enkelt ikke. Du kan naturligvis bo  
hos meg så lenge du vil. Jeg mener rett og slett at det er  
uhyggelig at noen reiser til Nord-Jylland om høsten. (s.167)

Det er noe foruroligende ved det hele: ”Ingenting hadde gått slik som han ønsket” (s.165) og i sin fotografgjerning har han hatt problemer med å skaffe seg oversikt: Han ”forsøkte å overbevise seg om at det var nyttig og kanskje bryet verdt” (s.167).

Romanen beskriver to prosjekter; det ene målbærer ønsket om opplysninger som kan oppklare dødsfallet, det andre vil tilfredsstille behovet for å forstå verden og personen Christer Kramm. Perspektivskiftet fra Ole, i første kapittel, mot Christer antyder en annen løsning på gåten enn leseren innstilte seg på i første kapittel. Ved det ellefte kapittels gjentakelse av elementer fra kapittel 1 reaktualiseres gåten, og leseren forstår at dødsfallet har en erkjennelsesdimensjon som kortslutter den logikken som underforstås i åpningskapitlet. Denne tilbakeføringen av leseren og Ole til romanens episke nullpunkt, det sirkulære og ubestemte, gjenspeiles i tittelen. Etter å ha fulgt Christers vandringer i Europa i tiden før dødsfallet, er vi tilbake til utgangspunktet, uten flere holdepunkter enn et kritisk samtidsblikk og en vag ambivalens i Christer knyttet til kontrasten mellom de sammenhengene vi kan abstrahere ut fra overflaten, og den eventuelle sammenhengene som unnslipper sanseerfaringen. Begge prosjektene har som utgangspunkt studier av de kildene Christer har etterlatt. Det er altså to parallelle historier som pågår samtidig: På den ene siden jakten på de store sannhetene og historiene, og på den andre siden jakten på kausalitetsforholdene på handlingsplanet. Både Ole og leseren kan metaforisk betraktes som detektiver som skal dechiffrere både den abstrakte samtidsgåten og den konkrete mordgåten som foreligger, to tekstlag som er nøye forbundet. I forhold til førstnevnte kan man tenke seg en erkjennelsesprosess på to plan, et tekstinternt og et teksteksternt; Christer og Ole innenfor

fiksjonen, og leseren som fortolker av teksten. Som leser må man også forholde seg til mangelen på kausalitet og objektive referanser, både i forhold til tekstens innholds- og uttrykksside.

Materialet som Ole får utdelt – i særdeleshet fotografiene – får ikke den oppklarende virkning leseren kunne forvente ut fra romanens innledende antydning. Utover i romanen skjer det nemlig en perspektivdreining bort fra både Ole og Christer og mot de samtidspersonene og -fenomenene som omgir og opptar Christer i tiden før dødsfallet i Hirtshals. De ulike møtene han deltar i gjentar visse mønstre av politisk og sosial art, som tegner et dystert samtidsbilde. Dette perspektivet kunne gi anelsen av fast grunn under føttene, men det sier ikke noe om gåten rundt protagonisten. Det er i det hele tatt ingenting påfallende i Christers nære fortid som kan forklare drukningsuhellet utenfor moloen. Spenningen mellom det latente og det manifeste, det som anes og det som sies, er også et av romanens sentrale prosjekter. Som fotograf tror Christer på fotografiets evne til å reflektere og fungere som medium for virkeligheten, men han aner at virkelighetens sentrale og egentlige mening unnslipper. Gåten rundt Christer vokser tilsvarende fram fra det skjulte eller uklare. Det som ikke kan positivt gjenkjennes i enkle mønstre, rommer de egentlige sammenhengene. På denne måten viser romanen hvordan tilsynelatende trivielle hverdagssituasjoner kamouflerer de dypere konfliktene i et menneskes liv. Det essensielle ligger i det som ikke sies direkte.

## 2. Konstruksjon

I dette kapitlet ligger fokuset på hvordan romanen er ordnet fortellerteknisk. Hvordan har den impliserte forfatteren formet diskursen<sup>3</sup>? Den impliserte forfatteren forstås som et prinsipp eller en norm, som skaper fortelleren og som selv er skapt av forfatteren. Denne normen er heterodiegetisk og har verken en stemme eller kommunikasjonskanal. Likevel kan aldri den episke forfatteren forsvinne fra verket. Det er en abstrakt størrelse som manifesterer seg gjennom sine valg. Leseren kan forsøke å konstruere et bilde av forfatteren gjennom de ulike innholdselementene og deres distribusjon i teksten. Fortellerinstansen, derimot, er et narrativt instrument som brukes retorisk for å oppnå en ønsket effekt. Fortellermanipuleringen er et viktig virkemiddel for forfatteren og skaper et enormt potensiale for variasjon. Et meget sentralt spørsmål i HH, som i fiksjon generelt, er hvordan det fortellertekniske er ordnet og i hvilken grad valget av forteller ikke bare er et formalt spørsmål, men også tematisk konstituerende. Fordi forfatteren i verket har valgt å la virkeligheten komme mer direkte til orde gjennom en slags *showing*-teknikk, i kontrast til den mer tradisjonelle *telling*-diskursen, vil leseren mer enn fortelleren være sisteinstansen i etableringen av sammenhenger i teksten. Forfatteren selv minner om at han ikke er predikant med klare og tydelige budskap. I stedet nøyer han seg med å skrive det han ser (Sørlandsk magasin 1988:16). Dette får konsekvenser for de formvalgene forfatteren gjør.

Christers kamera er både et konkret instrument i virkelighetsfortolkningens tjeneste, og en metafor for romanens formelle måte å mediere begivenhetene på. Fortelleren ser verden gjennom en kaldt blick, som gjennom et kameraøye, i en ”inn-til-beinet” framstilling. Men fortellerens utstrakte tilgang til tanke- og følelsesliv kompliserer bildet noe, for eksempel i tilfellet Freddy Fredrikson, der det fortelleren til tider virker allvitende i sin innlevelse i den ruinerte lastebilsjåføren:<sup>4</sup>

Han hadde inntrykk av at en million  
nåler prikket i ham fra fotsålene til issen. Han  
strøk fingrene gjennom håret og kikket mismodig på noen  
hårstrå mellom fingrene. Håret ramler av, tenkte han.  
Jeg er blank som porselen i løpet av sommeren.  
[...]

---

<sup>3</sup> I min framstilling er diskursbegrepet knyttet til tekstens uttrykksside, og innebærer hvordan hendelsene, personene og handlingen presenteres i teksten. Begrepet blir tekstens *hvordan*, den tekniske måten innholdselementene er ordnet på.

<sup>4</sup> I de tilfellene tekstutdrag forekommer flere steder i oppgaven, er det for å belyse ulike aspekter ved romanen.

Freddy Fredriksen overveide, men bare et øyeblikk, å kjøre videre som om han ikke hadde sett Christer. Når han likevel trampet på bremsepedalen og kjørte inn til fortauet, stadig med mismotet hengende over seg, oppdaget han til sin forbauselse at ryggen til Christer hadde virket oppkvikkende; han ble om ikke glad (det ville ha vært en overdrivelse) så i det minste adspredt, litt mildere stemt som om han plutselig så en løsning. Da han krabbet ut av førersetet og ned på baken, la han merke til at de holdt hverandre i hånden som uskyldige skolebarn. Han ble oppriktig glad og rørt. Mens han ventet oppdaget han at han nesten begynte å gråte. Nå tørner det for meg, tenkte han. Dette er ikke heten. Dette er rett og slett galskap. (s.58f)

Her beveger fortelleren seg tett inntil Freddy, og perspektivet er fast, hvilket innebærer at teksten gjengir handlingen konsekvent slik Freddy opplever det, noe som gir tilløp til en psykologisk innlevelse i den desillusjonerte danske lastebilsjåføren livskrise. Innsikt til tross, fortelleren slakker på tømmene og tar ikke stilling; derfor blir han heller ingen autoritativ stemme. Fortelleinstansens amoralske karakter skjuler eventuelle sympatier og antipatier. I stedet er gjengivelsen av tanker og følelser spontant og direkte knyttet til rommet, stemningsrommet, og den konkrete situasjonen, hvor refleksjonene utspiller seg. Innsikten utbroderes aldri, slik at fantasilivet får fritt spillerom. Kommentarer og opplysninger er primært for registreringens skyld, aldri vurderinger og antagelser uten støtte i det som er faktisk observerbart. Dermed blir både Ole Heisten og leseren avspist med en passiv observatør som riktignok kan formidle innsikt, men aldri oversikt. Fortelleren er primært til stede i egenskap av å komponere teksten; forklaring er en oppgave som blir stående igjen til mottakeren. Tolkende observasjoner av typen "(det ville være en overdrivelse)" (s.59), er tolkninger av trivielle forhold, ikke signaler om at det ligger noen overgripende strukturer bak overflaten. Vurderingen peker ikke ut over seg selv mot en eventuell dypstruktur i teksten. Dersom den impliserte forfatteren gir brikker til et større bilde, et mønster i tilværelsen, skjer det gjennom seleksjon og distribusjon av innholdselementer, eksempelvis gjennom gjentakelser og kontrastvirkninger, men selv om det finnes en styrende instans, farges ikke det fortalte av fortellerens egne meninger.

HH gir på denne måten inntrykk av å være en type lidenskapløs og nøktern prosa med hyppige sceniske innslag. Dialogene og monologene er viet en dominerende plass i teksten, men ytre dramatisk handling er likevel nesten fraværende. I de sekvensene hvor det er tilløp til framstilling av en lengre handlingsrekke, brytes handlingen, og ofte også



kronologien, opp av en montasjeteknikk som veksler mellom forskjellige fortellestrategier. I historien om David Camani får leseren høre om forholdet mellom Christer og Davids kone, Linda: ”De leide et hus hvor vertinnen passet på at ingen i landsbyen fikk nyss om at det var en ekstradør mellom leilighetene. [...] Ved et par anledninger tok de en tur med en fiskebåt ut på feltene i Atlanteren (s.22). Det narrative begjæret og forventningene om ”noe mer”, brytes slik:

Klipp fra en pressekonferanse.

Herr Camani: Hva slags betingelser mener De at unge og lovende svømmere har i Forbundsrepublikken i dag? (s.22)

De stadige spørsmålene fra Ole som skal initiere handlingen og skape framdrift, er også et slikt grep som paradoksalt nok ofte bryter den episke tråden. Fragmenteringen minner leseren på verkets mimetiske karakter, men gjør naturligvis ikke teksten mindre litterær, eller fiktiv, av den grunn. Fortellestilen er kompakt og konsentrert, og selv sier Lønn i et intervju at det første han sier når han holder undervisning er ”slet først alt det overflødige og se derefter på det, der er tilbake” (Politiken 1996). Handlingen i romanen er av hverdagslig og triviell art og konsentrerer seg om enkeltpersoners liv og vaner. På tross av det sterilt behavioristiske inntrykket en overflatelesning av teksten gir, skaper gjentakelsen av visse elementer, mønstre under overflaten. Mangelen på ytre handling i denne svært åpne teksten gir mulighet for subjektive innslag i forståelsesprosessen. Den etterlater seg et stort rom for leserens meddiktende bevissthet.

## 2.1. Fortelleteknikk

Skal vi gå inn for å få pensjonisten en smule avslappet? *Hun rakte sin mann et glass.*

Hva har du i det?

Brennevin.

Det forstår jeg.

Så drikk det.

Hva slags?

Vodka og lime.

Liker du det? Sa hun og kysset ham på kinnet

Iblant.

Liker du det i dag?

Det tror jeg nok.

Da er alt bra, *sa hun*

Jeg klager ikke.

Nei, men du tier (s.94f, min kursivering)

Da skal jeg ikke spørre, *sa hun*. Jeg mener ikke å være påtrengende. Unnskyld meg.

Jeg er ikke urolig for noe.

Neivel.

Jeg er redd.

Hun så opp.

Møkk, *sa han*.

Møkk? *Sa hun*.

I havet.

I hvilket hav?

Alle hav

Også her?

Selvfølgelig. Se deg omkring. Det begynner å bli synlig. Vi begynner å bli vant til det.

*Hun så på sin far. Det var mange år siden hun hadde sett ham slik (s.97, min kursivering)*

I dette avsnittet går jeg tettere inn på hvordan romanen er ordnet fortelleteknisk. Som tidligere nevnt er Arild Linnebergs forsøk på å gjøre Brechts fremmedgjøringsestetikk anvendelig som analyseredskap for HH, interessant, men ifølge Hemmer en grov forenkling. Fortelleren er tilbaketrukket og desentralisert, slik utdraget klart viser, men Brechts modell egner seg best på drama. I følge Hemmer har vi her med en ”nøytral”, fenomenologisk framstilling” (Hemmer 1995:228) å gjøre. I store deler av romanen velger Lønn en tilsynelatende ukomplisert fortellestrategi der det er om å gjøre å la virkeligheten framtre uten et forstyrrende mellomledd som synser, føler og vurderer på leserens vegne. Formen er en funksjon av den virkelighetsforståelsen som reflekteres på det tematiske feltet, og med få

unntak konsekvent gjennomført. En iøynefallende konsekvens av diskursen i dialogen ovenfor er fraværet av et individualpsykologisk perspektiv. Fortelleren gjør aldri dykket inn i personenes tanke- og følelsesliv til et verktøy for å skape fremdrift i en erkjennelsesprosess. I det hele tatt drives ikke framstillingen av et ønske om å oppklare eller skape sammenhenger i tekstuniverset. Leseren av tradisjonelle plot-baserte historier vil oppleve denne strategien som uvant og vanskelig i en tekst hvor framdriften i utgangpunktet motiveres av behovet for oppklaring av en psykologisk gåte.

Drivkraften i romanen skapes i stor grad av kommunikasjonens pendelbevegelse mellom det sagte og det usagte. Det sagte skaper i mange tilfeller bare et rom for ytterligere undring og nye spørsmål som fortelleren tilsynelatende neglisjerer. Det framkommer av tekstutdraget over at Anders er redd for forurensning, men opplysningene er få og unyanserte, og det opplyses ikke om hva som ellers plager Anders. Vekselvirkningen mellom det kjente og det som ikke nevnes med ord, er tilstede i kapitlet om Anders Kramm, selv om inntrykket er at denne framstillingen er tettere knyttet opp mot personen og dermed mer psykologisk innlevende enn de flest andre historiene i romanen.

I det siste kapitlet befinner Christer seg hos Freddy for å foreta ”den avsluttende reportasje”. Etter å ha arrangert scenen og fortelleren har konkludert med at fotografiet ikke betyr noe, forekommer en dialog mellom de to kameratene. Her gir Christer uttrykk for trøtthet over fotograferingen:

Hvorfor finner du ikke på noe annet?  
Jeg har tenkt på det.  
Har du tenkt alvorlig på det?  
Jeg har tenkt på det. (s.168)

Etter denne korte gjengivelsen av dialogen hopper fortelleren rett på en beskrivelse av Hirtshals og hvordan byen er underlagt kapitalens lover. Den knappe dialogføringen og det hurtige spranget over i noe nytt er typisk for Lønns skrivemåte. Den eksistensielle problemstillingen som berøres i samtalen mellom Christer og Freddy, blir ikke nevnt klart og tydelig, men må underforstås i kraft av den kunnskap leseren allerede har om Christers liv og død. I lys av dødsfallet kort tid etter denne samtalen blir uttalelsen om at han har tenkt å finne på noe annet, viktig. Fortelleren beskriver ikke dette potensielle vendepunktet for Christer med større engasjement enn i beskrivelsen av trivialiteter. Kanskje påfører erkjennelsen av tilværelsens mangel på mening og sammenheng så store kvaler for Christer at en selvvalgt

avslutning på livet blir resultatet. Sett på bakgrunn av de impulsene Christer mottok fra ulike personer og miljøer i tiden før dødsfallet, reflekterer utsnittet en kaosfølelse og latent atmosfære av angst og kjedsomhet i Christer.

Et av de mest påfallende komposisjonelle trekkene i HH er fortellerens fravær i mellomrommet mellom de to vanligste narrative strategiene i romanen – fortellerens beskrivelser, kommentarer eller spørsmål, og dialogene eller monologene. På makronivå i teksten er diskursen rastløs og flakkende mellom ulike fortellegrep. Bruddene er iøynefallende ved de brå overgangene mellom ulike fortellestrategier, men i selve dialogene er det, i motsetning til en hverdagslig samtale, sjelden avbrytelser. I Lønns dialoger er ordknappheten påfallende, og det avgjørende ligger ofte under det eksplisitt uttalte. Av og til opplever man at et dypere lag i personene kommer fram, implisitt, uten at forholdet direkte berøres med ord. For leseren får dette konsekvenser i form av at vi aktivt må medvirke i forståelsesprosessen og lese mellom linjene. Dialogene Christer fører med både Vera og Ole, illustrerer tidvis dette. Her fra en samtalen med halvbroren etter en vanskelig periode:

Jeg har aldri sett maken til hvalp.  
Slik er det hver gang.  
Kanskje det.  
Hva prater vi egentlig om? Sa Christer  
Gud veit.  
Ikke jeg heller. (s.165f.)

Som i kapitlets to innledende tekstutdrag, markerer fortelleren seg primært som ufarget tilrettelegger av stoffet. Likevel sikrer anføringsverbene med tilhørende pronomener tekstens fiksjonskarakter. Ytringsverbet til replikker ("sa hun") og andre narrative innslag viser at mediatoren tross alt er til stede som formidler, men språklige uttrykksmåter som reflekterer fortellerens vurderinger, er altså sjelden kost. De uthevede sekvensene sikrer tekstutdragenes episke karakter, men tekstens mangel på direkte fortellerstyring gir et uomtvistelig inntrykk av dramatisk diktning. Moderne diktningens destabilisering av faste referanser åpner riktignok for diffusjon og utveksling av formelementer mellom sjangrene, men episk diktning kan ikke, som dramaet, fjerne den formidlende instansen. Fortelleren er framfor alt saklig, objektiv og nøytral og skaper lite rom for dybdepsykologisk konsentrasjon om enkeltindivider. I stedet lar den individene selv komme til orde. Målet med og virkningen av disse grepene er å illudere objektivitet. I modernistisk diktning oppvurderes leserens kombinasjonsevne på bekostning av en mervitende fortellerautoritet, noe som kan ha sammenheng med påvirkning fra eksistenialistisk tenkning. En sterkt styrende og allvitende

fortellerinstans med overblikk og kontroll lar seg ikke harmonere med eksistensialismens betoning av menneskenes frihet til selv å etablere relasjoner og sammenhenger. Selv sier Øystein Lønn at ”Nesten 90 prosent av norske romanforfattere er predikanter med klare og tydelige budskap. Dette er ikke mitt skriveprosjekt.” (Fædrelandsvennen: 10.8.1988.)

## 2.2. Fokalisering og narrative strategier

Begrepet fokalisering<sup>5</sup> er vesentlig i denne sammenhengen fordi det angår reguleringen av informasjonsmengden i teksten. Muligheten for å manipulere tilgangen til informasjon om personer og handlingsforløp i teksten er forfatterens kanskje viktigste verktøy. Spørsmålet om hvem som ser eller hvor sansningssenteret ligger skaper rom for stor variasjon i teksten og får også tematiske implikasjoner. Fokalisering dreier seg altså om hvordan en opplevende bevissthet velger ut det som sies, mens fortellerbegrepet reflekterer den stemmen som formidler det sagte.

I HH kan kameraet forstås som et bilde på den moderne, kaleidoskopiske, måten å orientere seg i samfunnet på. Det kan gjengi fragmenter av virkeligheten, i form av spredte synsinntrykk, men sier ikke noe om utvikling og sammenhenger i tilværelsen. På samme måte som kameraets funksjon som virkelighetsformidler sterkt begrenser hvor mye informasjon man kan motta og formidle, er fokaliseringen tilsvarende underlagt de spillereglene som den impliserte forfatter har bestemt. Dermed har fotografiene som motivkrets og episk drivkraft sitt motstykke i diskursens innsnevring av det narrative feltet. Verken tekstens diskurs eller kameraet makter å gjengi noen riktig og helhetlig framstilling. Den viktige forskjellen er at manipuleringen med fortellerinstansen, blant annet den perspektivdreiningen som mot slutten igjen tematiserer Christers erkjennelsesprosjekt, skaper et mindre tilfeldig bilde enn bildene. Dermed blir tekstveven mindre tilfeldig som redskap for forståelse enn fotografiets kopifunksjon. Christer er kameraføreren, som i sin iver etter å skape oversikt over samtiden, sin egen identitet og andres liv, etterlater seg bilder fra sine erfaringer som frilansfotograf i inn- og utland. Ole Heisten ikles allerede på romanens første side rollen som observatør og analytiker, som skal skape oversikt og synteser i fragmentene. Ole og leseren står på mange måter nær hverandre i forhold til graden av innsikt og muligheten for erkjennelse.

Identitetsproblematikken tematiseres tidlig i romanen og står i forhold til hvem som framstiller begivenhetene. Undringen knytter seg ikke bare til forståelsen av hvem Christer og

---

<sup>5</sup> Begrepet brukes synonymt med *perspektiv*.

personene i romanens øvrige sivilisasjonshistorier er i dypere forstand, men også hvem som forteller. Problemet med å fastslå fortellerens identitet, beror på i hvor stor grad Ole Heisten, den sentrale bevisstheten i det første kapitlet, dikter med. Et av de narratologiske hovedproblemene i teksten er graden av innforståthet hos Ole. Allerede i det første kapitlet får man inntrykk av at Ole vet mer enn han kan vite, noe som indikerer at det finnes en fortellende instans som befinner seg på et høyere innsiktsnivå enn Ole. I første kapittel skjer det en vekselvirkning mellom to narrative strategier. Kapitlet er viet Oles tur til hytta i Setesdalen der han skal trene opp valpen til å jakte på ryper. Tilsynelatende uten systematikk bakes det inn informasjon og kommentarer om Christer samt fragmenter av samtaler mellom halvbrødrene i tiden før Christers siste reise til Hirtshals. Kapitlet gjennomfører nesten konsekvent førstepersons-framstillingen, men på side 9 er det sannsynlig at en annen fortellebevissthet trer fram:

Hva han ikke skrev i brevet.

Christer Kramms omhyggelige forberedelser. Hans pussige trang til å telefonere. Han førte endeløse samtaler med personer han kunne hale opplysninger ut av. Hvordan han i detaljer la opp neste dags arbeidsplan, om møter i forsamlingshus og kantiner, og hvordan han gransket lokalavisene mens han lå i sengen og gumlet rundstykker og drakk kaffe, den daglige joggeturen i treningsdrakt, om den daglige rasjonen: en halv flaske konjakk. (s.9)

Utdraget bryter med diskursen på de første sidene ved å introdusere en annen fortellerbevissthet som er bedre orientert enn Ole. Denne instansen reflekterer en innsikt om Christer som brevet fra politiet i Hirtshals verken kan si eller sier noe om. Jeg forutsetter at utdraget ikke dreier seg om Christers bevegelser i tiden før avreise, når Ole oppsøker halvbroren i leiligheten, men om hans gjøremål i Hirtshals. I dette utdraget er det ut fra formelle kriterier vanskelig å klargjøre hvilken type talegjengivelse vi har – personstemme (fri indirekte stil) eller fortellertekst. Man kan ikke sikkert konstatere om det er forteller eller person som bærer stemmen. Konteksten blir her avgjørende fordi det er Oles innsikt i Christers liv som begrenser. Hadde utdragets innhold stått i forhold til Oles kunnskapsnivå, ville framstillingsformen være et ubestemtstedssted.

### 2.3. Forteller og identitet

I den følgende framstillingen skal jeg problematisere hvordan Lønns særegne diskurs anvender både intern og ekstern fokalisering og undersøke hvordan balanseringen av disse narrative strategiene virker på teksten. Senere skal jeg også nyttiggjøre meg Seymour Chatmans begreper *åpen* og *skjult forteller* (Chatman 1978) for å kartlegge graden av fortellerens intervensjon og nærvær i teksten.

Teksten er på flere steder uklar når det gjelder fortellerens identitet. Leseren får problemer med å avdekke hvem som sier og gjør hva. Denne uklarheten med hensyn til hvem som forteller er et foruroligende trekk ved romanen, et ubestemtstedssted, som står i et dialektisk forhold til Christers jakt på egen identitet og selverkjennelse.

Første kapittel i HH inviterer til en konsentrasjon omkring det individualpsykologiske ettersom det er Ole Heisten som er beretningens sentrale bevissthet. Franz Stanzel understreker at fortellemotivasjonen i en førstepersonsfortelling er eksistensiell (Lothe 1994:32), noe som skaper en forståelsesramme for den påfølgende opprulling av Christers nære fortid. Teksten beveger seg inn på felt med eksistensielle tilsnitt, men leseren tvinges etterhvert til å oppgi troen på klare svar. Spørsmålene rettet direkte til Christer på slutten av kapittel 1, avslører Oles fortellemotivasjon: "Hvor i Portugal var du? Hvor lenge? Når reiste du tilbake? Hvor reiste du?" (s.13). Den påfølgende retrospeksjonen plasserer seg utenfor forventningshorisonten og kan verken berolige Ole eller leseren.

La oss først undersøke Oles narrative tilbaketrekning og introduksjonen av denne mistenkelige, identitetsløse fortelleren. Ole mottar 25. oktober 1974 et brev fra en sekretær i politietaten, Hans Back, som sier at Christer Kramm er funnet på tyve meters dyp i Hirtshals. Han får tilsendt en mappe med "syv hundre fotografier med nøyaktige henvisninger til tid og sted fra en bunke lapper" (s.10). "På hvert bilde hang en lapp festet med binders som henviste til kommentarer i kladdeboken." (s.12). Tre dager senere kjører han opp til hytten med etterforskningsmaterialet og løsner en aften strikket rundt pakken med fotografier. Det første fotografiet viser portugisiske soldater som hadde omringet rikskringkastingen i Portugal. Dette leder over i kapittel 2 der perspektivet flyttes nærmere Christer. Teksten har på flere steder spor etter Ole, blant annet i spørsmålene, der Ole nok må underforstås som episk "jeg" ettersom det er han som besitter kildematerialet og studerer dette.

Kapitlet innledes med følgende spørsmål: "Var Christer Kramm i Lisboa?" (s.14). Bruken av tredjepersons-perspektivet og den avstandsskapende markeringen av etternavn står i kontrast til den direkte henvendelsen i 2. person fra slutten av første kapittel og kan tolkes

som om det ikke er Ole som spør her, men den nye, identitetsløse fortellerbevisstheten. I så fall markerer overgangen til kapittel 2 også et skifte av fortellestrategi og bidrar dermed til å problematisere identitetsaspektet ytterligere. Bjørn Hemmer (Hemmer 1995:222) kommenterer en replikkveksling i tredje kapittel, etter et referat av Christers opplevelser i Nord-Irland, som gjenspeiler den samme usikkerheten i forhold til fortellerstemme:

Er det alt?

Ja. i grunnen. Mens han bodde i Nord-Irland hadde han aldri tidligere følt seg så lamslått. Han satt for det meste på hotellrommet og leste aviser og drakk øl.  
(s.36)

Et hermeneutisk aspekt vil alltid styre lesningen av tekster, men i denne romanen er det flere tolkningsmuligheter og slik jeg ser det ligger hovedutfordringen i å framholde usikkerheten og ubestemthetsstedene fordi det er skråsikkerheten den impliserte forfatteren, romanens norm, vil til livs. Replikkvekslingen over reflekterer dette. Hemmer påpeker at samtalen kan være Oles erindring av noe Christer har fortalt ved en tidligere anledning, men likefullt en dialog mellom de to fortellerne. Sannsynligvis innebærer ikke dette utdraget noen ny og ytterligere kompliserende fortellestrategi. Fortelleren, sannsynligvis Ole, stiller mange spørsmål i kapittel 3. Sannsynligvis besvares disse av en mervitende forteller med tilgang på utvidet informasjon. Eksempelet over skiller seg bare ut ved at svaret er direkte knyttet opp mot spørsmålet på en måte som kan ligne en dialog mellom fortellerne. Kapittel 3 omhandler familien Kramm, primært Christers foreldre og deres utfordringer i etterkrigstiden. De frekvente spørsmålene, og det relativt sterke kronologisk-lineære preget i framstillingen av Christers barndom og oppvekst, kan tyde på at Ole tror nøkkelen til forståelse ligger her.

I kapittel 2 beveger vi oss nesten helt bort fra Ole og det individualpsykologiske perspektivet, og kommer tettere på Christers bevegelser i nær fortid – månedene forut for dødsfallet. I historien ligger perspektivet oftere hos Christer, men det knyttes stadig usikkerhet til hvilken stemme det er som kommuniserer eller medierer det som blir sagt. Det er som sagt rimelig å anta at Ole selv, i egenskap av å besitte fotografiene med tilhørende kommentarer, formulerer spørsmålene. Av og til kommer han også direkte til orde i handlingen, som når han følger etter David Camani i Hirtshals, uken etter dødsfallet. ”Jeg fulgte etter ham. [...]” (s. 25). I dialogen på side 16 monterer den impliserte forfatteren inn en tidligere samtale mellom halvbrødrene der Ole også tydelig trer fram, i dette tilfellet med direkte spørsmål om Christers opphold i landsbyen syd i Portugal.



Men alle detaljene som virvles fram i retrospeksjonene, tydeliggjør at vi har med en annen fortellerbevissthet å gjøre. Ole har 700 fotografier og kommentarer til disse, en dagbok samt et nært forhold til halvbroren. Likevel er det ikke mulig at han kunne ha "fuget" mellomrommene, eller ubestemthetsstedene, mellom bildene med så mange detaljer fra Christers fortid. Oles klare stemme på side 24-26 kan betegnes som et nytt diskresjonsbrudd som destabiliserer fortellerposisjonen og frarøver leseren klare holdepunkter i konstitueringen av en klar "guide" gjennom teksten - en forvirring som korresponderer med usikkerheten rundt dødsfallet og de eksistensielle spørsmålene i romanen. Leseren kan etterhvert ikke slå seg til ro med et fast, ufravikelig system der Ole stiller spørsmålene mens en ukjent forteller utdyper, gjengir og fortolker. Hvem som forteller blir umulig å fastslå, selv om Ole kan utelukkes som forteller i tekstsekvenser hvor man må regne med at han mangler kunnskap.

I dialogene mellom Ole og Christer i begynnelsen av romanen begrenses den kunnskapen Ole kan ha om Christer. Dette får konsekvenser for identifiseringen av fortelleren i analepsene. Eksempelvis kjenner Ole verken til Christers kjæreste, Alison, eller kameraten, Freddy. Han vet tilsynelatende heller ikke hva halvbroren driver på med i Hirtshals.

Har du ei jente der? Sa jeg.  
Kan du ikke finne på noe bedre?  
I grunnen ikke.  
Nei, sa han. Jeg kjenner bare Freddy i Hirtshals.  
Hvem er det?  
Du kjenner ham ikke  
Hva foretar du deg?  
Ingenting.[...] (s.7)

Selv om Ole hevder at han kjente Christer svært godt og hadde "følelsen av å ha kjent ham bestandig" (s. 10), inneholder teksten mye informasjon om Christers fortid som verken kan tilskrives det nære forholdet eller evnen til å "lese" bildene. Freddy og Alison, kanskje de mest sentrale personene i Christers liv den siste tiden, er tilsynelatende ukjente for Ole. Spesielt Freddy vies stor oppmerksomhet, er nøye beskrevet og opptrer i flere sammenhenger i teksten. Svaret på fortellerens spørsmål i innledningen på kapittel 10 skulle derfor gi seg selv:

Ifølge bildene så han noen mennesker flyte forbi. Ble Han overhodet engasjert? Gjorde han aldri et forsøk på å vende tilbake til noe av dem til en av personene som dukket opp, til et av miljøene, til et bestemt sted, en by, et landskap? (s.137)

Polariteten Norge-Hirtshals er viktig i romanen og det er påfallende at Ole mangler innsikt i Hirtshals' og Freddys betydning. Visse konkrete opplysninger kan man naturligvis tenke seg har blitt gitt i Christers dagbok eller i kommentarene, men ikke nok til at Ole kan fylle rollen som forteller i de retrospektive kapitlene. Det kan i perioder virke som om bildene tar ordet av seg selv og levendegjør hendelser fra Christers fortid.

Det kan synes som om Ole med sine sprang bakover i tid og konkrete spørsmål har et begjær etter oppklaring som varer gjennom hele romanen. Oppklaringsbehovet blir forsøkt tilfredsstilt i nært samarbeid med medfortelleren. Spørsmålene er en invitasjon til å fortelle, og spesielt i kapittel 3, hvor Christers fortid og familierelasjoner blir tematisert, blir denne framdriften synlig: "Hvorfor var han plutselig blitt interessert i endeløse joggeturer?" (s.25), "Hva gjorde David Camani i Hirtshals høsten 1974?" (s.25), "Hva hendte egentlig med Wictor Kramm?" (s. 32), "Hva betydde det for Christer Kramm?" (s. 36), "Er denne beskrivelsen nødvendig?" (s. 38). Det er nettopp disse spørsmålene som strukturerer og trekker fortellingen videre, selv om de ikke alltid virker tematisk adekvate, som når Ole spør om kampen mellom mellom Strømsgodset og Mjøndalen (s.32 og s.34) i nært samarbeid med medfortelleren, uten at dette synes å føre leseren noe videre. Spørsmålet synes ikke mer motivert enn at det kan tilskrives et ønske om å beskrive virkeligheten som den er; uten noen gitte koblinger eller sammenhenger som betyr noe spesielt. Det er bare en nøktern registrering av noe så trivielt som en fotballkamp og samtidig et brudd med konvensjonell vanetenkning. Tematiseringen av enkle, konkrete detaljer, og beskrivelsen av familiære forhold som befinner seg på sidelinjen av det leseren strengt tatt har behov for, korresponderer med Christers fascinasjon for detaljer avskrellet dypere sammenhenger, eksempelvis interessen for enkle, konkrete motiver i sin utøvelse av fotografyrket. Den samme interessen for konkrete detaljer, gjerne uten relevans for fortellingens koherens for øvrig, kjennetegner også fortelleren. På spørsmål fra Ole om en lengre beskrivelse av foreldrenes fortid er nødvendig, er svaret: "Kanskje ikke. Men den dukket opp for Christer 26. mai 1974 da han kjørte hjem fra Mjøndalen." (s.38) Polititjenestemannen, som etter Christers død oversender saksdokumentene til Ole, blir tilsvarende beskrevet med denne interessen for konkrete detaljer. Denne dragningen mot løsrevne detaljer ser vi også i amerikaneren Buzz' møte med nattsøsteren på sykehuset etter et anfall utenfor et spisested. Buzz forteller at det skjelver i magen omtrent som om han skulle kjøre over nylagt brostein. Hun spør hva brostein er, og noterer ned alt han sier i en blokk.:

Vi brukte brostein før vi fikk asfalt.  
Vil du stave det for meg?  
Er dette viktig?  
Jeg må ha det med, sa nattsøsteren. (s.114)

For å få en forståelse av romanen må man innse at det iblant ikke er noe å forstå. Teksten kan tilrettelegge for forståelse og innsikt, men kan ikke forstås som sådan. Ut fra denne tankegangen er formålet å framstille visse aspekter ved verden, ikke konstruere en helhetlig forståelsesramme. Tradisjonelt vil man forsøke å innlemme og integrere ny informasjon i den helhetsoppfatningen man allerede har, men i HH blir man gang på gang minnet på at denne strategien ikke fører deg videre. Den deduktive oppklaringsstrukturen som tekstens rammefortelling og tidsordning inviterer til, fører ikke fram. Ingen av personene utenfor rammefortellingen synes heller å være opptatt av en slik forklaring.

I og med spørsmålenes sentrale rolle i konstitueringen av romanens diskurs virker Ole som en viktigere tilrettelegger og distributør i teksten enn man først kunne ane. Selv om kunnskapen om årsaksforholdene rundt dødsfallet er sterkt begrenset, vitner de mange spørsmålene om en eksistensiell drivkraft i Ole. Endring i fortellestrategi fra en psykologisk motivert jeg-forteller til en identitetsløs medforteller som forteller ut fra et nøyaktighetskriterium, hindrer ikke at Ole med sine spørsmål er viktig for framdriften.

På side 24 til 26 er perspektivet og uttrykket som nevnt definitivt Oles og en eksistensiell drivkraft synes å styre spørsmålsformuleringene. I en samtale mellom Christer og svømmeren David Camani forteller sistnevnte at skandalene har blitt omhyggelig organisert av andre, og at han de siste årene har levd av disse:

Dette forsto Christer utmerket. Han kunne uten videre forestille seg at David Camani hadde det vrient.

Likevel.

Hva var det som fikk Christer til å konsentrere oppmerksomheten om harmløse treningsturer i øde gater i et tempo som han bare kunne følge i bil eller på sykkel? Hvorfor var han plutselig blitt interessert i endeløse joggeturer?

[...]

Christer må ha spurt seg hva denne idiotiske foto-graferingen kunne føre til. I tilfelle hva?

Hva gjorde David Camani i Hirtshals høsten 1974?

Fjorten dager etter at de hadde trukket Christer opp av vannet var han der.

Jeg fulgte etter ham. (S.25-26)

Videre fordunkles og kamufleres dette subjektive perspektivet ved distanseringen fra Ole og innføringen av et gåtefullt ”vi”, som antydes i følgende setning:

Vi var utkjørte. Vi hadde labbet hele formiddagen. Byen var liten. De samme husene dukket opp med jevne mellomrom. Vi hadde sett det hele” (s.26).

Det er lite trolig at den andre impliserte parten er David ettersom Ole ikke kunne ha innsikt i hans bevissthet. Kan det tenkes at den mervitende støttefortelleren eksisterer i historien i og med pronomensformen 1. person flertall? Også på side 49 blir begge de narrative instansene referert på en måte som kunne tyde på at det finnes en dramatisert medforteller. Av og til kan ”vi” riktignok tolkes retorisk, som et grep innrettet på å inkludere leseren.

Her, i Liverpool (vi skal ikke trette noen med en omfattende og til dels kjedelig historikk) [...] [...] En skildring av fortidens redsler?

Nei. Vi skal derimot konsentrere oppmerksomheten mot den muntre siden av historien. [...] Og hvor nær sannheten vi er når vi benytter ordet begravet, kommer best til uttrykk når vi trekker fram en frase som ofte benyttes i familien Blake. (s.49f)

Uansett hvor delaktig Ole er i fortellingen, må vi konkludere med at det finnes et annet innsiktsnivå, en instans som til tider har en allviterfunksjon. Allerede i kapittel 1, der perspektivet ligger hos Ole, er det passasjer som tyder på en medforteller med et utvidet blikk.

Jeg nikket og leste.  
En gang til. Korte setninger. En ordkunst som sekretæren hadde lært i et sterilt klasserom på politiskolen. Det sto i brevet at de hadde funnet Christer Kramm på tyve meters dyp tett ved moloen. (s.5)

Selvfølgelig er muligheten til stede for at Ole regner dette som sannsynlig, uten å vite sikkert om sekretæren hadde lært dette ” i et sterilt klasserom på politiskolen”. Like sannsynlig kan det være et slags narrativt samarbeid som finner sted mellom to instanser med ulik grad av innsikt.

Selv om siktemålet med lesningen er hermeneutisk, vil en dypere analyse av fortelleridentifiseringen i den hensikt å mane fram klare svar, verken være mulig, nødvendig eller av interesse. Hensikten å vise hvordan destabiliseringen av fortelleren, gjennom fordunklingen av hvem som uttrykker seg, blir et ubestemthetssted i romanen. Dette fortellergrepet forvirrer snarere enn å opplyse leseren, hvilket også tematiserer tekstens erkjennelsesproblematikk. Utfordringen med å finne den dypere meningen i overflatefragmentene nedfelles formelt, i tekstens strukturelle oppbygning. Fra og med kapittel 2 må leseren forholde seg til et samarbeidsprosjekt mellom to fortellestemmer, som på tross av kontrasten i innsikt mellom Ole og den periodevis allvitende medfortelleren, distanserer framstillingen både fra kriminalplotets deduktive struktur og den klassiske psykologiske innlevelse i hovedpersonen. Den nevnte pronomformen, ”vi”, samt de direkte spørsmålene med påfølgende svar, som ruller opp biter av fortiden, viser hvordan det finner sted et narrativt samarbeid, som skaper et ytterligere oppklaringsbehov hos leseren. Det som binder de to narrative elementene sammen er nettopp den foreliggende gåten som foruroliger og skaper et behov for å syntetisere elementer fra Christers fortid, og via disse konstruere en løsning som korresponderer med noe kjent, noe som passer i en gitt støpeform.

Spenningen i teksten er uløselig knyttet til det usagte i forholdet mellom Christer og leseren. Tekstens ubestemthetssteder blir forståelsens sentrale aspekt fordi leseren må dikte med og stole på evnen til å se forbindelseslinjene i et uoversiktlig tekstunivers. Forfatteren frasier seg en del autoritet i HH for å belyse vesentlige trekk ved vår moderne virkelighet. Montasjeteknikken og den løsrevne framstillingen av scener og begivenheter åpner opp for kreative forståelsesprosesser i leseren.

Videre undersøker jeg mer inngående i hvilken grad fortelleren intervensjoner i det fortalte og hvilken effekt gir det på lesningen. I denne sammenhengen vil det være naturlig å bruke Seymour Chatman som primærkilde ettersom han har formet en narratologisk overbygning som er adekvat i forhold til tekster der den skjulte forteller må plasseres i mellomrommet mellom det autorale og det personale. Han har utviklet en terminologi som tar på alvor moderne teksters tilbaketrunkne forteller, som i liten grad intervensjoner i det fortalte. Han polariserer begrepene skjult og åpen forteller.

## 2.4. Skjult og åpen forteller

Uten å vite hva som skjedde hørte  
han sin egen stemme si: "Ikke gjør det der."  
Han hadde tenkt. Stopp øyeblikkelig med det der. Det  
er noe forbannet svineri. (s.89)

Romanverket er ikke bare et medium som lar virkeligheten tre fram ufortolket og ukommentert. Seymour Chatman fastholder at selv innenfor scenisk kunst som drama og ballett, er ren mimesis en illusjon (Chatman 1980:147). Genette påpeker analogt til Chatman at nærværet er uunngåelig (Genette 1987:255). En tekst kan aldri fullt ut frigjøre seg fra en formidlende instans selv om fortellerens innflytelse over romanverket kan reduseres og i enkelte passasjer gi en illusjon av fortellerfravær. I HH kan fortelleren til tider virker relativt allvitende ved å bevege seg tett inntil personene, men innsikten er, som nevnt, begrenset til overfladiske forhold. Vekten legges på den nøytrale registrering. Dermed blir fiksjonsuniverset vanskelig å gripe, og fortelleren uttrykker aldri sammenhenger i eller tolkninger av mer infløkte politiske eller eksistensielle problemstillinger. I Hirtshals uttrykker Freddy og Doktor Hirsch overfor Ole tvert imot et ønske om å la saken ligge uforstyrret. Legen mener det avgjørende blir å forsone seg med at det iblant ikke er mer å forstå. Den impliserte forfatteren velger tilsvarende å vike unna enhver form for fortolkning av verden. Slik blir tekstens norm en slags talende taushet, hvor det viktigste kommer fram på diskursplan, ikke gjennom det som sies direkte. Ved å vinkle handlingene ut fra forskjellige utkikksposter unngår Lønn sentralperspektivet. På denne måten skaper manipuleringen med fokaliseringsinstansen en antipsykologisk effekt ettersom den sentrale og strukturerende bevissthet faller bort. I motsetning til realismens virkelighetssyn, som vil bevare oss fra tvil ved å stabilisere referenten, fastholder den impliserte forfatteren, gjennom sine fortellertekniske valg, at troen på at språket kan referere en virkelighet, er en tornerosesøvn.

I HH interagerer form og tematikk slik at teksten blir performativ, det vil si at den gjør det den sier. Dette er i tråd med nyromanteoretikernes ønske om å bryte opp den rigide form-innhold-dikotomien. En subjektiv og styrende fortellerstemme med totalt overblikk og ubegrenset innsikt i personenes sjelsliv, tanker og følelser, korresponderer dårlig med en tekst som framholder det motsatte, nemlig problemet med å forstå dagens virkelighet med forklaringsmodeller fra i går.

Kapitlet om Anders Kramm, som sitatet over er hentet fra, er en av de historiene hvor den psykologiske portretteringen er tydeligst. Onkelen til Christer skildres som den bekymrede havforskeren, i konstant beredskap overfor dårlige tegn i naturen. Han plages over at han har fisket ”Fem torsk med grønn lever på fire uker” (s.93). De to siste årene har han jobbet i Peru og er urolig fordi Humboltstrømmen flytter på seg. Hos familien Kramm var Anders’ foredrag om havet ”en del av enhver høytid og samtlige ferier” (s.94). Kona, Randi, har fått nok:

Skal vi ha det hyggelig eller skal vi ikke ha det  
hyggelig, sa Randi Kramm.  
Vi har det hyggelig, sa Christer.  
Stemmer, sa Kari.  
Skal vi gi faen i havstrømmer bare i dag, sa Randi  
Kramm. Bare i dag? (s.94)

Denne pessimismen overfor miljøtruslene utgjør en kontrast til den hyggelige stemningen på landstedet ved sjøen. Familien er samlet til grillsekskap og Anders er tilfreds. Men det er noe som bryter idyllen mens han sitter og ser barnebarnet bade:

Han hadde sett lenge på den brune  
kroppen som var herdet av sol og hav og plutselig forstått  
at det var en mulighet for at hennes egne døtre ikke  
ville kunne bade i havet. Et øyeblikk hadde det svimlet  
for ham. Det hadde ikke svimlet fordi det var en ny viten,  
men fordi det plutselig virket aldeles sinnsykt. (s.89)

Etter denne situasjonen, før sekskapet, reagerer Anders med harme over at Christer smører inn kusinen, Kari, med sololje. Først senere, ved hjelp av en åpnere fortellers innsiktfulle blikk, får leseren vite årsaken til utbruddet:

Han hadde tenkt. Stopp øyeblikkelig med det der. Det  
er noe forbannet svineri.  
[...]  
Han klødde seg i nakken og forsto at det ikke var tiden  
til å fortelle dem at det han oppfattet som svineri var at  
innholdet av spray-boksen før eller siden ville havne  
i havet. Hva ville det for øvrig ha nyttet om han  
akkurat da begynte på en lang forelesning om at ethvert sprut  
fra en spray-flaske ville havne i havet, ethvert utslipp,  
enhver bilkirkegård, enhver søppeldyngge ville løse seg opp  
og i årenes løp skli den lange veien ut til havet. [...] (s.89f)

Personenes indre universer forblir, til tross for fortellerens allvitende og innsiktsfulle preg, stort sett ufortolkede i HH; det er jevnt over de ytre og optisk sansbare fragmentene som blir kommentert. Selv om fortelleren i flere tilfeller har relativt bred innsikt i karakterenes bevissthet, tanker og følelser, så antydes det sjelden sammenhenger i personenes sjelsliv. Flere steder i teksten kan fortelleren likevel ha en utstrakt tilgang på faktiske opplysninger, som her under Christers besøk i leiligheten til søstrene Blake:

Er dette en historie om to eldre damer?

Det er fristende å fortelle om alt det Christer opplevde på "Kremtoppen". (s.44)

[...]

Opplysningene omkring det som hendte med slaginstrumentet fra Burma er så sparsomme, så typisk familiære – dermed underlagt det språket som i en liten familie nærmer seg en kode –at å gå nærmere inn på dem må betegnes som en frekkhet. (s.51f)

Samtaler gjengis grovt sett i dialogform uten vesentlig intervensjon fra fortelleren, som her fra en samtale mellom Christer og faren:

Hvor reiser du nå?

Vet ikke sikkert.

Du nevnte England.

Jeg reiser sannsynligvis dit.

Alene?

Nei, sammen med en journalist.

Blir du lenge borte?

Vet ikke. Noen uker.

Kommer du hjem til jul?

Jada, ganske sikkert.

Det er fint å ha deg her.

Takk. Jeg har ingen grunn til å klage. Det er alltid fint å komme hjem en tur

Det er bra, sa faren

Og så bar han glasset ut på kjøkkenet, gløttet på døren inn til soveværelset, tappet et glass vann mens Christer hentet kofferten. Han åpnet sjekkheftet. (s.40)

Avstanden til den realistiske allviter er lang ettersom fortellerens inntrengning i en bevissthet aldri utdypes eller forklares i vesentlig grad. Det er et tydelig siktemål å la virkeligheten



komme til syne kun mediert av en tilsynelatende utenforstående observatør. I sjeldne tilfeller har vi riktignok ikke-nøytrale beskrivelser av følgende type:

Christer var klar til å reise. Han følte seg helt fin, bortsett fra at han var litt tung i hodet. Ingenting hadde gått slik som han ønsket. Men det var heller ikke særlig komplisert. I løpet av natten ville han sovne ombord på fergen. Det gjorde han alltid. (s.165)

Likevel møter vi ingen enhetlig og overbevisende allviter som appliserer sin sentrale horisont over på fiksjonsuniverset. Fokaliseringen er bare knyttet til Christer i andre setningen, men det er fortelleren som bærer stemmen gjennom hele utdraget. Spørsmålet er i hvor stor grad utsagnet kan sies å være en refleksjon av Christers bevissthet. Riktignok kommer vi ikke utenom subjektive vurderinger og bemerkninger som avviker fra en ekstern observasjon, men HH ligger langt i retning av den ikke-fortalte historie ettersom kommentarer til, refleksjoner over og fortolkninger av hendelser og personer er sjelden. I innledningen til kapittel 10 opplever vi derimot en generaliserende fortellerstemme som røper et engasjement og et driv i retning oversikt som lenge har vært skjult.

Men hvis alt dette bare er oppspinn, tilfeldig arrangert av Christer Kramm i hans medbrakte mørkerom? Hvorfor ville han absolutt holde fast på alle disse opplevelsene ved hjelp av et kameras hukommelse?

I følge bildene så han noen mennesker flyte forbi. Ble han overhodet engasjert? Gjorde han aldri et forsøk på å vende tilbake til noen av dem [...] (s.137)

Denne diskursen bryter opp vanemønsteret og det gjentakende fra kapitlene før, med et behov for å gripe en essens i det som er fortalt. Ønsket om merinnsikt resulterer likevel ikke i et forsøk på å generalisere over hodet på leseren. I stedet informeres det stivt og korrekt og på en måte som sidestiller fortellerne med leseren:

Ved syv forskjellige anledninger reiste han til Hirtshals.  
[...]  
Kan det nytte å påpeke at det finnes bunkevis med foto-  
Grafier av de trange gatene i Hirtshals. (s.137)

Romanens ramme og utgangspunkt – det uforklarlige dødsfallet - skaper en spenning og et behov for oppklaring. Leseren forventer at de retrospektive kapitlene vil belyse

dødsfallet og slik bli et kraftfelt for leseren som skal dedusere seg fram til svaret. Rammen er et anslag som kaller på leseskjemaet for kriminalplotet, men romanens komposisjon rundt et løst montasjeprinsipp vanskeliggjør en klassisk deduktiv oppklaringsstruktur. HH har i høyeste grad et rammeverk med en psykologisk problemstilling, men plasseringen av fortelleren i forhold til det fortalte bidrar til å flytte fokuset slik at entydige sammenhenger unngås. I kapittel 11 knyttes perspektivet igjen til Christer, i tiden like før skjebneturen til Hirtshals, og her forventer leseren at fortelleren knytter an til gåten og etablerer sterkere relasjoner mellom leseren, Christer og Ole. I stedet møter vi en fortellerstemme som er opptatt av det umiddelbare i dialogene og hendelsene gjennom optisk og nøytral registrering, og som stadig skifter perspektivet uten å assosiere eller trekke forbindelseslinjer mellom fragmentene. Partiene mellom dialogene har preg av rene registreringer:

Christer reiste seg fra sengen. Han trakk langsomt på seg buksene og fant en blå skjorte i skapet. Etterpå labbet han ut på badet og så seg selv i speilet. Han ristet på flasken med barberskum og sprøytet ut en hvit haug i hånden. [...] (s.164)

Til tross for diskursens anti-psykologiske og oppramsende preg ligger vissheten om den foruroligende gåten som et bakteppe. Medfortelleren har tilgang til utfyllende informasjon om Christer og andre personer, men beveger seg på overflaten og virker ikke som noe strukturerende sentrum som med sin autoritet forsøker å bevege seg under tingenes overflate. Kanskje oppramsingen av detaljer nettopp har sin forklaring i behovet for å flykte fra det foruroligende fraværet av klare holdepunkter. Det synes ikke å være noen ytterligere motivasjon for registreringen av løsrevne informasjonsbrokker enn nettopp et ønske om å beskrive virkelighetens heterogene karakter.

Jeg har aldri forstått det der med bikkjer, sa Christer.  
Christer låste døren. Han følte seg uskadd. Det var over nå, og han gledet seg til sjøturen. Han så opp mot trærne og la merke til at det var vindstille. Ikke engang tegn til en liten bris. Han labbet etter Ole Heisten nedover trappen. (s.166)

Nærheten til aktørene virker nærmest selvutslettende på fortelleren. Til tross for at den medfortellende instansen har stor grad av innsikt og kunnskap, så gir altså ikke tilgangen til personenes bevissthet de avgjørende svar. De nøytrale formuleringene gir inntrykk av en

forteller som toner ned rollen som bedrevitende og unnlater å gi leseren en håndsrekning i jakten på oversikt. Man forventer at medfortelleren er langt bedre informert enn Ole, som stiller spørsmålene, men i forhold til det som ligger bak det sansbare, er ikke forskjellen på Ole og medfortelleren radikal. Det er sjeldent at fortelleren griper inn i dialogene med sine vurderinger og fortolkninger. Tekstutdraget over har de formelle kjennetegnene på en indirekte framstilling; Christer omtales i tredjeperson og verbet står i fortid. Likevel er det ingen indikasjoner på at dette er noe kun fortelleren kunne ha uttrykt. Denne diskursen kan minne om det Chatman kaller *fortalt monolog*. Skillet mellom fokalisering og stemme blir uklart fordi fortelleren ligger tett opptil karakterene og samtidig skjuler seg med sin nøytrale og selvutslettende karakter. I dette meget åpne verket er det vanskelig å finne markører som kan fastslå fortellerens identitet som Ole eller medfortelleren. Dermed blir også leserens erkjennelsesreise i teksten en tur inn i det uvisse.

Behandlingen av fortellerens identitet er et forsøk på å synliggjøre tekstens ubestemthetssteder. Ubestemmeligheten i forhold til hvem stemmen tilhører, speiler den grunnleggende usikkerheten i Christers livsprosjekt. Grensene er uklare og noen positiv identifikasjon forekommer sjelden. Stemmen til Ole kan tidvis identifiseres positivt i likhet med fortellerens, for eksempel i scenen på side 25 der Ole følger etter David Camani i Hirtshals, men ofte synes perspektiv og stemme vevd inn i hverandre i et samarbeidsprosjekt der målet er å grave opp Christers fortid. Hensikten er å komme til bunns i de uavklarte kausalkjedene knyttet til Christers død. Bjørn Hemmer sier i "Sørlandet og litteraturen" at

Selv om denne medfortelleren stundom opptrer som relativt allvitende, forekommer det også stor grad av solidaritet mellom ham og Ole i deres forhold til hva de vet om Christers indre liv. Ingen av dem klarer å gi noen egentlig forklaring på hvorfor Christer døde. (Hemmer 1995:221)

En analog fortellerstruktur finner Sten Aunevik i *Veien til Cordoba*.

Noen steder er fokalinstanten og stemmen helt åpenbart en fortellers, andre steder er perspektiv og utsagn Blakeys. I størstedelen av romanen er det imidlertid vanskelig å trekke et absolutt skille mellom disse. Forteller og hovedperson er så sammenvevde at det nærmest er umulig å trekke en klar grense for når fortelleren har ordet og når hovedpersonen har det. Drøftingen har som forutsetning at fortelleren i *VtC* er identisk med den implisitte forteller, dvs. med *romanens norm*. Sammenvevingen av hovedperson og forteller må sees i sammenheng med den sterke identifikasjon romanens normative stemme, fortelleren, har med romanens hovedperson. (Aunevik 1997:61)

Chatman understreker at den skjulte forteller nettopp er ”hidden in the discursive shadows” (Chatman 1978:197) og i vårt tilfelle kan den derfor være vanskelig å skille fra stemmen til Ole. Den skjulte fortelleren fungerer ofte som en formidler av dialoger, monologer, tanker og følelser i romanen. I tillegg kommenterer, fortolker og gjengir fortelleren hendelser i historien. Likevel er det en kamuflert størrelse som forsyner oss med detaljer fra Christers fortid. Gjennom mesteparten av historien er fortelleren identitetsløs og grunnet den sterke forankringen til aktørene vet vi aldri helt hvor mye fortellerens horisont farger innholdet.

## 2.5. Fortellerens hørbarhet

Fortelleren kan ved beskrivelser gi en illusjon av åpenhet, delaktighet og manipulering når den i virkeligheten ikke har noe annet valg enn å bruke språket. I kontrast til for eksempel filmmediet må verbal narrasjon kompensere for avstanden til det konkrete rommet ved å bruke språket – noe som kan gi inntrykk av en svært synlig og delaktig forteller.

De satt i restauranten på Stavanger jernbanestasjon. For å få nok lys trakk Christer ham bort til et bord ved vinduet. Han satt urørlig, med albue på bordet, hendene foldet under haken (nesten høytidelig) med øynene festet til kameraet og med et blikk som både var saktmodig og prøvende.

Mens Christer fotograferte tente han sin tredje sigarett: han banket tuppen mot sigarett-etuiet, skrudde innstillingen for gass på høy flamme, tente og plasserte omhyggelig tenneren og etuiet foran seg på bordet. Han hostet i hånden og fortalte historien som om han fortalte den for første gang. (s. 122)

Fortellerens rolle er mediespesifikk og kan ikke sies å være åpen selv om det er denne som kommuniserer ordene til en leser. Det er ingen annen måte leseren kan få innsikt i denne konkrete situasjonen enn gjennom en fortellermediert beskrivelse. Ordene er nødvendige substitutter for en direkte visuell overføring av informasjon forbeholdt andre medier som film, drama eller bildekunst. I disse sekvensene har likevel ikke den impliserte forfatteren valgt å gjøre fortelleren til en fullstendig nøytral registrator. ”For å få nok lys” er en forklaring som skal klargjøre for leseren forflytningen av Buzz til en ny plass. På grunn av verbalmediets utilstrekkelighet ville ikke forflytningen gitt seg selv ut fra sammenhengen. I utsagnene ”nesten høytidelig” og ”et blikk som både var saktmodig og prøvende” møter vi en tolkende

vurdering som sterkere får fram fortellerens stemme, selv om meningen måtte være å gi en objektiv vurdering av situasjonen.

Selv om nedskrivningen av tale kan virke som en relativt ukomplisert transkripsjon, så vet vi aldri hvor ren kopien av dialogen er. Skildringer av handlinger, bevegelser og indre mentale prosesser er enda fjernere fra ren mimesis. Uansett illusjonen av nøytralitet vil beskrivelsene være en tolkning. Følgende utdrag viser at beskrivelsene av Wictor Kramm verken er, eller kan være, rent objektiv:

Han var (er) en uvanlig vakker mann, i peneste laget da han var helt ung (riktignok mager og med et anstrengt drag rundt munnen på krigsbildene) men likevel en typisk sportsmann – åpen og avslappet – og med et utseende som om han mot sin vilje hadde havnet i et motemagasin. Det ville være ytterst få menn som ikke ønsket noen av hans ansiktstrekk og måte å være på [...] (s.27f)

Beskrivelsen kan gjennom et mindre ladet ordvalg gi en sterkere illusjon av nøytralitet for å minimalisere fortellerens delaktighet. Utdraget er engasjert og innebærer en fortolkning. Robbe-Grillet er selv opptatt av beskrivelsenes sentrale rolle, men i hans forfatterskap tar beskrivelsene selv kontrollen og visker nærmest ut fortelleren. Hensikten er å skrelle bort en bakverden av forutinntatte fortolkninger. ”Litteraturen fremstiller blot forholdet mellom mennesket og det univers, det har at slås med.” (Robbe-Grillet 1965:38). Slik ønsker man å skrape tingene rene ”for deres systematiske romantik” (Robbe-Grillet 1965:39).

Etter beskrivelsen av Wictor følger først en dialog mellom Wictor og Christer der Wictor forteller om sine nazisympatier under krigen, deretter en samtale med moren, som på sin side ønsker å distansere seg og omverden fra farens ”svineri”. (s.31). Etter at det videre spørres hva som egentlig hendte med Wictor Kramm viser en svært eksplisitt forteller seg:

I det skred av misforståelser som i etterkrigstiden hjemsøkte det krammske hus, skal det her gis noen viktige opplysninger om hvordan begivenhetene stilte seg i kø (i et familiealbum finner vi en del av dens aktører) og videre en forklaring på Wictor Kramms bevegelser [...] (s.32)

I motsetning til den ikke-fortalte historie har vi her en fortolker som gjengir handlingen, velger ut og distribuerer elementene. Vi kan aldri eksakt bestemme hvor mye den skjulte fortelleren intervenserer i det fortalte. I en ikke-fortalt historie skal mediatoren ideelt sett være ikke-eksisterende, slik som i deler av James Joyces *Ulysses*, der både perspektivet og

stemmen kan være knyttet til aktøren, men der denne ikke fungerer som forteller ettersom en leser ikke underforstås.

## **2.6. Perspektivskifter og tematisk dreining**

Ole er den sentrale bevissthet i romanens første kapittel. Det er han som innleder det hele med ordene "... og endelig være framme." (s.5) og senere gjentar dem: "... endelig var jeg framme." (s.10). I innledningen til det tolvte kapittel er perspektivet Christers: "... og dermed var han endelig framme." (s.167). Gjentakelsen er et virkemiddel som binder sammen ulike deler av romanen og sørger for visse holdepunkter i en tekst som ellers er sparsom med slike. Her synliggjør gjentakelsen hvordan perspektivet forskyves fra Ole i kapittel 1 til Christer blir sentrum for interessen i kapittel 12. I kapittel 2-10 blir Ole mindre synlig og den identitetsløse medfortelleren anlegger i lange perioder et tredjepersonsperspektiv på fortellingen. Kapitlene inneholder komprimerte livshistorier fra betydningsfulle mennesker i Christers nære forhistorie der Christer selv i varierende grad er tilstede som aktør. En del av miljøene som oppsøkes i disse mellomkapitlene er likevel Christers hjemmearena og leseren vil her forvente oppklaring av en del forhold rundt Christer. Forholdene skulle ligge til rette for en mer nærgående innlevelse i Christer i kapittel 3 og 7, som henholdsvis skildrer en dag i foreldrenes liv, med opprulling av en del sensitive familieforhold, og et familieselskap hos Christers onkel. Vi kommer verken nærmere Christer eller de mystiske omstendighetene rundt hans død. Det direkte spørsmålet om hva som skjedde med Wictor Kramm blir typisk besvart av en nøytral og kald forteller, som vist i det siste utdraget i forrige kapittel. Christers personlige reaksjoner på farens utroskap og nazisympatier under krigen nevnes ikke. I stedet dukker det opp overflatebemerkninger som "Christer husket ikke det minste av dette" og "Christer forsto lite av det hele" (s.33). I den grad noen portretteres psykologisk i HH er det med utgangspunkt i negative samfunnstendenser, som i eksempelet Freddy. Det er påfallende at Christers vurderinger av den nord-irske konflikten framstår som klarere og dypere fortalt enn egen fortid:

Han satt på hotellrommet og visste at han aldri hadde forstått så lite av en konflikt og aldri følte seg så bortkommen.[...] Mens han bodde i Nord-Irland hadde han aldri tidligere følt seg så lamslått. Han satt for det meste på hotellrommet og leste aviser og drakk øl. (s.36f.)

Perspektivskiftet som finner sted fra Ole i kapittel 1, til Christer blir den sentrale bevisstheten i kapittel 11 og 12, markerer også en tematisk perspektivendring, eller en reaktualisering av problemstillingen fra første kapittel. Uten denne tilbakeføringen av perspektivet til romanens sentrale aktører i rammefortellingen, ville teksten blitt i overkant passiv og åpen. Oppmerksomheten dreies fra samtidskonfliktene på samfunnsplan til den eksistensielle problemstillingen på individnivå. Perspektivskiftet forskyver engasjementet fra den overflaten som fotografiene og kommentarene kunne speile, over mot det fotografiene ikke sier noe om. Likevel er disse tematiske feltene nært forbundet. Distansen både til Ole og Christer har den effekten at en del samfunnsfenomener kan belyses med distanse til individualpsykologien. Fortelleren fokuserer på Christers nærhet til miljøer og situasjoner som kan speile en del økonomiske, politiske og sosiale problemfelt i samtidens Europa. Endringen i fortellestrategi betyr likevel ikke at de personene og fenomenene han konsentrerte seg om som fotograf og reporter, var betydningsløse. Samfunnets hurtige endring i kapitalistisk retning, og problemene med å gjengi og skape sammenhenger mellom historiene via kameraet, er det som sannsynligvis forårsaker denne eksistensielle konflikten. Men fraværet av forklaring og oversikt viser svakheten ved den borgerlige individualistiske ideologi. Enkeltindividet kan aldri forstå eller forklare, verken på samfunns- eller individnivå, bare tidvis ane et mønster.

Mot slutten av romanen foregår det en slags løsrivelsesprosess mellom Ole og medfortelleren ettersom denne knytter seg tettere opp til Christer samtidig som Ole i større grad blir beskrevet utenfra, som et objekt. Slik beskrives Oles bevegelser i kapittel 11 før han treffer Christer og blir avslørt som halvbroren, han som var fokaliseringsinstansen i kapittel 1:

Ole Heisten gikk langsomt nedover Pilestredet. Ved en av leiegårdene labbet han gjennom en port og kom ut på en asfaltert gårdsplass hvor det stod parkert en bil og en barnevogn. Det var nettopp begynt å mørkne. Lysene ble tent inne i en av leilighetene. Han hørte barneskrik og lyden av en radio. Til venstre for inngangsdøren sto en søppeldunk som var så full at lokket hadde ramlet av. Han løftet øynene mot toppetasjen og så at det lyste i et av vinduene.

Trappen luktet mugg og salmiakk (s.158)

Her er Ole sansningscenteret, men stemmen tilhører en forteller som nøyer seg med konkrete beskrivelser av Oles nærvær. Det nøytrale blikket hindrer leseren i å oppleve Ole fra innsiden og oppmerksomheten er derfor fjernt fra det psykologiske. Etter møtet med Christer i leiligheten knytter fortelleren seg tettere opp til Christer:

Christer Kramm satt i sengen med benene trukket opp mot magen. I lampelyset så Ole at han virket slapp og dorsk. Han hadde et hvitt belegg i øyekrokene og tørre, sprukne lepper. (s.159)

Avstanden som etableres mellom Christer og leseren er den samme som vi opplever i forholdet til Ole. Flere steder i teksten får leseren vite at Christer føler seg utilpass, fremmed i verden og hjelpeløs. Blant annet skulle gjengivelsene av dialoger tilrettelegge for selvrefleksjon når Christer direkte blir konfrontert med personlige spørsmål; likevel unnviker han, eksempelvis ved å la motspørsmål fungere som svar. I samtalen med Vera er det tilløp til en samtale av betydning:

Hva drømmer du om?  
Hva fikk deg til å flytte til Wolfsburg? (s.140)

Motspørsmålet rommer en unnvikelse som tar brodden av Veras forsøk på å nå dypere inn i Christer. Møtet med Ole reflekterer tilsvarende tilbaketrekning ettersom han dreier fokuset på sin egen krise i retning Oles problemer som viser seg å være av triviell art, oppdragelsen av jakthunden. Ole spør Christer plutselig ”Hvorfor gjør du det?” (s.160). Christer blir irritert og svarer at det er noe som kommer over han, ”Det er som en mangelsykdom i organismen” (s.160). Noen ytterligere forklaring kommer aldri. Han har sittet i sengen siden klokken tolv og på spørsmål om det ikke blir kjedelig, svarer han at ”det er ikke akkurat ordet” (s.160). Fokuset på egen person leder over i spørsmålet om hva som plager Ole. Ole avleder med å fortelle om jakthunden han ikke er helt fornøyd med. Uten foranledning bringer han på banen hvordan han og moren har snakket om de noe hemmeligholdte familierelasjonene. Opptakten til noe som kan minne om en samtale med en viss dybde, dreier fort over til Ole og morens fisketur. Unnvikelsen er metoden for å unngå temaer av eksistensiell karakter. Innlevelsen blir alltid imøtegått av et ufarlig fokus på trivialiteter, og i de passasjene fortelleren bryter inn, er det for å kommentere bevegelser og detaljer:

Hva har du gjort?  
Ingenting.  
Ikke engang lest?  
Jo. De to siste timene.  
Ole Heisten ble plustelig sulten og tok den ene halvparten av eplet på tallerkenen. Han knasket på eplet mens han gikk inn i stuen og skrudde på radioen. (s.161)



Derimot er det altså på makronivå, gjennom perspektivskiftene, leseren innrømmes mulighet til et innblikk i Christers eksistensielle gåte, gjennom en planmessig variasjon av fokaliseringen.

## 2.7. Diskurs og samfunnsengasjement

Da verdens forståelighed end ikke blev draget i tvivl, var dét at fortælle ikke noget problem. Romankunsten kunne forblive uskyldig. (Robbe-Grillet 1965:32)

Samfunnsperspektivet er det tematiske feltet som klarest uttrykker et mønster i teksten. Alle reportasjereisene til Christer kretser rundt personer som på ulike måter kan belyse samtidige destruktivtrekk ved samfunnsutviklingen. Den tryggheten og forutsigbarheten velferdsstatene Danmark og Norge har stått for, trues av utviklingen innenfor den sosialdemokratiske delen av Europa. Christer leser i en avis at forandringstempoet truer menneskenes tilpasningsevne. Christers kamerat, Freddy, bryter nesten sammen av den hurtige forandringsdynamikken som samfunnet tvinger menneskene til å tilpasse seg. Tilsvarende ser vi hvordan Ben og Buzz er totalt prisgitt konjunktorene og verdiakkumulasjonens logikk. David Camani, Christers foreldre, søstrene Blake, Alison og Carlos Morante er bipersoner i romanen som reflekterer den samme lovmessigheten. De lever et liv i takt eller utakt med kapitalismens prinsipper, og får kjenne konsekvensene på kroppen. Christer selv driver med hjemme-hos-reportasjer, opplyser at han tjener gode penger og selger sine varer dyrt og med god samvittighet. Samfunnsperspektivet som ligger implisitt i romanen, er sentralt, men, som jeg berørte i den tidligere nevnte debatten i tidsskriftet Profil mellom Haavardsholm og Linneberg, er ikke Lønns diktning konstatereende, men spørrende. Det henger sammen med måten fortellerinstansen er brukt. Her kan det være nyttig å dra veksler på Robbe-Grilletts romanteoretiske manifest, *På vej mod en ny roman* (Robbe-Grillet 1965), en romantradisjon forfatteren selv er påvirket av.

Nyromanteoretikerne utfordret og kritiserte sterkt hegemoniet til den klassiske allvitende fortellerinstansen. Selv om Robbe-Grillet sier at ”den socialistiske realisme eller det Sartre’ske engagement er vanskelig forenelige med den problematiske litterære skaben overhovedet.” (Robbe-Grillet 1965:8) så er det enighet mellom de to om at den myndige, autorale og allvitende fortellerstemmen, er uakseptabel. Robbe-Grillet sier at:

Sartre, som hadde indset faren ved denne moraliserende litteratur, forkyndte en *moralisk* litteratur, som kun tilsigtede at vække den politiske bevidsthed ved at fremstille vort samfunds problemer, men som skulle undgå den propagandistiske indstilling ved at genindsætte læseren i hans frihed. Erfaringen har vist, at også dette var en utopi, for i samme øjeblik tilbøjeligheden til at ville betyde noget (noget kunsten udeforstående) kommer til syne, begynder litteraturen at trække seg tilbake, at forsvinde. (Robbe-Grillet 1965:40)

For Sartre er det et eksistensialistisk problem knyttet til den allvitende forteller; den kommer i konflikt med leserens frie valgmulighet. Eksistensialismens filosofiske forankring til fenomenologien forutsetter en deskriptiv heller enn en normativ presentasjon av omgivelsene, slik at teksten åpner for den subjektive opplevelsedimensjonen. På samme vis favoriserer Robbe-Grillet en forteller som kan tilrettelegge for de frie assosiasjoner og tankestrømmer mellom innholdselementene. Nyromanteoretikerne framholder "showing" som et mer adekvat fortellergrep i forhold til tidens krav enn "telling". Den fortelleformen som den tradisjonelle roman aksentuerte, skildrer, ifølge Robbe-Grillet, en ordnet tilværelse som sammenfaller med borgerskapets maktovertakelse. I denne tradisjonen hersket tilliten til "tingenes retfærdige og universelle logikk" (Robbe-Grillet 1965:31f). En fortelleteknikk innrettet på å beskrive virkeligheten nøkternt, slik den konkret viser seg for oss, markerer et alternativ til den klassiske litteraturens fokus på personpsykologi og klar handlingslogikk, der en opphøyd og styrende allviter formidler over hodet på leseren og innehar avgjørende innsikt i en eller flere personer i handlingen. I en skjønnlitterær tekst vil fortellernærværet, uansett delaktighetsgrad, være et ubestridelig krav, men den sterke tettheten mellom aktør og forteller gjør det vanskelig å skille ut fortelleren som en klar autoritet. Fortellerens primære funksjon i HH er derfor å være en registrerende tilrettelegger. Medfortelleren i HH demonstrerer riktignok en utvidet kunnskap om enkelte personers indre liv, men den gir aldri inntrykk av noe innsiktsoverskudd i forhold til det som direkte angår fortellemotivasjonen.

Det er virkelig en fysisk prestasjon å være turist, *tenkte han*. At de orker. I denne varmen og i overfylte biler. Han slo inn knotten til kjøleanlegget, *merket seg* den dype doningen fra luftstrømmen gjennom kjøleanlegget, og *tenkte* med tilfredshet at det ville være kjølig i bilen om en halv time. (s.59)<sup>6</sup>

Innsikten gir unektelig et inntrykk av fortellerautoritet, men det er fremdeles nøktern registrering. Innsikten i Freddys bevissthetsliv framstår som overfladisk og betydningsløs i

---

<sup>6</sup> Min kursivering

den store sammenhengen. Den begrenser seg til å gjengi tanker og følelser som er nøye relatert til konteksten. Fortelleren verken formidler eller fortolker en bevissthetsinnsikt som er relevant for forståelsen av Christers skjebne eller de eksistensielle konfliktene han strever med.

I HH opplever vi en fortellende bevissthet, en metaorientert forteller som gjerne kommenterer egne valg og disposisjoner. Fortelleren bryter i følgende utdrag en monolog fra Ruth Blake med et fortellergrep som tematiserer selve fortellehandlingen:

Er dette en historie om to eldre damer?

Det er fristende å fortelle om alt det Christer opplevde på ”Kremtoppen” (s.44)

Idealet for Robbe-Grillet var erfaringsbasert og ikke-overskridende diktning. I fraværet av en dypere mening og et sammenhengende, stabilt og forståelig univers, er det ”[...] det optiske, beskrivende adjektiv, der nøjes med at måle, anbringe, af- og begrense, [som]<sup>7</sup> formodentlig viser os den vanskelige vej mod en ny romankunst” (Robbe-Grillet 1965:24).

Denne showing-teknikken er åpenbar i HH. Den impliserte forfatteren velger motiver med utgangspunkt i Christers reportasjereiser og konkrete fotografmotiver. Den impliserte forfatteren kan metaforiseres som en regissør, en utvelgende og distribuerende instans, mens leseren, i likhet med jeg-personen, blir observatør og analytiker, som tillegger mening og siler mottatt informasjon gjennom det assosiasjonsnettet som erfaringshorisonten har skapt. Fortellestilen er kaleidoskopisk. De raske sceneskiftene og umedierte overgangene mellom dialoger og mer fortellerstyrte beskrivelser er et narratologisk trekk som minner om filmens montasjeteknikk. Leserens blir ledet gjennom teksten av en fortellerinstans som anvender en nøytral teknikk, ikke ulikt kameraet. Dermed gir diskursen et skinn av objektivitet i framstillingen, men fraværet av en trygg guide gjennom handlingen medfører også at komposisjonen tilsynelatende mangler en rød tråd. Fragmenteringen av handlingsintrigen er tydelig i kapitlet om de amerikanske krigsveteranerne Ben og Buzz. Leserens vil utvilsomt forvente en viss logikk i handlingsforløpet, men sammenhengen i framstillingen er vanskelig å gripe. Beretningen varierer mellom forskjellige fortellestrategier, og frekvente anakronier og metakommentarer gjør handlingsrekkefølgen uklar:

---

<sup>7</sup> Red.anm

Skal jeg fortelle om alt dette? Eller skal jeg la det være?  
Jeg kan godt holde kjeft. Det er ofte det beste. (s.103)

Her er det ikke medfortelleren, men Buzz som kommenterer egen fortellehandling. Christer opplever også historien til Buzz som mangelfull og ber om en bedre oversikt over det han har blitt fortalt. ”Da har du forstått lite av denne historien”, sier Buzz. ”Et av de gode poengene er nettopp mangel på oversikt. [...] Fordi noe slikt ikke finnes” (s.121). Her er kontrasten til plotbaserte tekster og tekster med en konsistent og koherent handlingslogikk markant. Det innebærer likevel ikke at beretningene i HH mangler begivenheter og handling. Forskjellen er fraværet av en klar systematikk, en kronologisk, lineær forløpsutvikling, regelmessighet og konsekvens i fortelleteknikken. Historien om Ben og Buzz begynner in-medias-res.

Saken er at jeg er frekk nok til å virke ærlig. Iblant tror  
Jeg at det har med utseendet å gjøre. (s.101)

Buzz forteller om telefonsamtalen med Ben etter krigen, og at de planlegger å åpne et spisested i Europa. Beretningen griper tilbake til krigen og veksler mellom krigsopplevelsene og tiden etter, hjemme i USA, stadig med kommentarer som synliggjør fortellesituasjonen og -motivasjonen:

All right, sa Buzz Burke. Jeg skal droppe det emnet.  
Det finnes ikke immunitet mot noe som helst. Men det  
Er nøyaktig hva Ben Wilder trengte. Tro du meg.  
Christer Kramm nikket. (s.105)

Først nå markeres Christer som samtalens andre part. Gradvis mister Buzz rollen som fokaliseringsinstans og historien dreies mot en tredjepersonsframstilling. Leseren får vite at Buzz flere år etter krigen kolliderer utenfor en pølsebu. Tilfeldig gir nattsøsteren han et fotomagasin med bilder tatt av Christer. Han liker et bilde fra Montana, av en fisker, og vurderer å kontakte Christer. Først i kapitlets siste linjer beskrives konteksten som fortellesituasjonen utspiller seg i. Christer fotograferer Buzz på Stavanger jernbanestasjon:

Christer Kramm traff ham første gang (etter femten lange  
Og utførlige brev) to timer før ekspresstoget skulle frakte  
dem begge til en sørlandsby. (s.122)

I forhold til kapitlets åpningsperspektivet og med de foregående betraktningene som bakteppe, skal jeg nå videreføre tenkningen rundt romanens forhold til virkeligheten.

De politisk baserte kritikkene av HH er sterkt forankret i en 70-tallskontekst. En del premisser for leserens meningsskapende aktivitet er riktignok gitt, men lesningen av romanen som en eksempelsamling, der individskildringene bevisst skal eksemplifisere destruksjonstrekkene i samtiden, virker reduksjonistisk og plasserer den impliserte forfatteren i en fortolkningsrolle. Romanen skal ikke ensidig være ytre motivert og tjene et formål, for eksempel politisk. Et kunstverk kan være et bevisst redskap for å oppnå noe, men da er det ikke selvgyltig og til for kunstens egen skyld. Ifølge Robbe-Grillet er tanken om å skape et verk for å uttrykke noe annet, eksempelvis ”et sosialt, politisk, økonomisk, moralsk osv. indhold[...]” (Robbe-Grillet 1965:38), løgnaktig. Også de politiske og økonomiske sannheter er konstruksjoner og en tilsløring i forhold til det konkrete nærvær i konkrete situasjoner. Leseren og fortolkeren av Christers etterlatenskaper næres via hans konkrete tilstedeværelse og erfaring. Christers funksjon i HH er ikke å avsløre og fortolke de store historiene, men å speile en del sammenhenger i de små, nære historiene i det samtidige Europa gjennom sine fotografisk tolkninger. Dette gir ikke oversikt, men muliggjør kanskje konstruksjonen av et mønster.

En teori om deres [les:romanenes] sociale funksjon kan, når den har vært bestemmende for deres beskrivelse, kun forstyrre tegningen, forfalske dem, i nøjaktig samme egenskap som de gamle psykologiske og moralske eller den allegoriske symbolik gjorde det. (Robbe-Grillet 1965:40)

Kunstens har en nødvendighet, i følge Robbe-Grillet, og har ikke noe med nytte å gjøre. ”Værket må trenge sig på som en nødvendighet, men som ikke er nødvendig *for noget*” (Robbe-Grillet 1965:45). Det er på denne bakgrunn påfallende at HHs diskurs kan gi inntrykk av å bekrefte en samfunnsform som romanens norm åpenbart virker kritisk til. Videre vurderer jeg hvorvidt kritikken av den kapitalistiske sivilisasjon, som romanens karakterer lever i, kan avleses på forfatterens skrivestil. Er det en sammenheng mellom form og den virkelighetsoppfatningen som ligger i romanens norm? Jeg bruker historien om Ben og Buzz som utgangspunkt.

Jeg har vært i krigen, sa Buzz.  
I hvilken krig?  
Alle kriger.  
Du mener verdenskrigen.  
Jeg mener samtlige. (s.115)

Amerikanerne Ben Wilder og Buzz Burke er lydige tannhjul i det amerikanske økonomiske maskineriet og underlagt kapitalens verdensomspennende vandringsrute i sine uforutsigbare bevegelser på kapitalens premisser. Krigserfaringene har gitt dem en beredskap som gjør dem til nyttige redskaper i samfunnet de vender tilbake til. Christer møter Buzz i restauranten på jernbanestasjonen i Stavanger og blir fortalt at han og kameraten har funnet seg godt til rette som næringsdrivende i Stavanger. Slik den daglige tilpasningen til pengesamfunnets krav arter seg som en krig, antydes det også hvordan krigen i konkret forstand fungerer som en markeds plass for kapitalister som tjener grovt på den, et slags nasjonaløkonomisk smøremiddel. For tospannet i romanen har krigen fungert utmerket som en forberedelse til å overleve i det sivile livet; pågangsmot, snarrådighet og kreativitet, stå-på-vilje og evne til behovsutsettelse har utstyrt dem med en viss immunitet som kommer godt med i kapitalens tjeneste. De er såpestykker i et kapitstyrt samfunn, som ved sin tilpasningsevne smetter unna katastrofen. Beskrivelsen av kameratens arbeidsinnsats i reklamebransjen etter krigen arter seg tilsvarende som en stridsarena, men fra nå av i forhold til pengemakten.

Da Ben for alvor kom med i *kampen* mot de andre mineralvannfabrikkene ble han dyttet inn i avdelingen for ”strategisk plassering av reklame i lokalavisene”. Det var en lite tilfredsstillende jobb. Han trøstet seg med at han daglig kunne telefonere til *hovedkvarteret*. Ben Wilder nådde aldri til topps i *offensiven*. *Hovedslaget* foregikk før han ble med.  
[...]  
Dette var august 1949, under det siste store *slaget* mot leskedrikker av sitrusfrukter.<sup>8</sup> (s. 112)

Krigserfaringene er adekvate og termene anvendelige også på det sivile arbeidsmarkedet. Under verdenskrigen var Ben og Buzz marionetter som lydig fylte sin rolle i det markedsøkonomiske spillet som foregikk. Flere år etter krigen tar Buzz kontakt med Ben og foreslår et forretningskonsept som speiler de strategiene de selv var ofre for som slaver av krigen og kapitalen. Han vil utnytte krigssituasjonen og foreslår for Ben å svinge en

---

<sup>8</sup> Mine kursiveringer

skipsladning med Heinz gule ertesuppe over til soldatene i Korea. Ben antyder i samme øyeblikk at de bør åpne et spisested, hvor som helst. Etter seks år uten kontakt demonstreres en grenseløs omstillingsevne og et ukuelig pågangsmot som både krigen og dynamikken i det amerikanske samfunnet har prentet i dem. Det synes å være en parallell til Hemmingways vitalisme i den grenseløshet som markedsmekanismene representerer.

Den immuniteten kameratene har opparbeidet seg uttrykkes billedlig ved en opplevelse de hadde da de tjenestegjorde i Nord-Afrika. En gutt bitt av en slange oppdages utenfor leiren og fraktes til feltsykehuset. Legen er tom for serum, men gutten overlever mirakuløst og kan ikke lenger bli totalt utslått av slangegiften ”fordi det første bittet gir immunitet” (s.105). Som sønnen demonstrerer faren sin styrke ved å overleve på terningspill med de amerikanske soldatene.

På alle samfunnsplan streber man etter å akkumulere kapital gjennom å skape nye behov eller omgjøre bruksverdier til bytteverdier. Selv når Buzz etter et knallhardt arbeidskjør ender opp på sykehuset med nyregrus og hodesmerter, blir han ikke utslått. Det gjør han heller ikke etter kollapsen utenfor en pølsevogn noen år senere. Ben smugler sin psykotiske venn ut fra sykehuset og opplyser om at:

Du er ingen god reklame. Her ligger du fet som et drog og stiv som en pinne. Vi må slå oss sammen. Ingen tvil om det. (s.118)

Er den impliserte forfatter ensidig i sin kritikk av den kapitalistiske samfunnsform? Jeg tror viktige betydningsfelt i romanen kommer bedre fram ved bruk av en teori som problematiserer en tradisjonell narrativ analysemodell. Jeg skal videre knytte de romantekniske valgene i HH til noen tanker om romanens rom og antyde hvordan ordningen av HH er forbundet med kapitalismens prinsipper.

Konkrete rom, eller steder, er en bærebjelke i ordningen av HH. Det er tematisk signifikant at historiene utspiller seg på mange forskjellige steder fordi de viser hvordan ulike mennesker på ulike steder lever i mønstre, med ritualer og snevre handlingsregistre for å holde angsten og kjedsomheten på avstand. I tillegg viser fokuset på rom kapitalismens universelle karakter. Den ufrihet vi er underlagt gjelder overalt og uansett hvor man kommer er det kapitalismens logikk som leverer premissene for menneskenes handlinger.

Fredrik Tygstrup (Tygstrup 2000) er primært opptatt av det formelle og metaforiske med begrepene tid og rom. Han sier at de først og fremst ”[...] vedrører organisasjonsprinsipper i sproget og billedet, ikke faktiske tidslige og rumlige forhold. Tid og

rum må her snarest oppfattes som metaforer for det sproglige mediums forløbs-karakter og billedmediets organisation af samtidige, synlige elementer” (Tygstrup 2000:165). Bjarne Markussen skriver i sin dr.art-avhandling at ”et romlig prinsipp synes å dominere romanenes<sup>9</sup> komposisjon, både i tematisk og formel forstand. På det tematiske planet vies personenes forhold til stedene og omgivelsene større plass enn deres utviklingshistorie. [...] På det formale planet finner vi i begge romaner systemer som forbinder elementene på kryss og tvers i teksten, ubundet av tidslinjen” (Markussen 2001:12).

Det er uansett viktig å bemerke at det ikke er snakk om et enten eller i konstitueringen av et romanunivers. Romanen er ikke enten mediert gjennom tidslige eller spatiale, romlige, fortellergrep. Det vil alltid være en interaksjon mellom ulike tekstorganiserende prinsipper. Tidsbegrepet har blitt tolket på en mer elastisk måte enn tidligere og diskontinuerlige og ikke-lineære oppfatninger av tiden har blitt vanligere. Joseph Frank er i artikkelen ”Spatial Form in Modern Literature” (Frank 1963) opptatt av refleksive tekstforbindelser av ikke-lineær art. Kombinasjonen av øyeblikksfragmenter framheves framfor den sekvensielle tiden.

I kapitlet om Ben og Buzz er det tydelig hvordan fortid, nåtid og framtid interagerer slik at den opprinnelige kronologien i handlingsforløpet justeres gjennom narrasjonen. Det foregår en vekselvirkning mellom tekstens ulike deler som ikke er kronologisk-lineær. Dermed blir det nærmest umulig å rekonstruere den kronologiske handlingsgangen, hvilket heller ikke synes å være hensikten, ettersom tekstveven danner systemer som ved hjelp av en refleksiv sammenbindingsform forbinder elementer på kryss og tvers i teksten, ubundet av tidslinjen. Tematisk illustrerer historien om amerikanerne at alle strategier er tillatt og akseptert bare de fungerer i henhold til de mål den kapitalistiske ideologi etterstreber. Dette underbygger også romanens form gjennom den frihet den innsetter leseren i. Den senmoderne heterogene og kaotiske virkelighetens dynamiske omskiftelighet har en antropologisk side – den krever elastiske mennesker som fortløpende må justere og revidere sin selvoppfatning og sitt virkelighetsbilde gjennom den prosessen som stadig ny informasjon skaper. På samme måten som det er karakterer av Ben og Buzz’ kaliber som overlever i en verden uten faste holdepunkter, vil det også være leseren med kombinasjonsevne og tilpasningsdyktighet som overlever i et fragmentarisk tekstunivers preget av brudd og ubestemthetssteder. Den kapitalistiske livsrytmen ligner på den narrative rytmen i teksten. Historien kan derfor tolkes som en metafor for det kravet som stilles til en moderne romanleser. Lastebilsjåfør Freddy er et produkt av den samme utviklingen, men det amerikanske samfunn blir en ekstremvariant av

---

<sup>9</sup> Jan Kjørstads *Rand* (Kjørstad 1990) og Svein Jarvolls *En australiareise* (Jarvoll 1988)



Danmark på 70-tallet. Freddy virker mer fastlåst, og i mangel på dynamikk og omstillingsevne er han tvunget inn i regressive strategier, gjentakelse av gamle mønstre og ritualer. Han lar seg styre av kreditorer og andre som har egeninteresse av å gjøre verden oversiktlig og forståelig for ham:

Han satt tungt i sofaen foran fjernsynet og så hvilke  
Nyheter staben i fjernsyns-huset hadde funnet ut at Freddy  
Fredriksen skulle se i dag. (s.72)

De politiske, sosiale og økonomiske konfliktene gjør seg gjeldende gjennom hele romanen og i hver sivilisasjonshistorie. Dikotomien sosialdemokrati/kapitalisme gjentas og kontrasteres slik gjennom romanens aktører, og skaper en systematikk av relasjoner mellom tekstens deler. Paradokset ligger i at den politiske horisonten Ben og Buzz lever under, prinsipielt framstår som sosialt utjevne ettersom den likestiller eller sidestiller heller enn å underordne. De strategiene som fungerer for Ben og Buzz er også de som konstituerer diskursen i romanen. HH er ikke en tradisjonell, suksessiv fortelling der et lineært hendelsesforløp og en aktiv deltakende og vurderende forteller ledsager leseren trygt mot en forventet bekreftelse på at verden henger sammen. Derimot er romanen strukturert rundt en serie episoder og øyeblikksbeskrivelser i personers liv, spent ut i et variert geografisk rom. Renningen i veven er kapitalismens destruktive former. Ben og Buzz vil alltid lykkes fordi de føres fra sted til sted som et blad i vinden styrt av krefter som markedsøkonomien leverer premissene for. I analogi til dem er også Christer underlagt en kapitalistisk logikk, og han lykkes som fotograf fordi han med kapitalismens puls bankende i seg lar seg føre fra sted til sted i en uforutsigbar og omflakkende tilværelse. Christer mener at han av og til, når han får inn et blinkskudd, kan ane noe av en sammenheng i tilværelsen, men det er på bekostning av helhet og sammenheng i sin egen tilværelse. Tilsvarende bryter HH med 70-tallsdiskursen fordi den dekonstruerer historien som sådan og i stedet etablerer meningen i kraftfeltet av flere interagerende historier, som en brekkstang mot systemkolossen. Situasjonsbeskrivelsene pakkes inn i en tidsmessig uordnet struktur som gir inntrykk av umiddelbar samtidighet. Det er også effekten av de mange sceniske framstillingene og fortellerbeskrivelsene som er direkte knyttet opp til konteksten. Samtidig uttrykker dette en tematisk ambivalens ettersom sympatien ikke korresponderer med virkeligheten og de strategiene som viser seg å fungere.

Og overalt hvor han kom hørte de det magiske ordet forandring. Det skulle forandres. Det skulle bli nytt. Det skulle moderniseres. Det skulle kjøpes.

[...]

Og overalt møtte han gamle menn som hadde lagt grunnlaget for all forandringen. De snakket om gamle dager. (s.173)

Lengselen mot fortidens forståelsesformer er klar. Det er heller ikke tilfeldig at den impliserte forfatteren lar Christer lese i en avis at ”nyere markedsforskning viser at tempoet i forandringene har nådd en grense som truer menneskenes tilpasningsevne” (s.174) før han og Freddy like etter fikser en gammel kjølevannspumpe.

Fortellerens tilbaketrekning er en nødvendig konsekvens av de senmoderne utviklingstrekkene der kapitalismen tvinger personene til å tilpasse seg. Til tross for den impliserte forfatterens lengsel etter det som har vært, forlanger teksten en leser som er i stand til å ta del i det ”parataktiske plotet”. Mens den åpne og styrende fortelleren egner seg for å lede leseren trygt gjennom et allerede ferdigkonstruert univers, krever en moderne tekst leserens anstrengelser og meddiktning.

Foreløpig har jeg undersøkt romanens viktigste formtrekk. Jeg har undersøkt identitetsproblematikken knyttet til fortellerinstansens og vist hvordan fortellerens skjulte karakter gir romanen dens fragmentariske og ubestemte karakter. Videre skal jeg problematisere tekstens forankring til den senmoderne virkeligheten som omgir den. Jeg kommer inn på personenes tilbaketrekning fra offentligheten og hvordan overlevelsesstrategiene i en dynamisk verden handler om å knytte seg opp mot det nære og kjente. Jeg viser også hvordan Christers forsøk på å dokumentere de samfunnsendringene han bevitner, får intime og kroppslige uttrykk. Først en sjangeravklaring og en vurdering av romanens forhold til postmodernismen.

### 3. Sjangervurderinger

#### 3.1. Mellom novelle og roman

I essayet "Epos og roman" fra 1941 snakker Mikhail Bakhtin om romansjangerens unike situasjon som uferdig sjanger under kontinuerlig konstruksjon. Mens de andre sjangrene synes rigide og klarere definert, noen også døde, er romanen fremdeles plastisk, hvilket gjør romanteorien til et vanskelig felt. Disse tankene er ikke uten aktualitet i dag, men også andre sjangre utvikler seg i takt med tiden, eksempelvis novellen. Romanens synes å romme et stort potensiale for å fange opp i seg nye tenkemåter og virkelighetsoppfatninger, men bare framtiden vil vise om romanen er vesensforskjellig fra andre sjangre og således unndrar seg en klassisk sjangerbenevnelse, eller om den er uavsluttet og vil sementere seg som en rigid form en gang i framtiden.

Revitaliseringen av rommet i romanen er en nyorientering som virker stadig mer akseptert i romanresepsjonen. Fokuset på rom skjer på bekostning av den noe ensidige tidslige vinklingen. Den romlige eller spatiale dimensjonen er en mulighetsrik tilnærming som gjør lesningen mindre lukket, mindre skjebnestyrt og regelbundet, og mer åpen for det spillet som oppstår i leserens møte med teksten. Senmodernitetens heterogene univers skaper grobunn for fragmentariske tekster som ikke tilbyr forståelse som en endelig størrelse. Leserens meddiktning og kombinasjonsevne gir meningskonstruksjonen en lokal forankring. Dette er en innfallsvinkel til forståelse av romanen som jeg mener ivaretar romanens plastiske og ubestemmelige karakter. Ferdig definerte begreper og skjemaer for riktig lesning blir kanskje mindre tvingende med denne vinklingen enn ved bruk av et strukturalistisk analyseverktøy.<sup>10</sup>

Lønn har selv sagt at han liker seg i grenselandet mellom novelle og roman – noe HH er et klart uttrykk for. Det er ikke uproblematisk å applisere novelle teori på romaner, men den strukturelle oppbygningen av vår tekst har unektelig mange fellestrekk med en novellesamling. Skiftet av fokus markeres med overgangen til nytt kapittel og nye personer innføres som sentrum for oppmerksomheten. I et avisintervju forteller Lønn at "Korte romaner og lange noveller interesserer meg egentlig. I den korte romanen kan du ta novelletingene med deg, og i den lange novellen kan du ta romantingene med deg" (Fædrelandsvennen 19/7-93). Asbjørn Aarseth synes å forfekte et tilsvarende åpent og mulighetsrikt syn på sjangergrensene når han i "Episke strukturer" (Aarseth 1994:144)

---

<sup>10</sup> Eksempelvis Genettes narratologi.

definerer novellen kvantitativt som ”en episk prosatekst av relativt kort omfang”. Det er dermed ingen vanntette skott mellom sjangrene som hindrer diffusjon og vanskeliggjør forfatterens ønske om å la sjangrene vekselvirke og interagere. Forfatterens spill med sjangre er et modernistisk trekk som løser opp rigide motsetninger og gjør de faste referansene flytende og stadig vanskeligere å spore.

Utfordringen er igjen å operere med så vide sjangerdefinisjoner at spill og utveksling er mulig. Søren Baggesen (Baggesen 1995) mener at novellesjangeren tar for seg grensesituasjoner, mens romanen tar for seg en større, mer overliggende totalitet. Dette har betydning for rommets tilsynekomst i litteraturen, ettersom novellesjangeren har vært forankret i situasjon mens romanen tradisjonelt har fokusert på suksesjon og temporalitet.

Kanskje kan man si at Anton P. Tsjekhofs nye perspektiver på novellens begivenhetsbegrep mot slutten av 1800-tallet foregrep modernismens gjennombrudd og løftet fram virkelighetens kompleksitet på bekostning av romantikkens transcendentale tankekonstruksjoner. Det statiske, skjebnebestemte og absolutte som tradisjonelt heftet ved begivenhetsbegrepet, ble endret i mer dynamisk og subjektiv retning. Tsjekhofs defaitistiske ”slice of life”-noveller tar ofte for seg mennesker som lever sammen i ensomhet og isolasjon. Tekstene tematiserer gjerne det hverdagslige og udramatiske som sakte driver fram et forløp. Motivene er ikke ukjente for Lønn og Askildsen som kretser rundt de samme stemningene. Den hverdagslige, ubetydelige og kjedelige situasjonen skjuler en latent konflikt som ikke kommer tydelig til overflaten, ofte på grunn av den vanskelige kommunikasjonen mellom mennesker. Leseren konfronteres med antydninger om en skjult kjerne som etterlater et tomrom til leseren.

Fra den veletablerte novelletradisjonen i Tyskland utviklet ”short storyen” seg i England og USA. De sementerte novellebegrepene forteller, begivenhet og poeng dekonstrueres, og fokuset legges i større grad på eksperimentell bruk av stemninger og situasjoner. Den narrative suksesjonen som den tyske tradisjonen har vektlagt, erstattes av fokus på den konkrete situasjonen. En av Lønns kanskje viktigste referanser, Ernest Hemingway, er en betydningsfull eksponent for denne tradisjonen, som blir en slags ekstrem videreføring av realismen, men med en samtidig forankring i modernismen. I likhet med Lønn gjennomfører han en knapp og deskriptiv stil der siktemålet er å la virkeligheten framtre med minimal intervensjon fra fortellerstemmen. I hovedkapittel to i denne oppgaven viser jeg hvordan de periodevis minimale markørene på fortellernærver er noe av det som gjør vår tekst litterær og skiller den fra en vanlig reportasje. Bjørn Hemmer kaller med rette skrivemåten ”en nøkternt konstaterende prosa, en slags reportasjestil dominert av korte

hovedsetninger.” (Hemmer 1995:215). Stilen kan trygt relateres til den angloamerikanske short story-tradisjonen som etablerte seg i det fragmenterte amerikanske samfunnet mot slutten av 1800-tallet. Fra å være suksessive og klart plotbaserte endret modernistiske impulser tradisjonen vesentlig fra 1920-tallet. Kronologien brytes opp og repetisjoner og parallellismer overtok de styrende grepene i novellene. Slektskapet til tross; Lønn har i et intervju påpekt hvordan han sterkt misliker faste, rigide rammer og understreker nytten i å kunne ta elementer fra romansjangeren inn i novellen og omvendt. Under vil jeg undersøke hvilke sjangermønstre teksten spiller på og hvilken betydning det får for lesningen.

### **3.2. Metakrim**

Romanen kan leses på mange nivåer og en sjangeravgrensning må relateres til hvor fokuset blir lagt. Bjørn Hemmer hevder at et hovedperspektiv i romanen er de politiske, sosiale og private forhold som Christer har forsøkt å fortelle om gjennom kameraet sitt. Disse perspektivene er udiskutable. “[...] Christers nærvær (eller andre personers nærvær) i konkrete politiske og sosiale situasjoner eller miljøer opptar forfatteren.” (Hemmer 1995:223). Disse overgripende sosiopolitiske forholdene overskygger totalt fokuset på enkeltindividets psykologiske modning og utvikling, med opphav i en borgerlig individualisme som tekstens norm tydelig er kritisk til. Hemmer legger fokuset på Christers bilder og reiser når han kaller romanen ”en slags moderne, fragmentarisk pikareskroman, der picaroen er blitt fotograf og hans realistiske motiver langt viktigere enn psykologien.” (Hemmer 1995:223). Dermed er det, ifølge Hemmer, ikke noe vesentlig anliggende å lese romanen som en utviklingsroman. Selv om vi nok kan argumentere med en avgjørende bevissthetsutvikling mot slutten, er ikke det klassiske dannelsesbegrepet, som denne romantypen ofte assosieres med, noe sentralt aspekt i romanen. Likevel er det trekk ved denne sjangeren som kan sette HH i perspektiv. I den tradisjonelle utviklingsromanen følger vi gjerne en person kronologisk-lineært fra en tilstand av sosial integrasjon, via fraværet av denne og mot en endelig, skjebnebestemt, sosial integrasjon. Identitetsaspektet redegjør jeg nærmere for senere, men nevner i denne sammenhengen at Christers identitet snarere påvirkes av tilfeldigheter enn av en forutbestemt logikk og rasjonelle bevegelser. For Christer skjer det riktignok en utvikling, men med motsatt fortegn. Hans prosjekt kan betraktes som et forsøk på å gjøre verden ”hjemlig”, i metaforisk betydning, ved å skaffe seg en oversikt som kan danne en motvekt til fragmenteringen av virkeligheten. Romanens avslutning illustrerer dette. Fortelleren spør om

ikke Christer ønsket å vende tilbake ”til en av personene som dukket opp, til et av miljøene, til et bestemt sted, en by, et landskap” (s.137), og fortsetter:

Ved syv forskjellige anledninger reiste han til Hirtshals. (s.137)

Gjentakelsen av reisene og den endelige ”hjemkomsten” til Hirtshals viser hvordan han er fremmedgjort i stedet for integrert. Etter å ha mottatt en rekke inntrykk på sine reportasjereiser, som har bekreftet virkelighetens absurde karakter, er turen til Hirtshals og vennen Freddy et mislykket forsøk på å gjenopprette likevekten.

Selve utgangspunktet og den episke energien i teksten, beskjeden om at Christer er funnet død, kan oppfattes som et vikarierende motiv slik at oppmerksomheten kan konsentreres rundt samfunnets overgripende maktstrukturer og mer eksistensfilosofiske problemstillinger. Det er en kjensgjerning at mye seriøs modernistisk og postmodernistisk litteratur eksperimenterer med og problematiserer populærsjanger, eksempelvis kriminallitteraturen. Hensikten kan være å markere grensene og konvensjonenes død, eller fraværet av faste referanser i tilværelsen, men også å spille på det narrative begjæret i tekst, leser og hovedperson, dragingen mot en meningsgivende slutt som skal oppklare det som tross alt er kjernen i fiksjonen. Det bevisste spillet med kriminalsjangeren skaper en uforløst spenning både i tekst og leser. I Lønns roman er utgangspunktet for spenningen den kontrasten som oppstår når den klassisk kriminalromanens system av orden og klarhet overtas av forvirring, meningsløshet og mangel på framdrift.

HH er i likhet med andre tekster skrevet inn i et nett av genrekonvensjoner. I HH har vi flere temaer, strukturer og faste innslag som er vanlige innenfor kriminalsjangeren, blant annet mysteriet, representert ved de uklare årsaksforholdene rundt dødsfallet, detektiven(e) som må gi tapt, dokumentene og etterforskningen. Romanen åpner for en etterforskning på tre plan – politietaten i Hirtshals, representert ved sekretæren Hans Back, Ole Heisten, som i egenskap av å være halvbror og nær venn, tilstreber en forståelse basert på overleverte dokumenter, og leseren, som selv blir aktivisert og utfordret i møtet med fragmenter som ikke lar seg innordne i prefabrikerte modeller og helheter.

I HH belyses vesentlige politiske og filosofiske problemstillinger innenfor rammene av en fiktiv sjangerkonvensjon. I likhet med andre Lønn-romaner som bruker kriminalsjangeren instrumentelt, for eksempel *Thomas Ribes femte sak* og *Maren Gripes nødvendige ritualer*, tematiserer HH dynamikken mellom behovet for å ordne verden logisk ved å løse problemene deduktivt, og erkjennelsen av virkelighetens tilfeldigheter og kaosstruktur. Bakgrunnen for

dette kraftfeltet er den kraftige og uopphørlige samfunnsendringen som, spesielt i den vestlige verden, blant annet har ført til kapitalisering, monopolisering, sentralisering og teknologisering. Den stabile orden som både samfunn og individ følte seg underlagt før forandringsdynamikken satte fart sent på 1800-tallet, er erstattet av en verden uten faste forankringspunkter. Gjentakelsen av faste mønstre er et beskyttelsestiltak for mange aktørene i HH, i form av rutiner, ritualer og vaner. Tilsvarende er spillet med kriminalromanen en gjentakelse av fortidens tekstmønstre.

Handlingens utgangspunkt er dødsfallet, introduksjonen av politisekretæren og førstepersonfortelleren, Ole Heisten, som får opplysningene i hende. Et krav som en kriminalroman må oppfylle – mysteriet – er altså i høyeste grad til stede. Politimyndighetene i Hirtshals er opptatt av konkrete omstendigheter rundt selve dødsfallet, og i brevet som blir sendt til Ole, oppgis ”De nødvendige fakta og omstendigheter i en taktfull form som ikke var til å tvile på.” (s.5f).

Den danske polititjenestemannen hadde i brevet ramset opp detaljer på en måte som imponerte. Han var like omhyggelig med å nevne detaljer som han unngikk å trekke konklusjoner. I et forsøk på å være til hjelp (det liknet iblant et forsøk på å bortforklare) skrev han en oversikt over Christer Kramms bevegelser i den uken han oppholdt seg i Nord-Jylland. (s.9)

Avslutningen på det første kapitlet er interessant fordi det signaliserer en retrospeksjon og en deduktiv etterforskning som skal oppklare mysteriet innenfor romanens rammer. Forventningene som de første sidene sender ut, skaper en beredskap i leseren og en årvåkenhet for viktige detaljer, som skjemaet for kriminalromaner forutsetter. Ole Heisten går i kompaniskap med medfortelleren og ser etter større og mer overgripende sammenhenger i Christers nære forhistorie. Han blir ikke den helten som de første sidene legger opp til når han ”en aften løsnet på pakkestrikket rundt den øverste pakken med fotografier” (s.12) og skal til å orientere seg i Christers nære fortid. Fra og med kapittel 2 forskyves tyngdepunktet fra det grunnleggende mysteriet i retning Ole og medfortelleren. Polititjenestemannen nevner ledetrådene eksplisitt, men mysteriet dreier karakter. Christers ambivalente bevissthet er utgangspunktet og motivasjonen for å prøve å gripe det som ligger bak tingene overflate. Innsikten i konflikten mellom myte og virkelighet, som har herjet Christer den siste tiden, innleder en erkjennelsesprosess også i Ole. Verken Freddy eller Doktor Hirch klarer å berolige han.

Du blir nødt til å forsone deg med at det ikke er mer å forstå. Jeg vet at det er vanskelig. Iblant tror jeg at det må være det vanskeligste av alt.

Doktor Hirsch pusset brillene.

Han kan altså ha hoppet, sa Ole Heisten.

[...]

Du vil ha en forklaring. Det behøver ikke være en slik forklaring. Kanskje ikke, sa Ole Heisten. (s.175)

Oles siste kommentar tyder på en utvidelse av erkjennelsen og en åpning mot det uvisse. I Lønns ellers billedfattige univers, er denne bevissthetsutvidelsen framstilt allegorisk gjennom Oles jakttur med den udisiplinerte sporhunden på hytta. Til tross for at hunden er godt dressert og av god avstamning gjør den alle feilene som står i boken. Tilsynelatende er det et misforhold mellom instinkt og oppdragelse i setteren som resulterer i spenning og ubalanse. Hundens problemer med å oppføre seg som en anstendig sporhund har en metaforisk betydning og kan tolkes som en allegori over både Ole, Christer og leserens innsiktsproblem. Ole kommer aldri på sporet av noen rasjonell forklaring, noe Doktor Hirsch mener han må innforlive seg med.

Du blir nødt til å forsone deg med at det ikke er mer å forstå. Jeg vet at det er vanskelig. Iblant tror jeg at det må være det vanskeligste av alt. (s.175)

Periodevis er også Ole og medfortellerens naturbeskrivelser kjennetegnet av en ufullkommen korrespondanse mellom natur og kultur: Det blåste slik at "Stråene hang som spente buer i sandgropene" (s.173). "Det mørke juvet som lignet en okse. Det digre treet som så ut som en fallskjerm. Vi så klynger av forvridde fjellbjørk" (s.9). Natur og kultur er i disse utdragene fremmedgjorte for hverandre. Naturen i sin rene, autentiske form er framstilt gjennom bymenneskets enkle metaforikk.

Tilsvarende har Christer blitt fremmedgjort av misforholdet mellom menneskeskapte konstruksjoner og virkelighetens komplekse kaosstruktur. I samtalen med Ruth Blake plages Christer av mangelen på systematikk og logisk sammenheng.

Jeg får ikke riktig tak i det. Det du forteller er i biter.

Ruth Blake: Det er selvsagt riktig. Jeg forteller deg det slik det hendte. Men det må du lære deg til å leve med. Alt er bare i biter. Alltid. (s.53)



Ole sporer altså ikke opp det uklare årsaksforløpet til dødsfallet, men et konfliktmønster som notorisk gjentas i ulike former gjennom bokens kapitler. Grepene hentet fra kriminalsjangeren skal ikke primært spore opp hendelsene på fiksjonsplan, men brukes instrumentelt for å komme på sporet av et dypere lag i Christer og Ole. Kriminalplotet er altså en nyttig inngangsport til den sentrale tematikk samtidig som det driver handlingen på historieplanet videre.

## 4. Senmodernitet og intimsfære

### 4.1. En postmodernistisk tekst?

[...] og hvordan faren ble full og rørete og bestefaren som lo så tårene trillet.  
Er denne beskrivelsen nødvendig?

Kanskje ikke. Men den dukket opp for Christer 26. mai 1974  
da han kjørte hjem fra Mjøndalen. (s. 38)

Kapittel 3 er en gjennomgang av familien Kramms forhistorie. Framstillingen veksler mellom beskrivelser av det rituelle i forkant av bilturen til fotballkampen, beskrivelsen av farens flotte utseende og dametekke, hans nazisympatier under krigen, utroskapet som resulterte i sønnen, Ole Heisten, og Bente Kramms reaksjoner på det hele. Innholdet i framstillingene og de brå scenskiftene virker ofte umotiverte sett i forhold til den gåten som tross alt er romanens utgangspunkt. I samtale med kirurgen på togstasjonen hører Christer om tarminfeksjonen han ble angrepet av. Uten noe tydelig formål endrer han tema:

Under krigen klinte soldatene hvitløk i øynene for  
å få det til å se ut som skader fra tåregass, Det er et kjent  
knepp. Men vanskelig å oppdage. Sanitetsfolkene ble ofte  
lurt. Til og med de med lang erfaring.  
Hva har det med saken å gjøre?  
Aner ikke. Det bare falt meg inn. (s.131)

Teksteksemplene er vanskelige å lese inn i noen større tekstsammenheng med sin manglende relevans for handlingslogikken. Digresjonene bryter med forventningen om en naturlig progresjon i samtalen. Den sansen for det partikulære som bryter forløpsdynamikken i mellomkapitlene, ser vi også på tekstens makronivå. Det anslaget som gjøres i romanens innledning, dekonstrueres fra kapittel 2, og de påfølgende beskrivelsene og scenene oppleves fremmede for den gåten som setter i gang handlingen. De ulike scenene og beskrivelsene virker som digresjoner med sitt fravær av en klar hierarkisk orden. De vektet ikke i forhold til relevans ettersom ingen virker oppklarende i forhold til dødsfallet. Mangelen på en klar stemme som formidler overganger i teksten, gir inntrykk av at alt foregår på samme nivå.

Etter en lengre redegjørelse fra faren om hva som skjedde under krigen, gjør Christer moren oppmerksom på samtalen. Samtalen foregår under revolusjonen i Portugal, søndag 26. mai 1974. Mor til Christer reagerer med irritasjon over at Christer roter opp i konflikter som

det har tatt dem år å komme over: ”Vi kom ikke skikkelig i gang før ut i femtiårene” (s.31). De minutiøse detaljene som plasserer hendelsene tidsmessig nøyaktig innenfor en reell ramme, er typisk for framstillingsformen til den impliserte forfatteren. Det påfølgende bruddet med den påbegynte diskursen likeså:

Kampen mellom Mjøndalen og Strømsgodset?

Mjøndalen beseiret sin avefiende 1-0. Et kvarter før full tid brøt Egil Solberg gjennom SIF-muren. Han driblet av Inge Thun og satte ballen i mål fra skrå vinkel.

[...]

Hva hendte egentlig med Wictor Kramm? (s.32)

Lønn er realistisk og opptatt av nåtiden og vektlegger ikke noe som mer verdifullt enn noe annet. Slik bekrefter diskursen en virkelighetsoppfatning som gir avkall på orden, fasthet og sikker viten. Aktualitetens heterogene elementer kombineres på en slik måte at den høyaktuelle politiske situasjonen i Portugal brytes mot en ”sørgelig forestilling” (s.32) i Mjøndalen, fem måneder før drukningen i Hirtshals. Arnstein Bjørklys sier i artikkelen ”Hjem fra subtropene. Essay om narrative og retoriske figurer i Øystein Lønn roman *Thomas Ribes femte sak*” (Bjørkly 1993) at Lønns forfatterskap starter i en tid hvor nye gjenstander og informasjonen florerer. ”Ingenting er lett (gjen)fortellelig lenger” (Bjørkly 1993:37). Den parataktiske stilen som sidestiller trivielle forhold med det som direkte angår den dypereliggende tematikk, er i seg selv et argument for at teksten er underlagt de senmodernistiske utviklingstrekkene i samfunnet. Resignasjonen overfor muligheten til å nå fram til sikre soner i tilværelsen er noe Christer gang på gang blir konfrontert med; her under samtalen mellom nattsøsteren og Buzz, som har kollapset. Buzz sier han ikke bryr seg om hva legene finner ut:

Det er sikkert i strid med teoriene. Det er jeg ganske sikker på.

Jeg gir pokker i alle teorier.

Det er galt av deg.

Sikkert, sa Buzz. Men akkurat nå spør jeg ikke om hva som er riktig eller galt. Men om hva som hjelper. (s.116)

Devalueringen av ekspertsystemene demonstrerer at vi i dag har lite å basere oss på utenfor oss selv. Derfor er ikke noe mer verdifullt enn noe annet. Alison sier følgende etter at Christer spør henne om hensikten med sitt utsvevende seksualliv:

Det finnes en masse teorier om akkurat det der. Jeg tror ikke særlig på noen av dem. Men akkurat nå vet jeg at jeg ikke vil leve som en nonne. (s.47f.)

De diskursive konsekvensene er en tekst med overvekt av sceniske beskrivelser og mangel på handlingsdynamikk, selv om de stadige spørsmålene nettopp etterstreber faste holdepunkter. Mangelen på en styrende og fortolkende fortellerstemme, og eksperimenteringen med fokaliseringsinstansen, gir en uoverskuelig og ubestemmelig følelse som bekrefter fraværet av sammenheng og oversikt i livet, et grunnvilkår for det moderne mennesket. Selv tegnsettingen i HH understreker den flate, åpne og fragmentariske stilen. Ofte brukes punktum der komma ville være naturlig, og det er sjelden en ytring blir så vektlagt at den kvalifiserer for utropstegn. På det idehistoriske plan ser vi at framskrittspessimismen og erfaringen av alle faste tings oppløsning gir seg utslag i en usentimentalitet som knytter teksten til en slags tragisk modernisme. HH framstår ikke som en tekst ladet med verdier gjennom fortellerens fortolkninger og vurderinger. Dette er forhold som overlates til leseren. Oversikt og klarhet er dypest sett fraværende, men likevel noe hver enkelt selv må konstruere. De to tekstutdragene over viser hvordan Buzz og Alison skaper sine lokale sammenhenger ut fra pragmatiske hensyn.

Postmodernismen, senmodernitetens kulturelle uttrykk, har avsluttet sorgarbeidet og hengitt seg til et spill med grenser og konvensjoner framfor å tilstrebe én sannhet og bruke den som orienteringsgrunnlag. Romanen har forbehold til at verden er slik og antyder at menneskene er underlagt noen evige vilkår. Her kan en sannsynligvis se en utvikling i Lønns forfatterskap i postmodernistisk retning. I ”Thranes metode” er dementien av troen på utopiene og rasjonalismen et sentralt anliggende. Karakterene i novellesamlingen håper ikke lenger på ideologienes og mytenes frigjørende kraft. Forklaringmodellene, som skulle fange inn virkelighetens kompleksitet, er ingen holdbar strategi lenger: Arkitekten ”trodde det var mulig å forklare verden med en subtil teori. Jeg trodde på manifestene” (Lønn 1993:53). Thrane selv lurer på ”Hva skulle jeg egentlig med alle utopiene?” (Lønn 1993:71). Thranes mor mener at ”Ingen skal lenger føre oss bak lyset. [...] De gamle frasene og fanene er rullet sammen på mørkeloftet.” (Lønn 1993:24). Også Mol registrerer at ”Kampsangene er stilnet” (Lønn 1993:71). HH gir på sin side sterkere uttrykk for ønsket om å revitalisere det som har

vært, visse fortidige mønstre, i særdeleshet den tapte sosialdemokratiske orden<sup>11</sup>. Utviklingen av kapitalismen, og dens invadering av alle livets fasetter, er dypt rotfestet i det senmoderne samfunn. Kravet til tilpasning, omstilling, kreativitet og fleksibilitet bryter ned den velferdsmodellen som sosialdemokratiet har stått for.

Dementien av totalitetsløsninger står tilsynelatende ikke helt uimotsagt hos den tidlige Lønn. Det klareste holdepunktet i romanen dreier seg om sympatien overfor en tapt samfunnsordning. Denne sympatien reflekteres på ulike nivåer i alle historiene i teksten. Christer uttrykker at han til tider synes han kan fange inn noe med kameraet, forhold som overskrider det fysiske uttrykket og tegner et mønster av de skjulte maktstrukturene som styrer hele vår eksistens. Sannsynligvis er dette årsaken til at han ønsker å ta et bilde av Freddy med bilparken og sine kreditorer. Han er på jakt etter noen sosiale, økonomiske og politiske sammenhenger som kan avsløre den medie- og kapitalstyrte virkeligheten vi lever i. De blinkskuddene han eventuelt fanger inn gjennom kameraet, er likevel ikke tilstrekkelig til å etablere en meningsplattform han kan leve med. Det skyldes Christers gryende erkjennelse av at betingelsene for kunnskap og innsikt i senmoderniteten er nært koblet til tilgangen til og utvelgelsen av informasjon. Sammenhengene vi skaper er ikke resultatet av en individuell bestrebelse, men styres av et innfløkt, skjult nettverk. Det er medie- og reklamemakten, som gjennom bevisst seleksjon og distribusjon av informasjon, former vår virkelighetsoppfatning. Dette går ut over passive og ukritiske mennesker, som Freddy:

Han satt tungt i sofaen foran fjernsynet og så hvilke nyheter staben i fjernsyns-huset hadde funnet ut at Freddy Fredriksen skulle se i dag. Han følte seg kvalm. (s.72)

Den samme blinde aksepten gjenspeiles i hans omgang med reklamen:

Freddy trodde på et sted hvor han kunne koble av, bli avstresset, naturmenneske. Det stod i reklamebrosjyren. (s.172)

Betydningen av den ekstreme informasjonstettheten i det senmoderne samfunnet gir en interessant dimensjon også til den impliserte forfatterens funksjon i romanen. Det er primært

---

<sup>11</sup> Sett ut fra dette perspektivet har romanen et klarere tragisk høymodernistisk uttrykk. Vi ser ikke mye postmodernistisk lek i HH.

som tilrettelegger, ved å velge ut og plassere innholdselementene i en mosaikk, at den markerer seg og til en viss grad skaper et mønster. Christers kamera duger heller ikke i forsøket på å restaurere en tapt orden. Den bare reproducerer virkelighetens overflate. Hvilke strategier skal man da velge for å omskape virkelighetens kaosstruktur til et levelig kosmos?

#### 4.2. Det nære som strategi

Han følte seg kvalm. Ikke fordi  
oppleseren ga ham det vanlige bildet av nedgangstider og  
arbeidsløshet, men fordi han om ettermiddagen hadde  
spist fire pølser [...] (s.72)

Romanen tar tydelig avstand fra deler av 70-tallets litterære strategier. I visse radikale kretser var tidens litterære klima preget av kanoniserte oppfatninger av litteratens rolle som virkelighetsfortolker. Selv om det hos mange av Profil-forfatterne er mye sorg og savn, er store deler av 70-talls-litteraturen, i motsetning til HH, preget av en naiv optimisme og et sterkt engasjement og tro på fremskrittet og tankens kraft. HH legger nye tematiske strategier for dagen som tangerer senmodernitetens tendens til å rette fokus mot det intime, konkrete og private på bekostning av det offentlige. Fraværet av én metode eller sannhet slipper på en måte mennesket fri til selv å etablere sammenhenger i eget liv. Resultatet blir en pluralisme og relativisme som får etiske og estetiske konsekvenser. Ved en anledning forekommer spørsmålet om en beskrivelse er nødvendig. Fortelleren svarer ”Kanskje ikke, men den dukket opp for Christer [...]” (s.38). Her demonstrerer fortelleren eksplisitt viktigheten av et åpent og utforskende syn på tilværelsen. Kanskje danner ikke beskrivelsen noen klargjørende forbindelse til andre tekstdeler og slik skaper oversikt, men ”den dukket opp for Christer...” (s. 38). Utbredelsen av den kapitalistiske ideologi, som tydeligere enn noensinne viser seg i dagens medie- og reklamebaserte samfunn, er nært forbundet med dette. Koblingen mellom senmodernitetens intimitetsstrategi og sivilisasjonskritikken har på denne måten blitt en dikterisk fruktbar strategi for Lønn. Her viser han på en særegen måte hvordan forståelsen av verdens kompleksitet medfører en flukt inn i intimiteten. Dette ser man blant annet i forfatterens registrering av hvordan den sivilisatoriske prosess øver vold mot mennesket ned på kroppsnivå, istedenfor at den får overgripende samfunnsmessige konsekvenser.

I mangelen på faste referanser og sikre soner i tilværelsen søker man det nære og intime. Beskrivelsene av trivielle hverdagssituasjoner er temabærende motiver idet de kommuniserer en tilbaketrekning fra samfunnet og de overgripende strukturer og i retning

foreteelsene eller tingene, slik de framtrer for hver enkelt og i all sin enkelthet. Formalt kommer nærhetsstrategien blant annet til uttrykk i en scenisk framstillingsform der fokuset ligger på det relasjonelle og private. En stor del av handlingen foregår i dialogene med en tilbaketrasket fortellerinstans som i overveiende grad overlater styringen til personene. Stilistisk dominerer korte hovedsetninger og fraværet av et billedspråk, en teknikk som samsvarer med romanens fokus på overflatefenomener. Fortelleren motiverer og styrer handlingen med en montasjeteknikk og ved hjelp av spørsmål og kommentarer, men holder vanligvis sine egne vurderinger utenfor. Diskursens sceniskhet og hyppige bruk av refererende partier henger nøye sammen med nærhetsstrategien i teksten. I møtene mellom romanaktørene ligger fokuset på det relasjonelle. Dialogene blir dermed et forum for utveksling av private, intime detaljer uten annen offentlig interesse enn at de formidler symptomer på samtidens destruktivkrefter.

La oss se nærmere på kapittel 7 og familieselskapet i anledning havforsker Anders Kramms nye pensjonisttilværelse. Her er det beskrivelsene av de hverdagslige og nære forhold som gjelder. Bak idyllen og tilfredsheten skjuler det seg en latent stemning av angst, kanskje på grunn av miljøødeleggelsene han er vitne til, men like sannsynlig en mer eksistensiell type angst. Anders Kramm hadde planer om å benytte pensjonisttilværelsen til å skrive, men plages av at "det er andre ting som trykker på" (s.93), saker han er på sporet av, men ikke vet sikkert fordi "Det finnes ingen entydig tendens. Bare antagelser." (s.97). Antagelsene er nok til å gjøre Anders engstelig. På spørsmål om hvorfor han ikke skriver om det, svarer han at han iblant har følelsen av at han ville bruke sin sakkunnskap "for å beskytte min egen lille flekk her ute på holmen." (s.97). Han er tydelig på sporet av den kapitalistiske sivilisasjons perverterende effekt på nærmiljøet rundt ham, men det er ingen framstilling av overgripende ideologier eller tankekonstruksjoner som kan forklare fenomenet. I stedet får leseren nære beskrivelser av virkningene på individnivå. Hvorfor denne tendensen til å bruke intime, konkrete detaljer for å belyse destruktivfenomenene i samtiden? Hva er hensikten med å konsentrere seg om den subjektive opplevelsedimensjonen framfor ideologienes og vitenskapens som forsøker å beskrive totaliteten?

Anthony Giddens skiller i "Modernitetens konsekvenser" (Giddens 1994) mellom eksterne og interne risikofaktorer og mener at risikoutviklingen har gått i retning interne farer. Mens man i tidligere tider primært beskyttet seg mot eksterne risikofaktorer som naturkatastrofer, sykdommer, Guds vrede, krig og fysiske tilfeldigheter, har man i dag utviklet innretninger som begrenser truslene fra den ytre verden. I vårt moderne samfunn har industrialisering og tekniske nyvinninger minimalisert de eksterne farene med det resultat at

en vesentlig del av de risikofaktorene som angår oss, er menneskeskapt og selvpåført. De interne risikofaktorene tvinger oss til å leve livet nå, i nær relasjon til en framtid som kan romme en fatal katastrofe. I dette ligger en mistillit til at vitenskapen kan frambringe sikker kunnskap og dermed løse problemene. Menneskenes valg og handlinger i den industrielle tidsalder har medført at skadevirkningene kan bli irreversible. Dermed har vi gjort oss kapable til verdensomspennende ødeleggelser. Modernitetens ekstreme dynamikk forklarer Giddens blant annet ved adskillelsen av tid og rom og ved symbolske tegn og ekspertsystemer som har standardverdi og derfor ikke krever umiddelbart nærvær.

I "Modernitet og selvidentitet" kaller Giddens de nye, interne risikoparametrene for "højkonsekvens-risici" (Giddens 1996:13) på grunn av de sosiale systemenes globaliserte karakter. Han nevner atomvåpnene og de globale økonomiske mekanismene som eksempel på nyvinninger som kan få store, uoverskuelige konsekvenser. En katastrofe langt borte vil kunne få konsekvenser helt nede på mikroplan - for selvets intimitet. I senmoderniteten blir det fjerne nært og det nære fjernt. Forklaringen er langt på vei det moderne medie- og informasjonssamfunnet som bringer hele verden inn i stua, men samtidig flytter det private ut i det offentlige rom. En konsekvens av det moderne er nedbyggingen av den offentlige sfæren med grunnlag i vår tids sekularisering og kapitalisering. Dette resulterer i at intimsfæren presser på og krever alle sammenhenger belyst ut fra snevre psykologiske standarder. Dermed blir offentlige sammenhenger belyst gjennom det intime mens det intime og nære blir avprivatisert og offentliggjort.

Det er erkjennelsen av mangelen på framtidstro og frykten for økologiske katastrofer som sliter i Anders i løpet av familietreffet på landstedet. Han virker resignert, handlingslammet og tiltaksløs samtidig som han vet at "også en uskyldig sprut fra en sprayflaske" (s.98) vil kunne bidra til at verdens hav skal ende som en stinkende kloakk. Antagelsen om at vitenskapen har utspilt sin rolle og ikke kan reversere den destruktive prosessen som pågår, gir menneskene få holdepunkter ettersom man i tillegg har mistet troen på siste-instansene og de faste referansene, som religion og ideologiske konstruksjoner. Tilbake står vi uten faste holdepunkter og framtidstro fordi verken troen på Gud, ideologier eller vitenskapen har vist seg holdbar. Fremmedgjørelsen og den underliggende angsten er en mulig konsekvens av denne kontingensen. Framstillingen av Anders Kramm, og flere av de andre bipersonene i romanen, oppleves dypere psykologisk portrettert enn rammefigurene, Christer og Ole, sannsynligvis fordi fortellingen om Anders er direkte relatert til et konkret punkt i sivilisasjonskritikken, forurensningens virkning på livet i havet. I tillegg er det den nære rammen rundt hans livsverk, landstedet, som utgjør kulissene og referansen for hans



registreringer. Til tross for alle spørsmålene om han er urolig eller syk, får leseren likevel bare tak i en ullen følelse av utilstrekkelighet og uvirkelighet hos ham.

Du tier, sa hun. Det må du gjerne. Men jeg vil bare si at vi merker det.

Hva ønsker du å vite?

Jeg skal ikke mase mer.

Det er meget mulig jeg gjerne vil snakke om det, sa han. Men det er ikke sikkert jeg kan. Det er ikke noe mer å snakke om fordi jeg ikke vet hva jeg skal si. (s.96f.)

Det som gir Anders mening i en meningsløs tilværelse, er trivielle aktiviteter og gjøremål rundt landstedet; et parti ludo med ungene, gleden over utsikten og solnedgangen. Redselen for forurensning av havet kommer tydelig fram, men han har iblant en følelse av at han vil bruke sin kunnskap for å beskytte sitt eget lille landsted. Dette må ses i sammenheng med følelsen av utilstrekkelighet fordi farene er menneskeskapte og synes irreversible. Den påfallende resignasjonen, som spesielt framtrer i dialogene med andre familiemedlemmer, gjør det sannsynlig at Anders innser hvordan dreiningen av risikoprofilen har gjort konsekvensene uoverskuelige og altomfattende. Anders har forankret verdigrunnlaget sitt til intimsfæren og orienterer seg ut fra den fordi offentligheten har spilt fallitt. Tilbaketrekningen til intimiteten er en måte å overleve på, skape en distanse, når katastrofen synes nær. De nære ting blir en måte å leve et meningsfullt liv på, i en verden uten mening.

I scenen der Anders kommer ut fra hytta og får øye på at Christer smører ryggen til Kari med sololje, reagerer han med harme og ber dem stoppe øyeblikkelig. Årsaken til aggresjonen er ikke den fysiske kontakten mellom dem, som de først tror, men vissheten om at "innholdet i spray-boksen før eller siden ville havne i havet" (s. 89). De sammenhengene romanen forsøker å aksentuere, bæres ikke fram i det offentlige rom, men gjennom de intime og nære relasjonene. De store ideologiene og historiene har ikke lenger noe å tilby i letingen etter erkjennelse og identitet fordi sammenhengene dannes i det private rom, gjennom de nære historiene, og forandrer seg etter konteksten. Derfor har den personlige tilblivelsesprosessen i overveiende grad karakter av konstruksjon og kombinasjoner. Identitetsdannelsen blir dermed en refleksiv prosess der man bygger seg selv gjennom en konstant endring og fornying basert på ny informasjon.

Erik Østerud hevder at: "Den hemingwayske individualisme, som er så dypt rotfestet hos forfatteren har muligens sperret for utsynet til disse politiske sammenhengene" (Østerud 1981:67). Hvis min tolkning av Østerud er riktig, vil jeg i stedet hevde at de individuelle betraktningene karakterene gjør i trivielle situasjoner er en forutsetning for innsikt fordi

intimitetssamfunnet kompliserer betydningen av offentligheten. Personene i HH trekker seg tilbake og konsentrerer seg om sin egen private sfære. De politiske sammenhengene er puslespill som må pusles av hver enkelt på bakgrunn av livssituasjon og erfaringshorisont. Det er trolig også derfor forfatteren viker unna fortolkninger, men overlater til leseren å veve sammenhengene. Veien mot erkjennelse og mening i personenes liv går i en stor bue utenfor offentlige fora, eksempelvis religiøse eller politiske møter, eller historie og tradisjon. Anders gjør sine registreringer av forurensningens virkninger fra landstedet og forholder seg ikke i liten grad til ekspertsystemene:

Jeg vet egentlig svært lite. Jeg hører med blant dem som bare har en mistanke. Jeg tror ikke på alle rapportene. De er forresten langt fra pålitelige. Jeg tror. Jeg vet ingenting. (s.97)

Historien til den ruinerte lastebilsjåføren Freddy Fredriksen illustrerer klart offentlighetens fravær. Han er verken organisert eller på annen måte opptatt av å bidra eller ytre seg offentlig. Freddy sier han er ruinert fordi han er en godtroende mann som tror det beste om folk. De som snuser i bøkene hans "[...] vet akkurat hva slags mann jeg er":

En fyr som ikke vet å sno seg.  
Jeg har aldri klappet noen på skulderen. Jeg innfinder meg ikke på møter og tier i forsamlingshus. Derfor vil jeg ganske utvilsomt få et oppgjør med de rettskafne. (s.66)

Han viser ellers ingen tegn til kritisk bevissthet og opposisjon til et system som undertrykker ham. Nettopp derfor er han et perfekt instrument for en økonomisk konstruksjon som i større grad enn kvalifikasjoner etterspør arbeidsvilje og fleksibilitet. Trygghet og forutsigbarhet eksisterer ikke for Freddy, som er på sammenbruddets rand etter et skjebnesvangert bokettersyn fra "et eller annet vesen" (s.58). Underslaget avdekkes, men Freddy er ikke mer reflektert enn at han selv påtar seg all skyld. Han er konstant under oppsikt og alt overskudd går tilbake til kreditorene. Christer synes dette er "ergerlig" (s.171), Freddy sier "rimelig" (s.171).

Freddy, som er vert for og kamerat av Christer, er et blad i den kapitalistiske vinden som ufrivillig må innrette hele sin kropp, livsførsel og eksistens etter markedsøkonomiske hensyn. Christer og Alison sjekker inn i Hirtshals hos Freddy og bevitner den desillusjonerte danskens uunngåelige forfall. I tilfellet Freddy blir det klart hvordan systemet og livsrommet i

mindre grad kan skilles fra hverandre. Rasjonaliteten, effektiviteten og byråkratiseringen som et kapitalstyrt samfunn krever, medfører en streng regulering av menneskenes liv. Dermed blir systemet i stor grad premissleverandør for hva folk kan gjøre med livet sitt. For Freddy blir konsekvensene stress, angst, søvnproblemer, usunne matvaner, pillebruk og andre fysiske manifesteringer av forfallet. I tillegg ser vi at aksjonsrommet, selve det fysiske feltet han kan bevege seg innenfor, blir innskrenket. Dette henger sammen med at han til enhver tid må være tilgjengelig for nye kjøreoppdrag.

Slik blir Freddy eier av sin egen bilpark,  
og slik demonstrerer bankene godvilje overfor et med-  
menneske som ifølge folkesnakket hadde gått til helvete. (s.170)

Max Weber kaller en slik tilstand for rasjonalitetens jernbur. Freddys liv er gjennomregulert av kreditorene og underlagt kravet om verdiakkumulasjon. Det er lite igjen av den frihet som et markedsliberalt samfunn lover sine innbyggere. Danskens liv er i så stor grad preget av rutiner og pliktøp at han blir totalt blottet for engasjement og arbeidslyst. Hos Freddy har ufriheten blitt et konstant personlighetstrekk og han kjemper ikke lenger mot det han oppfatter som uunngåelig, eksempelvis når Christer og Alison flytter inn til ham:

Freddy hadde ikke det minste lyst til å være hjemme og høre på at elskoven brøt løs i toppetasjen. Det var omtrent det siste han ønsket å være vitne til. Han følte for en stille kveld i lenestolen med fjernsyn og te. I stedet merket han på seg at det snart ville begynne med brennevin og saltmat. Det forekom han å være en kjempejobb som han akkurat nå ikke var i stand til å kunne gjennomføre. (s.70)

Det er Freddy selv som åpner barskapet. Han ser for seg kveldens videre utviklingsforløp og aner hvordan han mot slutten vil begynne å danse rumba med Alison og snakke engelsk med henne: "Han grøsset ved tanken og strakte hånden ut etter det glasset som en smilende Christer satte foran ham på bordet. De så på hverandre og skålte." (s.71).

De fleste aktiviteter i et slikt liv er instrumentalistisk innrettet slik at alt arbeid er tvangspreget og grunnis av nødvendighet; aldri et genuint engasjement for aktiviteten i seg selv. Systemet har infisert hele livet hans og kjedsomheten blir en livsbetingelse. Dagene går med til tvungne kjøreoppdrag, og selv matlagingen har noe rutinemessig og tvangspreget over seg:

Iblant tenkte han på å skrive en kokebok. Han ville skrive et langt kapittel om rosenkål og hvordan rosenkål kan blandes med andre grønnsaker til en utmerket stuing. (s.176).

Selv har Freddy akseptert situasjonen og mener for eksempel at det er rimelig at han betaler tilbake det han skylder, til tross for at situasjonen kan bli permanent.

Forfatteren monterer inn i det siste kapitlet en episode fra et politisk møte i et forsamlingshus. Temaet er det danske krakket og den europeiske arbeidsledigheten, men også her står offentligheten kun til tjeneste som formidler av en subjektiv opplevelse. Leseren får ikke innblikk i politiske sammenhenger belyst gjennom foredrag eller debatt, men konfronteres med en krakilsk, beruset gammel mann som blir kastet ut etter høylydt å ha kritisert systemet. Framstillingen av den gamle mannens adferd viser nok en gang hvordan det intime fortrenger det offentlige. Nærhetsdimensjonen speiler hele mangfoldet og alle nivåer i samfunnet og sperrer dermed for kompleksiteten.

I historien om Carlos Morante, den italienske fremmedarbeideren, møter vi en annen innstilling enn hos Freddy. Carlos bestemmer seg for å bryte opp fra dystre framtidsutsikter i Italia og prøve lykken i Nord-Europa. Etter å ha rådført seg med presten, klarer Carlos gjennom besluttsomhet og snarrådighet å slå seg opp i Danmark, som utleier av hybler til italienske fremmedarbeidere. Mopeden han bruker som framkomstmiddel, blir selve symbolet på frihet og opportunisme og erstattes senere av en motorsykkel som han får et lidenskapelig forhold til. Carlos blir svindlet og sammen med moren, Lila, uvegerlig et offer for kapitalismens internasjonale karakter. Utsiktene til et materielt sett bedre liv driver dem til Danmark, men kapitalen presser dem også tilbake til hjemlandet. Et liv i kapitalens jerngrep blir et liv med hjemløshet og uforutsigbarhet som vilkår. Mot slutten av Carlos opphold i Danmark tar han Christer med på en siste tur med motorsykkelen. Christer foreslår "et besøk i et lokale hvor Anker J. skulle opplyse almuen om hva de kunne vente seg av fremtiden" (s.84), men Carlos prioriterer ikke en slik opplysning av bedrevitere med påstått oversikt:

Ingen ny sykkel. Det er min framtid, sa Carlos. Jeg skal hjem. Og jeg som trodde at jeg var hjemme.  
Skal vi ikke kjøre ut og høre på ham?  
Er det langt?  
Fem mil.  
Altfor kort, sa Carlos. Jeg vil heller ta en skikkelig tur og pusse av den etterpå. (s. 84)

Utdraget illustrerer hvordan Carlos trekker seg tilbake fra offentligheten og konsentrerer oppmerksomheten rundt den sammenhengen som utgjøres av den nære rammen rundt hans eget liv. Carlos' erfaringshorisont gir han en kompetanse i møte med virkeligheten som en taler med påstått oversikt ikke kan tilby. Carlos er opptatt av senmodernitetens konsekvenser for egen livskvalitet. Bruksverdien av motorsykkelen er ikke kvantifiserbar. Den har sammenheng med drømmer og visjoner og gir ubeskrivelig glede i hverdagen. Christer lurte på hvorfor Carlos vil bruke ressurser på en sykkel han allerede har solgt og ikke vil tjene mer penger på, men "Carlos gadd ikke svare." (s.84). Hjemløshet som livsvilkår har konkret betydning i og med at det er kapitalen og utsiktene til et bedre liv som bestemmer hvor man til enhver tid befinner seg. Kapitlets siste utdrag tyder på at begrepet hjemløshet får metaforisk betydning for Christer. En setning fra Lila Morante idet han hjelper henne ned i kjelleren med tomme syltetøykrukker, skaker Christer.

Hva skal jeg gjøre med de fine glassene? Jeg  
kan ikke få dem med meg. (s.84)

Christers mange møter med ulike mennesker gjør tydelig noe med hans oppfatning av virkeligheten. Kommentaren fra Lila gav Christer hodepine og skaket ham mer enn det faktum at han måtte oppgi et bekjentskap. Til tross for at fortelleren ikke letter tolkningen ved å antyde noen sammenhenger, vil leseren kunne relatere dette utsagnet til det uklare hendelsesforløpet rundt Christers død. Mor til Carlos er i likhet med sønnen opptatt av det nære og intime slik at bruksverdiene blir langt viktigere enn bytteverdiene. Utsagnet har en fremmedgjørende effekt på Christer. De store sammenhengene overskygges av tingenes verdi i øyeblikket.

Tilbaketrekningen som fenomen viser seg i alle historiene i romanen og speiler overfokuseringen på det nære som gjennomsyrrer det senmoderne samfunnet. Alle aktørene er opptatt med seg selv og sine nærmeste omgivelser, men intimiteten viser seg konsekvent gjennom det relasjonelle. De private temaene kommer derfor primært fram gjennom scenisk framstilling.

Under intervjuet med Ruth Blake får Christer beskjed om å lære seg til å leve i en verden som er springende: "Alt er bare i biter. Alltid" (s.53). De sammenhengene i britisk økonomi som offentligheten formidler, blant annet gjennom BBC (s.41), blir tilsvarende avfeid som uholdbare. "Jeg har hørt det hundre ganger før. [...] skal vi ikke heller smake på portvinen", sier hun. Beskrivelsen av slike symptomer i økonomien oppleves av Ruth Blake

som et forsøk på å konstruere sammenhenger som ikke holder mål, og sammenhenger har hun liten tro på: ”Det hele er en bedriten affære”, sier hun (s.42):

Vi har aldri spist og drukket så godt. Vi har aldri hatt det varmere i leilighetene om vinteren. Og aldri har så mange mennesker hatt det så bra i sengen. [...] Jeg er det eneste menneske i England som jubler av lykke når inflasjonen når nye høyder. Det hele er en forbannet bløff. (s.42)

Konjunkturfall, forventninger om arbeidsledighet og inflasjon står i grell kontrast til deres intimsfære, preget av portvin og daglige rutiner. Etter deres mening har livet aldri vært bedre, til tross for at nærmiljøet, rammen rundt ”Kremtoppen”, hvor de bor, tydelig bærer preg av innsparinger, saneringer og vedlikeholdssvikt. Etter pærefarmens begravelse, i bokstavelig forstand, får søstrene tilsendt en burmesisk gonggong brukt av munkene i religiøse seremonier. En gang i blant slår de på den, og denne trygghetsskapende gjentakelsen blir et slags religiøst rituale som setter hele deres eksistens og familietilknytning inn i en fortolkningsramme. Virkningen av den ”dype tonen fra Burmas innland” har ingen større hellig kraft enn at den ”fikk potteplantene itil å dirre, vinduene til å slå sprekker mens murpusset ramlet fra taket og ned i tekoppene” (s.52). En uke før møtet med søstrene Blake fotograferte Christer en representant fra et forskningsråd. Etter å ha hørt mannen lese opp tall fra en rapport om arbeidsløsheten i Storbritannia, får vi ikke innblikk i journalistenes vurderinger. Derimot får vi blant annet vite at:

Det var hett i lokalet (og røkfyllt)

Og at:

Pressefolkene drakk øl og spiste snitter. (s.48)

Flere av historiene i romanen viser hvordan lokale, private og trivielle tilstander er innvevd i og underlagt lovmessigheten i internasjonal økonomi og politikk: Legens flukt fra jobben som lege og overgangen til rutinene rundt en avsidesliggende togstasjon, Freddy Fredriksens mønsterpregede liv diktert av sine kreditorer, Carlos Morantes tvungne retur til Italia på grunn av økonomiske forhold rundt pensjonatdriften og Anders Kramms gjentatte aktiviteter på landstedet. Tilbaketrekning, fortid og gjentakelse blir livsvilkår for personene i romanen. For protagonisten har Hirtshals lenge fungert som en slik garantist for en viss grad av oversikt og orden. La oss gjenoppta tilfellet Freddy Fredriksen og utvide perspektivet ytterligere.

### 4.3. Kroppen som erkjennelsesapparat

Oppvurderingen av romlige forestillinger har sammenheng med to sider av oppgjøret med det nittende århundrets idealisme, med utgangspunkt i historiske og sosiale forandringer omkring århundreskiftet: Fenomenologiens saklighet og den Nietzschianske språk- og maktkritikk. Begge vektlegger romlige forhold, kroppens nærvær heller enn eksistensens plassering i et forløp, og orienteringen går i retning livsverdenen og kroppen, immanente former og konkrete situasjoner.

Focault argumenterer for å forstå den konkrete historiske situasjon ikke som ledd i en utvikling over tid, men som plassert i en orden. I stedet for at subjektet er innskrevet i en temporal meningssammenheng, forskyver han interessen til en historisk kropp som er gjenstand for en bestandig konstruksjon under trykk av de makt- og vitensstrategier som eksisterer omkring den. Foucault er opptatt av hvordan maktforholdene modulerer kroppene gjennom disiplinerte romorganiseringer slik som for eksempel anstalten. I tilfellet Freddy Fredriksen skal vi se hvordan den sosiale makt organiserer seg i spatiale forhold gjennom den mer diffuse institusjonen, kapitalismen. Fokuseringen på rommet og tilbaketrekingen fra det offentlige mot intimiteten åpner for fokuset på hvordan kapitalismen øver vold på det rent kroppslige nivå.

Jeg er ruinert, forstår du. Og så mister jeg håret. (s. 62)

Lastebilsjåfør Freddys framtid er allerede staket ut av kreditorene. De lar ham holde på med kjøreoppdrag for i det hele tatt å kunne tjene noe på ham. Han må dermed akseptere oppdrag på kort varsel slik at hverdagen blir umulig å strukturere. I en kapitalstyrt verden er tid penger, og det gjelder å tåle trykket fra kjedsomheten, et grunnvilkår i det rutinepregede livet. Slik kan det akkumuleres opp penger til kreditorene. Resultatet er et uforutsigbart liv som ungkar, preget av dårlig kosthold, magebesvær og fysisk svekkelse, engstelse og stress, kort sagt fysisk og psykisk dekadanse skapt av kapitalismens inngripen på alle livets områder. Livet leves med uforutsigbarheten som prinsipp og fullstendig på kapitalens premisser:

Det har aldri vært så lite i orden. Jeg er i løpet av noen timer ettertrykkelig ruinert og for øvrig romler det i magen. Jeg brygger nok på en diaré. Dessuten er den danske økonomi i uorden.” (s.60 )

Freddy demonstrerer hvordan kropp og system henger sammen og hvordan selve menneskenaturen mangler den nødvendige plastisitet for å henge med i utviklingen. Han har begått underslag og ”i månedsvis sittet i denne stolen og pønsket ut min egen undergang” (s.71). At Freddy bryter en grunnleggende samfunnskonvensjon og handler på tvers av lovverket gir ikke anledning til å fordype seg i det offentlige oppgjør med mannen. Handlingen vurderes i sin konkrete kontekst, gjennom samtalen med Christer, ikke i forhold til noe utenfor. Freddy er ikke tilpasningsdyktig nok, noe registreringene av det kroppslige forfall tydelig indikerer:

Han hadde inntrykk av at  
en million nåler prikket i ham fra fotsålene til issen. Han  
strøk fingrene gjennom håret og kikket mismodig på noen  
hårstrå mellom fingrene. Håret ramler av, tenkte han.  
Jeg er blank som porselen i løpet av sommeren. Det er  
slutt på kraften. Jeg er en knekket mann. (s.58)

Det samme kroppslige utslaget ser vi på de amerikanske opportunistene Ben Wilder og Buzz Burke, som etter krigen blir sendt hjem og kastet ut i reklameindustrien:

Ben Wilder er en av disse kreative typene i reklamebransjen som plages av ryggmerter og stiv nakke. (s. 102)

Heller ikke Buzz slipper unna:

Da var jeg helt pumpet og ble lagt inn på sykehuset med nyregrus og hodesmerter. Jeg var virkelig totalt utmattet. En lege fikk det for seg at jeg var syk fordi jeg produserte ord til endel nye behov som jeg ikke ante noe om. Jeg lå til sengs i tre måneder og slukte medisiner som skulle holde feberen nede. (s.108)

For personene i Lønns univers er kroppen et fintfølede registreringsapparat for den moderne kapitastyrte verdens perverterende effekt på mennesket. På samme måte som stedet ikke bare blir en kulisser for handlingen, blir også kroppen noe mer enn bare et hylster for bevisstheten. ”Dette kan avleses på personenes holdning til sin kropp og på kroppens egne reaksjonsmønstre.” (Markussen 2001:301f). Skildringen av kapitalismens konsekvenser går ikke veien om fortolkninger i lys av offentlig anerkjente forklaringsmodeller, men skadevirkningene registreres slik de konkret framtrer. Tilværelsens rasjonelle, universelle og lovmessige logikk må vike for den subjektive opplevelsesdimensjonen. Videre tar jeg en



omvei og ser på mulige paralleller til en av Lønns viktigste litterære inspirasjonskilder, Ernest Hemmingway.

Det kroppslige fokus i mange av historiene er på mange måter Hemmingway snudd på hodet. Dette er et poeng Erik Østerud er opptatt av og mener henger sammen med en tendens i forfatterskapet der en ”sterkt oppdyrket kroppsbevissthet eller vitalisme” (Østerud 1975:35) er framtredd. Eksistensialismens ontologiske kategorier og økonomiske og samfunnsmessige forklaringsprinsipper møtes, ifølge Østerud, ”i en fastholdelse av vitalismen, av kroppen som registrerings- og erkjennelsesorgan” (Østerud 1975:37). For Hemmingway kommer kroppsbevisstheten primært til uttrykk i en eksistensialistisk situasjonisme der det gjelder å gripe dagen, oppsøke opplevelser og leve livet heftig og uten reservasjoner, slik vi for eksempel opplever det i Hemmingways roman, ”Den gamle mannen og havet”, der fiskeren hiver seg ut i en vågal kamp mot naturens kraft, eller i forfatterens eget liv som blant annet rommet krigsdeltakelse, boksekamper og tyrefekting. Mens Hemmingway var opptatt av friheten, mulighetene og optimismen som ligger i konfrontasjonen med naturen i seg og rundt seg, fastholder Lønn at de politiske og økonomiske kreftene som omgir oss, allerede har seiret. Aktørene i romanen som får kjenne den moderne sivilisasjons destruktive virkning på kroppen, er allerede overvunnet. Dermed inntar de en diametralt motsatt posisjon i forhold til Hemmingways karakterer. I stedet for å å strutte av pågangsmot, optimisme og tiltakslust, er det nederlaget, angsten og tilbaketrekningen som dominerer i HH. Og det er nettopp på det nære, kroppslige plan nedslaget skjer.

I kapittel 6 er det en desillusjonert og resignert Freddy som i sin irritasjon over lærerstudenten og forstå-seg-på-eren Mogens kunne tenke seg ”en skikkelig krangel med et oppfriskende slagsmål etterpå” (s.65). For Freddy virker derimot alle bestrebelse bortkastet og fåfengt. Å kaste seg ut i en reservasjonsløs vitalisme virker mot sin hensikt når livet er staket ut for all overskuelig framtid, selv når personen han vil konfrontere, er en som vet alt, eller tror han vet alt (s.65); en med oversikt.

En skjebne med tilsynelatende motsatt fortegn synes å bli reflektert i livshistorien til konkurransesvømmeren David Camani, som til tross for et fysisk dårlig utgangspunkt, ”Han var ofte syk til sitt sekstende år. [...] nattbordet liknet en lagerplass for medisiner og styrkedrikker. I syv år gikk han regelmessig til lege” (s.18), driver strukturert trening og etablerer seg i verdenseliten i svømming. Camanis suksesskurve er nøye forbundet med kroppens manipulerbarhet. Med kroppen som instrument bygger han opp familiefirmaet Camani gjennom kyniske og nøye regisserte skandaler. Familien ansetter David Camani fordi han med sin posisjon som elitesvømmer har mediens blikk rettet mot seg. Via sine

svømmeprestasjoner og turbulente privatliv skaffer han firmaet nødvendig omtale. På denne måten klarer han, gjennom struktur, system og logikk, å bruke kroppen som et redskap for å forene konkurranseidretten med familiens kapitalinteresser. Kroppen får dermed en ideologisk funksjon som speiler den borgerlige individualismens interesser. Sommeren 1974 flykter David med sin familie fra den portugisiske borgerkrigen til Vest-Tyskland for å etablere seg som svømmetrener. Der blir han, analogt til Freddy, innhentet av de destruktive sosiale realitetene. Avslutningsvis i kapitlet blir han beskrevet som ”magrere, tynn i håret, blek, læraktig i huden og med grått i tinningene og i øyebrynene.” (s.26). Kroppens forfatning er også her målestokken på hvordan ubestemte og diffuse, men like fullt overgripende sammenhenger, styrer våre liv.

Den opportunisten Ben og Buzz legger til grunn for sine liv, er også preget av en voldsom vitalitet. De er like grenseløse som kapitalen og orienterer seg fullstendig på kapitalismens premisser. Forutsetningen for den suksessen de opplever med sitt nyetablerte spisested i Stavanger, er markedstilpasning og plastisitet. Deres historie er ikke et ensidig vitnesbyrd over pengesamfunnets patologiske utvikling. Til tross for pengemaktens destruktive virkninger på amerikanerne opplever de også at historien ender godt:

Altså. En lykkelig slutt.

I den grad noe kan være en lykkelig slutt så har det slått til i vårt tilfelle.  
(s.122)

Det synes foreløpig å være klart at det er intime relasjoner og de nære omgivelsene som er viktig i senmoderniteten. Historien har lært oss at absolutter og eksterne faktorer ikke fører fram, en tanke som er spesielt framtrædende i det postmoderne oppgjøret med troen på rasjonaliteten, totaliteten og de store historiene. I et sårbart samfunn der menneskenes industrielle og teknologiske nyvinninger skaper angst for en altomfattende katastrofe, klamrer vi oss til det nære og intime. Alt som er større blir for abstrakt og vanskelig. Reaksjonen mot helhetstenkningen får ofte konkrete kroppslige uttrykk gjennom ulike individuelle livsprosjekter. Disse speiler et samfunnsmønster preget av ufrihet og avmakt. Videre viderefører jeg kroppsperspektivet ved å undersøke hvordan ulike intimitetsstrategier er kjønnsbestemt.

#### 4.4. Kjønnbestemte strategier

Hvilke strategier gir parforholdet mellom Alison og Christer uttrykk for? Alison Blake beskrives, som nevnt i handlingsreferatet, som en effektiv og selvstendig jusstudent. Christer er en brikke blant flere i hennes travle liv, med den konkrete hensikt å skulle dekke et kortsiktig behov. Mange av Lønns tekster framstiller kjønnene på en måte som viser kvinnen som den seirende part hva angår intimitet, mestring av følelser og strategier i moderniteten. Alison er en sterk kvinne som behersker markedsmekanismene som virker i et parforhold. Etter bare noen timers bekjentskap inviterer hun Christer opp til leiligheten. Mens Christer er høflig og vil unngå å være påtrengende, er Alison målrettet og direkte. Christer er sulten og lurer på om det finnes noe mat i leiligheten:

Jeg har ikke tatt deg med hit opp for å spise, sa  
Alison. Jeg vil til sengs.  
Med det samme?  
Hvorfor ikke?  
Har du det så travelt?  
Det har jeg. Jeg skal tidlig opp i morgen. Etter å ha  
anbrakt ungene på daghjemmet skal jeg på jobben. Etter  
lunsj tar jeg bussen til universitetet. (s.46)  
[...]  
For Alison var han i de første timene ikke engang en  
erstatning, men en gjenstand som hun mente kunne dekke  
et behov. (s.48)

Alison vil bli jurist fordi det er det eneste faget hun kan bli ferdig med på fire år. Hennes strategier dreier seg om å holde det gående. Hun begrunner ikke sine handlinger ut fra eksterne referanser og drømmer, men lar den konkrete konteksten hun befinner seg i, styre og avgjøre hennes valg. Jussutdanningen er for eksempel et valg foretatt ut fra livssituasjon, ikke idealisme. Tilsvarende er promiskuøsiteten et eksempel på hennes pragmatiske innstilling til livet. Hun forteller Christer at hun jobber og studerer samtidig fordi hun ikke akter å gro under i gjeld mens hun venter på bidrag fra hennes tidligere mann. Senere i dialogen kommer det fram at hun ikke vet hvor eks-mannen bor, men at hun regelmessig treffer ham og ligger med ham fordi "Det er meg som har lyst" (s.47). I mangel på et følelsesmessig engasjement utnytter Alison situasjonen kynisk, og legger heller ikke skjul på det. Christer behersker dårlig den intime situasjonen som har oppstått. Han er tydelig usikker og famlende: "Jeg sier en masse ting jeg ikke mener" (s.47). I denne relasjonen er det Alison som utviser trygghet. Ingen offentlige overbygninger regulerer den metoden hun anvender. Fordi hun behersker

selvutleveringens kunst er hun en vinner i et markedspill der kropp og seksualitet er omsettelige varer. Seksualiteten er ikke del av en større sosial kontekst, men redusert til den rent kroppslige tilfredsstillelse. Alisons målrettede og lakoniske uttrykksmåte står i kontrast til Christers avventende holdning. Hun går rett på sak:

Når ser jeg deg igjen?  
Blir du ikke med opp? (s.44)

Mens Christer fremdeles er på leting etter oversikt og sammenhenger, innser Alison at det gjennom individuelle strategier kan skapes lokale sammenhenger. Hun er kritisk til teorier og ”tror ikke særlig på noen av dem. Men akkurat nå vet jeg at jeg ikke vil leve som en nonne” (s.48). Anthony Giddens sier i ”Modernitetens konsekvenser” at ”elskerens selvrealiseringsprosess er en like så viktig del av erfaringen som den voksende intimiteten med den elskende” (Giddens 1994:107). Dette antyder utviklingen av seksualiteten i retning av et individuelt identitetsprosjekt:

Men akkurat nå vet jeg  
At jeg ikke vil leve som en nonne. (s.48)

Kvinnene i Lønns tekster er generelt mer tilpasningsdyktige og selvberoende enn menn. De anvender strategier som menn synes mer blinde for. Derfor har de ofte en bedre utviklet motstandsdyktighet, både i forhold til senmodernitetens krav i en kapitalistisk hverdag og, mer eksistensielt, i forhold til tilværelsens grunnleggende kaosstruktur. Dermed viser kvinnene et større mot overfor de mulighetene livet tilbyr. De er inautentiske, aksepterer fremmedgjørelsen og handler til tross for dette, med en pragmatisk aksept som livsstrategi.

Alisons overlevelsessevne forklares med utgangspunkt i en biologisk forståelsesmodell, som en genetisk iboende kraft. Hun har tilpasnings- og overlevelsessevnen i blodet, som etterkommer av de ”som maktet å overleve, en vilje til liv som er påfallende” (s.49). Selv kjærlighetsliv og nærhet er underlagt en kapitalistisk rasjonalitet og tidsforståelse. Christer er en gjenstand, et av mange kort i hennes kabal. Hans plass i kabalen er avhengig av hvordan hun stokker de andre kortene. Alison demonstrerer kapitaliseringen av tidsbegrepet ved å underlegge selv seksualiteten, det næreste av det nære, en snever logikk. Spenning og den uforbeholdne hengivelse passer ikke inn i en tilværelse der ingenting er overlatt til tilfeldighetene. Mens Christer haler ut tiden og retter bevisstheten inn mot objekter og

”ufarlige” temaer, er Alison målrettet. Hun er sin egen lykkes smed har ikke tid til å la seg tilfeldig impulsstyre:

Er det mat i huset?  
Bare bacon og te.  
Ikke øl?  
En flaske. Er du sulten?  
Jeg har ikke spist siden middag .  
Jeg har ikke tatt deg med hit opp for å spise, sa  
Alison. Jeg vil til sengs.  
Med det samme?  
Hvorfor ikke?  
Har du det så travelt?  
Det har jeg. Jeg skal tidlig opp i morgen. Etter å ha  
Anbrakt ungene på daghemmet skal jeg på jobben. Etter  
Lunsj tar jeg bussen til universitetet. (s.46)

Forholdet til tid i HH er ikke ulikt mange nyromanforfatteres oppfatning av tiden. Nåtiden er den primære tiden fordi øyeblikket er den eneste måten et senmoderne menneske kan forholde seg til virkeligheten gjennom. Fortiden har mistet sin betydning og framtiden er, på grunn av dreiningen i risikoprofilen, uviss og faretruende. Derfor har nåtiden primat. Tekstens form, preget av scenen, illustrerer dette. Det er øyeblikksfragmentene som står tilbake, og i hvilken grad man kan konstruere oversikt beror på den enkeltes kombinasjonsevne. Det ser ut til at kvinnene ser de lokale, nære sammenhengene og mulighetene lettere enn menn, som på sin side søker etter totale forståelsesmodeller.

Denne nåtidige og fragmentariske diskursen brytes med framstillingen av Alisons barndom i Grimsby. Her er fortelleren mer styrende og tolkende. Fellesskapstanken lever, om enn på feil premisser, og den sanselige nærhet skildres kronologisk sammenhengende, uten handlingsbrudd, og med innlevelse:

Hun husket fremdeles lukten av tøy og den søtlige osen fra strykejernet og dampfillen som pirret henne i neseborene, der kunne hun sitte i timevis med et leketøy foran seg i vinduskarmen, i det fjerne et glimt av sjøen i blått og grønt mellom husgavlene, og hvordan båtene gled ut og inn i havnebassenget, fiskebåter som på lang avtand virket rene og ordentlige, men som nede på havnen var fulle av brune flekker og striper, rustne kjettinger i en haug forut, den skarpe lukten av fiskeavfall.

På spørsmål fra Christer om hun likte seg i Grimsby, svarer Alison bekreftende. Hun vet ikke hvorfor, ”Men jeg lengter ofte tilbake til lukten av fisk” (s.68) Sansesbeskrivelsene formidler en nærhet som er totalt fraværende i sensualiteten mellom Christer og Alison. Hennes erindring av barndommen tilbyr altså et visst mønster og en vag oversikt sett fra nåtiden. Fortiden har en viktig trygghetskonstituerende virkning i en brutal, fragmentert og kapitalistisk tid.

Likte du deg der? sa Christer.  
Jeg liker å tenke på det. (s.68)

Betydningen av fortiden blir nærmere beskrevet senere.

Kvinnenes evne til å mestre kaos og tilstander som ikke lar seg ordne logisk og rasjonelt, er også synlig i relasjonen til Vera. Mens Christer er opptatt av at alt skal være som før, kan ikke Vera ”forstå at noen bestandig kan ha det som før” (s.144). Vera er, som Christer, en kosmopolitt med hele Europa som arbeidsfelt. Hun drar dit det måtte være behov for henne, og har ingen planer om å skaffe seg en utdanning. Med en pragmatisk og kynisk innstilling, ikke ulikt Alisons, drar hun til Karlkrona:

Fordi jeg har fått en jobb der. Hva ellers? Tror du  
jeg reiser til Karlskrona for min egen fornøyelses skyld.  
[...]  
Jeg er garantert arbeid i et halvt  
år. De ønsker folk som er villig til å ofre sikkerheten for  
høy betaling. (s.152)

Strategiene hennes er basert på øyeblikkets muligheter. Hun bryr seg ikke om å skaffe seg en utdanning slik Christer foreslår. Hun påpeker at hun arbeider best under stress og ”liker å drive på nøyaktig slik som nå”. Gjennom en terningmetafor anskueliggjør hun verdens kontingens:

Jeg blir strødd utover kartet som en terning. Det  
eneste jeg lurte på er hvor mange øyne som kommer opp.  
Er jeg en sekser eller er jeg det ikke.  
Det bestemmer du selv, sa Christer fortvilet. (s.153)

## 5. Teksten, plotet og rommet

### 5.1. Plot

I to hovedoppgaver<sup>12</sup> understrekes Lønns slektskap til den amerikanske short story-tradisjonen. Her er det et fravær av plot, forstått som handlingsutviklingen og drivkraften i fortellingen. Denne forståelsen av plot er tilnærmet felles for teoretikere som Aristoteles, Freud, Ricoeur og Brooks. I *Reading for the plot* fra 1984 definerer sistnevnte plotet som: “[...] the logic and dynamic of narrative” (Brooks 1984:10). Rolf Gaasland (Gaasland 1999) understreker at noen definerer plot mer i retning av story, den ytre handlingsstrukturen, mens andre, blant annet han selv, legger begrepet tettere opp til diskursfenomenet, nærmere definert under kapittel 2.

Forestillingen om plot bygger på forestillingen om at en forteller har valgt ut et sett hendelser og tilstander og sortert dem i bestemte faser som følger etter hverandre i en bestemt rekkefølge og i henhold til en bestemt logikk. (Gaasland 1999:51)

Gaasland slår fast at dersom en tekst analyseres i henhold til plot-begrepet, opererer man med ”forhåndsdefinerte forventninger om faser”, for eksempel ”eksposisjon, igangsetting av handling, spenningsstigning, klimaks, spenningsfall og avslutning” (Gaasland 1999:50). Videre hevder han at plot-analysen må ”kartlegge hvilke prosjekter som driver handlingen framover (prosjektaksen) og hvilke krefter som eventuelt hindrer og hjelper framdriften av prosjektet (konfliktaksen)” (Gaasland 1999:51). Propps funksjonsrekke nevnes som eksempel på en slik forventningsbasert plot-analyse.

I Jakob Lothes bok ”Fiksjon og film” (Lothe 1994) knyttes begrepene historie og diskurs til det formalistiske begrepsparet fabula og sjuzet, anvendt allerede rundt år 1920 av Boris Tomasjevskij. Historie og fabula betegner på sin side handlingssammendraget, mens begrepene diskurs og sjuzet tar for seg utformingen av fortellingen, det som gjør den litterær. Hertil hører virkemidler og prosedyrer i teksten som omhandler kausalitet og årsakssammenhenger. Uten sjuzet, ingen litteratur. Slik knyttes sjuzet til diskursbegrepet, men Lothe understreker at begrepet avviker noe fra det diskursive ved i sterkere grad å betone det

---

<sup>12</sup> *Forandringens fravær* (Børresen 2002) og *Minimalisme på norsk* (Kleven 2001)

innholdsmessige aspektet. Dermed er sjuzet i sterkere grad enn diskurs et begrep som relateres til plotet.

Omgrepet peikar såleis ikkje berre på korleis ein narrativ fiksjon presenterer seg – som språkleg utforma diskurs og gjennom ei forteljehandling (narrasjon) – men viser i tillegg til samanhengen mellom form og innhold i teksten. (Lothe 1994:16)

Fabelen, mythos, innebærer etterligningen, mimesis, av handlingen. Fabelen gjenspeiler historiens handlingselementer ordnet kronologisk. Plotet er derimot et begrep som klargjør hvordan fabelens hendelser og begivenheter er ordnet i diskursen. Plotet organiserer fabelen, så og si.

Poenget er altså at plot må avgrensnes både mot historie- og diskursbegrepet. På den ene siden er begrepet relatert til de hendelsene som inngår i suksesjonen, men samtidig er det ikke noe sammendrag eller gjengivelse av handlingen basert på kronologisk suksesjon. På den andre siden skiller plotet seg fra diskursbegrepet ved en nærere relasjon til hendelsene, og med en forventning om dynamikk og handlingsutvikling. Begrepet befinner seg på en måte i krysningspunktet mellom historie og diskurs.

Det er mange ulike typer plot, og en bestemmelse av plotets karakter er nært relatert til personene i teksten, deres egenskaper og prosjekter. De signalene teksten gir skaper forventninger i leseren om strukturelle forhold som faser, oppbygning og progresjon.

## **5.2. Et moderne plot – forventninger som ikke innfris**

I et brev fra politiet i byen Hirtshals, 25. oktober 1974, kom en fyldig rapport om Christer Kramm, undertegnet av Hans Bach, en sekretær i politietaten.  
[...]  
Det sto i brevet at de hadde funnet Christer Kramm på tyve meters dyp tett ved moloen.  
[...]  
Korte setninger som man husket godt. Et korrekt brev.  
De nødvendige fakta og omstendigheter i en taktfull form  
Som ikke var til å tvile på. (s.5f)

Anslaget i HHs åpningssekvens konfronterer leseren med et dødsfall som automatisk vil forberede leseren på en forløpsstruktur der ønsket om oppklaring vil styre framdriften. Romanens diskurs står i et konfliktylft forhold til dette tradisjonelle kriminalplotet. Leseren



forventer en oppklaring av rammefortellingens gåte, men må ved overgangen til kapittel 2 justere sine skuffede forventninger og ta i bruk nye strategier. Robbe-Grillet polemiserer mot den borgerlige, tradisjonelle romanens fokus på personpsykologien og handlingen. Den tradisjonelle kritikk, hevder han, ”indskrænkes til at gengive handlingen[...]udbredende sig mere eller mindre over de væsentligste passager, intrigens knuder og disses løsning”, og videre:

Dommen, der fældes over bogen, kommer således især til at bestå i en vurdering af sammenhængen i denne, dens forløb, dens balance, og i den spænding og de overraskelser, den bereder sin forpustede læser. (Robbe-Grillet 1965:29)

Den moderne roman skal, ifølge Robbe-Grillet, ikke ”ligne de præfabrikerede skemaer, folk er vant med, dvs. den færdige forestilling de har om virkeligheden” (Robbe-Grillet 1965:30). I stedet består fortellerens styrke i ”[...] at han finder på, at han skaber i fuld frihed uden nogen model” (Robbe-Grillet 1965:31).

Sammenfaller HHs diskurs med et moderne plots fravær av en temporaliserende forløpsstruktur? Åpningsperspektivet legger unektelig opp til en lineær progresjon med en viss oversikt og en rimelig relevans i forhold til det som er etablert som romanens prosjekt. Som en følge av romanens mimetiske, virkelighetsetterlignende, karakter vil ethvert forsøk på å framstille et hendelsesforløp, brytes mot en ny handling eller situasjonsbeskrivelse. I perioder er det tilløp til en forløpsorientert fremstilling, av og til også psykologisk innlevelse, for eksempel under beskrivelsen av Freddy eller havforsker Anders, eller når viktige forhold rundt Christers familiebakgrunn tematiseres i kapittel 3. Mor til Christer forklarer hvordan livet var når han var liten, spesielt i forhold til omgivelsenes reaksjoner på farens nazi-sympatier under krigen. Uten ytterligere motivering blir monologen hennes avbrutt av en kort redegjørelse for ”Kampen mellom Mjøndalen og Strømsgodset” (s.32). Deretter fortsetter fremstillingen med følgende meta-kommentar: ”Hva hendte egentlig med Wictor Kramm?” (s.32), og tar igjen opp forhold rundt familiens fortid. Fortelleprosessen blir belyst med jevne mellomrom:

I det skred av misforståelser som i etterkrigstiden hjemsøkte det krammske hus, skal det her gis noen viktige opplysninger [...] og videre en forklaring[...] Det er kan hende viktig å få med at Wictor Kramm [...] (s.32)  
Det skal tilføyes et par opplysninger om [...] (s.33)

Bruddene med et logisk handlingsforløp, spørsmålene og den stadige kommenteringen av fortelleprosessen, minner leseren på kontrasten mellom fiksjon og virkelighet og hindrer konstruksjonen av et sammenhengende fiksjonsunivers. I et tekstlandskap av brudd og ubestemthetssteder blir gjentakelsen derfor et nødvendig ordnende prinsipp som danner et kraftfelt av interagerende elementer. Diskursen er ikke innrettet på å lede leseren gjennom kjente faser og intrigemodeller, men spiller i stedet på disse for å nærme seg begivenheter og forhold knyttet til Christers samtid. Elementer i de livshistoriene og miljøene Christer møter, kan igjen kombineres på måter som belyser Christers erkjennelsesproblem. Mangelen på rasjonelle motiver og forklaringer fjerner fokuset fra intrigen og leder oppmerksomheten mot erkjennelsesfilosofiske problemstillinger. Den eksistensielle siden av dette handler om at meningskonstruksjonen som sådan har karakter av løgn og fiksjon. Hvordan uttrykker teksten formelt dreiningen av den klassiske kriminalplot-strukturen?

Ole sitter en aften foran peisen i hytta. Han ”løsnet på pakkestrikket rundt den øverste pakken med fotografier” (s.12) og blir overrasket over at ordensmennesket Christer har plassert fotografiene ”hulter til bulter i bunkene” (s.12). Dette er spørsmålene han stiller seg:

Deretter et direkte spørsmål.

Hvor i Portugal var du? Hvor lenge? Når reiste du  
Tilbake? Hvor reiste du? (s.13)

Ole kommer, i likhet med jakthunden sin, ikke på sporet i romanens fortsettelse, hvilket medfører at kriminalromanens tradisjonelle forløps- og handlingslogiske progresjon demonteres. Romanen følger i stedet hovedpersonen på en reise der forbindelseslinjene trekkes opp gjennom sammenstykningsen av elementer fra de miljøene han ferdes i. Visse steder i teksten etterlater de minutiøse tids- og stedsangivelsene spor av kronologi: ”Her, i denne landsbyen, hadde Christer Kramm bodd fem måneder i 1973 [...] Etterpå gikk det hurtig” (s.16), eller slik: ”I løpet av tre år – fra 1945-1948 [...]” (s.27). Den impliserte forfatteren foretar likevel aldri noen lineær rekonstruksjon, men løser seg i stor grad fra tidslinjen og den forventede handlingslogikken. I stedet spenner den opp et konkret, geografisk rom, primært europeisk, men også fra USA, Nord-Afrika og Asia, der steder, begivenheter og situasjoner beskrives nøkternt og likefrem, og der vekten legges på utvekslingen mellom Christer og omgivelsene. Personene reiser på tvers av landegrenser og grenser i seg selv, hvilket demonstrerer hvordan virkelighetens mange sider er flettet sammen. På hvilken måte får fortellerens tilbaketrekning konsekvenser for plotet? I åpningskapitlet er Ole dramatisert forteller, men i fortsettelsen, når fokuset på Christer fjernes, blir også sporene

etter han borte, med unntak av en klar identifisering på side 25. Det er usannsynlig at fortellerens innsiktsnivå vesentlig overstiger leserens hva gjelder de viktige spørsmålene som antydes i teksten, og man vet heller ikke sikkert om fortellingen er avsluttet idet lesningen begynner. Ole blir slik en forteller med beskjeden autoritet i teksten, hvilket danner en dyp kontrast til den funksjonen han er tiltenkt. Til tross for at han kjenner Christer godt får han aldri den detektivrollen diskursen legger opp til og leseren forventer. Han blir ikke den analytisk tenkende deduktive helt som politisekretæren setter sin lit til når han oversender det materialet han må gi tapt overfor. Det innebærer at selve fortellehandlingen etter romanens innledning, ikke er målrettet innstilt på en klargjøring av sakens faktiske forhold. Den primære begrunnelsen, ønsket om å komme til bunns i et uklart hendelsesforløp, følges ikke opp. Dermed får både leser og forteller, en observatørrolle der de optiske inntrykkene mottas ufortolket. Fortelleren blir slik en amoralsk størrelse i teksten som ikke ”mater mellomrommene” med vurderinger og føringer for meningskonstruksjon. Tekstens ubestemthetssteder kommer tydelig fram i teksten nettopp på grunn av denne distansen. Det er riktignok fortelleren som velger ut elementer og framstiller dem i en rekkefølge, men den impliserte forfatteren verken fortolker eller fører leseren fram til noe fast punkt, en endelig mening. Teksten overlater til leseren å treffe de egentlige konklusjonene. Likevel, gjennom visse nesten umerkelige litterære grep, trer den impliserte forfatteren fram og markerer seg som en viktig tilrettelegger i konstruksjonen av mening. Ved å konstruere en medforteller, som fjerner fokuset både fra Ole og Christer, og ved fokaliseringsforskyvningen mot slutten, gir teksten leseren muligheten til å se et mønster. Gjentakelsen av elementer mellom kapitlene åpner dermed for større forståelse av Christers beveggrunner og skjebne enn det personene i teksten kan oppnå. Plot krever, som vi har sett, suksessjon, og det er få tegn til utvikling i forhold til de forventningene om oppklaring som sjangeren skaper. Teksten spiller på en forventning om dynamikk og logisk handlingsutvikling, men personene i romanen går ikke gjennom noen utvikling i forhold til sakens kjerne, noe som gjør det interessant å se etter andre måter å konstruere teksten på enn primært gjennom tid og suksessjon. Det som skulle være av interesse for oppklaringen, blir ikke direkte berørt. I stedet virker det som om fortelleren legger vekt på å formidle situasjoner. Her er jeg tilbake til rom-perspektivet fra kapittel 2.7. Jeg vil videreføre dette fokuset, men klargjør først Fredrik Tygstrups begrep *litteraturens rom* og Mikhail Bakhtins begrep *kronotopen*.

### 5.3. Litteraturens rom

Litteraturens rom kan sammenfattes som en pendling mellom det tekstinterne systemet av relasjoner, tekstens betydningsrom, på den ene siden, og erfaringens og anskuelsens rom på den andre.

De to sider virker sammen, teksten kan kun representere et rum ved at konstruere et system af relationer, der modsvarer det levede rums konstruktion af anskuelsen, og teksten kan kun konstruere et rum i dens egne indre system af relationer, hvis dette rum forstås som en objektiveret anskuelse. Man kunne sammenfatte denne dobbelthet ved at bestemme teksten som et anskuesmedium, hvor levede rum kan fastholdes, og hvor mulige romanskuelser kan konstrueres og undersøges. (Tygstrup 2000:181)

Litteraturen har sin egen måte å framstille rom på som utfyller andre mediers romkonstruksjon. I motsetning til for eksempel et maleri eller fotografi kan en tekst si mye gjennom utelatelser eller ubestemthetssteder. Forenklet kan man antyde at Lønns diktning er en studie i det sagte i det usagte. Et fotografi kan bare fange inn det som trer fram fysisk-materielt, mens tekstens oppnår en breddevirkning i sine beskrivelser. Det som ligger mellom linjene blir like viktig som det sagte. Det polyfone, flerstemmige, i diktningen muliggjør mange ulike romanskuelser fra ulike levde rom. I diktningen får vi en bredere inngang til rommet ved å etablere elementer og sammenhenger i det levde rom og ved å fastholde interaksjonen mellom handlings-, stemnings- og anskuesrommet i en sansning som er objektivert i teksten.

### 5.4. Kronotopen

Mikhail Bakhtin innførte begrepet *kronotopen* i "Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik" (1937-38) for å vise hvordan tid og rom i litteraturen inngår i en uoppløselig enhet og forutsetter hverandre dialogisk. Litteraturens tradisjonelle vektlegging av forløp på bekostning av rom legitimerer denne ekstra understrekingen av romdimensjonen. Fokusendringen henger sammen med erfaringen av det kompliserte moderne livets omskiftelighet, tetthet og voldsomme dynamikk. Rommet er ikke lenger bare et sted som handling og forløp nødvendigvis må ta utgangspunkt i; evnen til å se forbindelser mellom de assosiable elementene og kunne kombinere dem, blir avgjørende. Det er ikke slik at klassisk

narratologi har lukket døren helt for spatiale elementer i tekstene, selv om vekten har ligget mer på suksesjon framfor situasjon. Den strukturalistiske narratologien kan kanskje likevel kritiseres for å ha skapt et kunstig skille mellom teksten og verden rundt. Tid og rom er begreper som i stor grad brukes som metaforer i møte med litteraturen. Dermed virker rombegrepet mer mulighetsrikt og tiden tilsvarende skjebnetynget. Kronotopbegrepet er en nødvendig påminnelse om at begge dimensjonene må fastholdes i forståelsesprosessen. Begrepet handler om hvordan tid og rom, primært forstått som metaforer, organiserer de viktigste hendelsene i litteraturens subjett. Kronotopen blir dermed et bindemiddel mellom litteraturen og virkeligheten som virker sjanger- og plotskapende.

### **5.5. Møtets kronotop**

Etter at Ole blir konfrontert med politiets mislykkede forsøk på finne rasjonelle motiver (jf. s.6) og selv ikke finner holdbare opplysninger i samtalen med Christer som finner sted før avreisen, svekkes progresjonen i saken og oppmerksomheten flyttes fra romanens tidslige dimensjon, slik vi kjenner det fra kriminalplotets forløpslogikk, og mer i retning Christer vandring i det europeiske rommet. Via fotografiene og kommentarenes fragmenterte gjengivelse av hans bevegelser, følger Ole og leseren Christer på en vandring, der framstillingen veksler mellom beskrivelser og kommentarer knyttet til steder og situasjoner, og utvekslingen mellom Christer og omgivelsene, i form av sceniske framstillinger. Det er møtene med enkeltpersoner i enkeltsituasjoner, de små, nære historiene, som initierer denne interaksjonen.

Alle kapitlene, unntatt kapittel 1, tar utgangspunkt i møter som virker bevissthetsutvidende på Christer, både i forhold til å forstå de samfunnsmekanismene som styrer oss på makronivå og når det gjelder den mer diffuse eksistensielle følelsen av fremmedgjørelse. Det er de konkrete opplevelsene fra disse møtene som er drivkraften i teksten. Flertallet av møtene er ikke organiserte, men bestemt av tilfeldige samtidigheter; som når Christer tilfeldigvis ser David Camani på toget, når Buzz tilfeldigvis liker et fotografi tatt av Christer i et magasin og ringer ham, når han treffer Vera i Hirtshals under en fotografering eller når han drar for å dekke en togavsporing og i stedet møter betjenten.

Personene og miljøene Christer møter tvinger han til å ta opp forhold ved sin egen fotografjærning til kritisk vurdering. Christer tilblivelse som individ foregår ikke gjennom den målrettede realiseringen av definerte prosjekter som er typisk for den klassiske romanhelten. I stedet markerer møtene i månedene før dødsfallet en prosess der uante

opplevelser og samtaler tvinger han til å revidere tidligere antakelser. Christer har tydeligvis hatt en tro på at det går an å avdekke skjulte maktstrukturer og en dypere mening i tilværelsen, ”få med alt” (s.167), bare det fotografiske uttrykket er riktig, men mot slutten foregår det et orienteringsskifte. Han innser at dette ikke er mulig.

Christers skjebne er knyttet til en prosess med en tidsmessig utstrekning, opplevelsene i månedene før dødsfallet, men også et utslag av den konkrete koblingen til personer og konkrete rom. Møtene og forbindelseslinjene som har oppstått i kraftfeltet mellom dem, er elementer i en erkjennelsesreise med døden til følge. Derfor kan en si at Christer utvikler sin identitet *kronotopisk* (Tygstrup 2000). På den ene siden kan den sies å være utslag av de mulighetene som møtene skaper. Christer forsøker å gripe noen sammenhenger i sitt eget liv og i samtiden gjennom de mønstrene samtalen danner, men prosjektet mislykkes ettersom virkeligheten stiller seg på siden av hans forventninger:

Ingenting hadde gått slik som han ønsket (s.165)

På den andre siden får Christer utvilsomt innsikt i en del personers historie gjennom stedet, på samme måten som Christer må forstås både gjennom fortiden og framtiden. Men mulighetsaspektet som ligger i Christers utveksling med omgivelsene må betones sterkere enn den skjebnetunge realiseringen av et prosjekt som spiller ut i tiden. Utgangspunktet er fotografiene, møtene, stedene og situasjonene, og via disse gis Christer en mulighet for innsikt i personenes livsrom og bakgrunn. Denne innsikten er i det senmoderne samfunnet et resultat av en åpen og utforskende innstilling. Informasjonstettheten og dynamikken krever plastiske individer som kan skape sammenhenger gjennom de omkringliggende elementene. Mulighetsaspektet blir dermed like viktig som skjebneaspektet. Fotografiene er ofte utgangspunktet og krever en nærmere redegjørelse.

## **5.6. Fotografen Christer Kramm**

Jeg har suksess. Jeg selger mine produkter til aviser og tids-  
Skifter. Og jeg selger dem dyrt. Hvorfor skulle jeg ikke  
det? Jeg lever av det. (s.56)

Med kameraet som arbeidsredskap prøver Christer å dokumentere visse sosiale, politiske og økonomiske sammenhenger i tilværelsen, og slik opptrer han som virkelighetsformidler. Christer setter sin lit til at riktig bruk av moderne kamerateknologi skal kunne gjøre ham i

stand til å ordne virkelighetens kaos til et meningsfylt kosmos, og iblant har han også følelsen av å gjøre noe meningsfylt:

Iblant får jeg inn noen blink-  
Skudd med kameraet. Da kan jeg si til meg selv. Du har  
sett noe. Du har avslørt noe. (56)

Her lever fremdeles den romantiske tanken om at de gode bildene gir en slags oversikt og avslører noe. Kameraet symboliserer menneskenes behov for et fast punkt, et sentrum, å orientere seg ut fra. På samme måte er fotograferingen både en metode for innsikt i virkeligheten og et utgangspunkt for dypere selvinnsett. Denne siden ved fotograferingen kommer tydeligere fram i de tilfellene hvor han blir konfrontert med rasjonalitetens utilstrekkelighet i forhold til å gjenskape en tapt orden. Vera mener at Christer reiser rundt i Europa på et selvutviklingsprosjekt uten evne til å fange inn noen vesentlige sammenhenger i tilværelsen. Selv er hun deprimert etter å ha vært fanget i kosmetikk- og skjønnhetsindustriens illusjon om enkeltindividets mulighet til selv å velge identitet og personlighet. Hun oppdaget at menn ikke lenger bruker kosmetikk til pynt, "[...] men at det skulle forandre deres personlighet, ikke radikalt, men for en måned, en uke, et år" (s.145f).

Du er primitiv, sa Vera. Du tvholder på det fotografi-  
apparatet ditt. Du reiser rundt i Europa og fotograferer  
ditt eget tryne. Du forstår ikke engang det. Hvordan skal  
du da forstå at jeg er redd for tupéer?

Forklar meg det, sa Christer.

Jeg kan ikke. Det ville ikke være det minste vanskelig  
dersom jeg kunne forklare det. Men du innbiller deg at  
du kan skaffe deg en slag oversikt med det kameraet.  
Jeg aner ikke hvordan (s.147)

I likhet med romanens form er fotografiernes virkelighetsgjengivelse fragmentarisk og punktuell. Likevel er det en vesentlig forskjell. Mens romanen gir visse holdepunkter og framviser likhetstrekk mellom situasjoner som danner mønstre, er ikke fotografiene i stand til å gi uttrykk for sammenheng og utvikling alene. Christer har tidligere trodd på det enkelte fotografiets kommunikative kraft og evne til å skape oversikt, for eksempel når han etter samalen med fotografkollegaen i Liverpool bestemmer seg for å konsentrere seg om "[...]et eneste bilde" (s.56). Dette synet viser seg imidlertid å være en arv fra en tid der man trodde på manifestene. Det er tydelig at Christer innser den forenklingen han har stått som eksponent for i møte med virkeligheten, ettersom han i forkant av "den avsluttende reportasje" (s.168)

innrømmer at han er lei av å fotografere og tenker på å gjøre noe annet. I visse situasjoner aner Christer en lovmessighet, men frustrasjonen synes å bunne i kameraets manglende evne til å finne denne. Det er i bestemte situasjoner, i konkrete utsnitt av en privat virkelighet, Christer av og til ser sammenhenger. Men mot slutten ser det ut til at han gir opp hele prosjektet. I omkring et år hadde Christer forsøkt ”å overbevise seg om at det var nyttig og kanskje bryet verdt” (s.167), og han forteller at han ofte er trøtt av å fotografere og kunne tenke seg å gjøre noe annet. Fotografiene har et beskjedent bevissthetsutvidende potensiale i forhold til det mønsteret som tegner seg i menneskeskjebnene han får innblikk i. Selv om letingen etter det riktige motivet initierer en ”fenomenologisk” oppmerksomhet rundt de små tingenes betydning, kommer bevissthetsutvidelsen til syne først gjennom møtene og relasjonene som disse åpner for. Gjennom kameraet er han opptatt av å ”få med alt” (s.167), men kameraet går ikke dypere enn å gjengi fragmenter av øyeblikk, noe han ser ut til å innse mot slutten av romanen, blant annet under fotograferingen av Vera:

Han hadde smugkikkert inn i en tilværelse (benyttet fotografiske triks og finesser) og konstatert at slik har min søster det akkurat nå. Ingenting mer.

Kanskje blir det også et eksistensielt dilemma for Christer at han gjennom sin reportasjevirkosomhet selv bekrefter den samfunnsutviklingen som han åpenbart forsøker å avdekke og bekjempe. Som fotograf er han prisgitt den teknologiske utviklingen innenfor sitt felt, og samtidig må han tilpasse sine metoder til markedets krav. Han er på jakt etter private historier med brodd<sup>13</sup>, selger sine varer til høystbydende og erkjenner at ”Mine bilder av sult, nød og elendighet er vanlige konsumvarer som kaffe og ris” (s.56). I kapittel 2 sier fortelleren om David og Christer at det aldri ble:

[...] vekslet et ord mellom ham og Christer om hva som hender med et menneske når det får følelsen av å leve et unyttig liv. (s.24)

På dette tidspunktet må Christer ha innsett at fotografiet i beste fall kan pirke litt i vår komplekse tilværelse. For mot slutten av Christers liv, etter ”den avsluttende reportasje” (s.168), planlegger han et fotografi av Freddy, bilene og kreditorene, sannsynligvis for å vise ironien i at Freddy, til tross for konkursen, driver på som før:

---

<sup>13</sup> Se for eksempel HH kapittel 6 (s.82)



[...] slik at han som en ærlig person kunne få anledning til å betale endel av pengene tilbake. Slik ble Freddy eier av sin egen bilpark, og slik demonstrerte bankene godvilje overfor et medmenneske som etter folkesnakket hadde gått til helvete. (s.170)

Ideen er å fange inn de makt- og kapitalstrukturene som tar kvelertak på Freddy. I ”den avsluttende reportasje” fotograferer Christer Freddy i en landeveiskro, fråtsende i mengder av mat, men han sier selv at dette betyr ”Ingenting” (s.168). Bildet har han kalt ”matlyst” og tilføyer at:

Det er synd at jeg ikke har tid til å bli kjent med ham. Jeg skulle like å vite hvem han er. (s.168)

### **5.7. Medie- og reklamemannen**

Det kan virke som om Christer i stor grad har fungert som en marionett for en moderne reklame- og medievirkelighet som av profittensyn kun fokuserer på overflatefenomener med en tilfeldig sannhetsgehalt.

Mine bilder av sult, nød og elendighet er vanlige konsumvarer som kaffe og ris. (s.56)

I samtalen med den italienske gjestearbeideren Carlos Morante blir Christer spurt om han er ”godt stoff” (s.81). Christer bekrefter og opplyser om at han er den eneste fremmedarbeideren han kjenner som har gjort det brukbart. Carlos spør om besøket dermed er bomtur og om han skal ”spe på med litt elendighet” (s.82). Dermed kommer historien om svindelen som har ruinert italieneren. I samtalen med Susan Collin erkjenner Christer at han er en brikke i et markedsspill. Han selger sine produkter dyrt og med god samvittighet (s.56). Vi leser også flere steder at han har tjent gode penger (s.11), noe som indikerer veloverveide beslutninger i forhold til hvilke motiver han har valgt å konsentrere oppmerksomheten rundt. ”Hjemme hos-reportasjer” er en markedstilpasning i takt med tidens krav. Sitatet over viser at Christer er bevisst sin forankring til en moderne reklame- og medievirkelighet, men tekstens vesentligste spenningsfelt, som også forblir skjult, dreier seg om hans forhold til massemediens og reklamens rolle som formidlere og fortolkere av virkeligheten. Medie- og reklamemakten spiller en viktig rolle når det gjelder å bruke de individuelle, intime historiene som et

substitutt for offentligheten. Hvorvidt Christer bruker de små og intime sammenhengene for å gripe de overliggende mønstrene, er uavklart, men det er tydelig at han mot slutten, etter ”den siste reportasje”, har ambisjoner om å finne et uttrykk for de dypere, fundamentale sammenhengene i et liv som Fredmys. Troen på dette motivets slagkraft uttrykker en utviklingsoptimisme og kanskje nettopp derfor er fallhøyden så stor når prosjektet viser seg umulig.

Ett annet uttrykk for reportasjereisenes senmoderne forankring er reisen til Portugal. Christer bortprioriterer revolusjonen til fordel for historien om en fallert idrettsstjerne som har brukt reklamen og media kynisk for å oppnå oppmerksomhet og markedsverdi. Vi ser også hvordan romanen ironiserer over avisenes interesse for den høyrepopulistiske politikeren Mogens Glistrup mens ”enhver viktig sak blir ført ut i livet med store fødselssmerter” (s.169). Tilsvarende demonstrerer Christers valg av motiver hvordan også han uvilkårlig fanges inn av tidsånden og blir en del av en kapital- og markedsstyrt virkelighet. Han bruker uvanlige motiver for å gjenspeile den ufriheten kapitalmakten resulterer i for den enkelte eksistens. Men motivene selger fordi utgangspunktet er gjenkjennelig for folk flest. Han orienterer seg mot livsverdenen og konkrete situasjoner og fokuserer på kroppens ”her” snarere enn eksistensens ”nå”. Den konkrete situasjonen i det konkrete rommet er valget av innfallsvinkel framfor en plassering av begivenheten i tiden.

## **5.8. En krystallinsk karakter**

Gilles Deleuze er opptatt av komposisjonens betydning i kunsten og sier at komposisjon ”[...] er den eneste definition på kunst. Komposisjonen er æstetisk, og det der ikke er komponeret er ikke et kunstværk” (Deleuze 1996:240). Det er vekselvirkningen mellom sansning og forståelse som ligger til grunn for komposisjonen, og denne forutsetter evnen til å skjematISere inntrykk. Deleuze skiller mellom tre komposisjonelle kategorier som man gjenfinner på flere nivåer i kunstverket; Vibrasjonen, omklamringen eller adskillelsen.<sup>14</sup> Sonen (vibrasjonen) er den enkleste forbindelsen der vekselvirkningen mellom to elementer skaper spenning i verket. Krystallet (omklamringen) er en fortettet sone som viser hvordan det eksisterer et kraftfelt av motstridende elementer i en og samme person eller figur. Transversalen (adskillelsen) er en utstrakt sone som viser forbindelseslinjer mellom elementer som ikke står i direkte sammenheng. Fordelen ved å prøve å fange tekster inn gjennom denne

---

<sup>14</sup> Jeg bruker Frederik Tygstrups tilsvarende begreper sone, krystall og transversal (Tygstrup 1995:191)

teoretiske abstraksjonen, er at de kan belyses gjennom andre strukturtrekk enn handlingslogikken.

En sentral sone i HH er spenningen mellom fotografiens fragmentariske måte å forstå virkeligheten på og de sammenhengene som kommer fram i de forskjellige situasjonene og hendelsene i Christers aksjonsrom. Det blir derfor for enkelt å framstille romanens form som gjennomført fotografisk, ettersom den gjennom visse komposisjonsgrep etterlater spor av sammenhenger og holdepunkter som personene i romanen ikke kommer på sporet av. Tekstens måte å ordne erfaringsstoffet på blir derfor en polemikk mot overbevisningen om at en reproduksjon av verdens overflate, vil kunne åpenbare de dypere lovmessighetene i tilværelsen. For Christer blir gjengivelsen av overflaten bare skinn, men romanen viser at vi gjennom kombinasjoner kan få inntrykk av noe mer enn overflate. Christer blir slik en krystallinsk karakter hvor spenningene mellom to ulike måter å skjematISere virkeligheten på fortettes. Gjennom Christer kontrasteres mytens forenkling, gjennom kameraet, med det senmoderne samfunnets erfaring av omskiftelighet og kaos. Erkjennelsesproblematikken tematiseres ved erfaringen av det ikke er mulig å få begivenheter og universelle sannheter på plass gjennom en slik forenkling.

## **5.9. Narrativt begjær og repetisjon**

Freud snakker om et dialektisk forhold mellom to motstridende, men komplementære krefter i menneskelivet: livsdrift og dødsdrift. Peter Brooks (Brooks 1984) utvider perspektivet fra hovedpersonen og plotet i teksten til også å gjelde narrasjonen. Slik knytter han de formelle narrative strukturene sammen med allmenne psykiske drivkrefter. Det er mangelen eller ubalansen som initierer fortellingen og skaper en spenning som motiverer videre framdrift. Det erotiske og eksistensielle begjæret er alltid til stede i begynnelsen som et krav om bevegelse og igangsettelse, hevder Brooks.

I HH er det nyheten om Christer Kramms plutselige død som setter handlingen i gang. Det narrative begjæret i teksten har flere nivåer; det får sitt tematiske uttrykk, det knyttes til plotet og til fortelle- og lesehandlingen. I tillegg snakker Brooks om et begjær utenfor teksten, i leseren. Romanen bruker kriminalplotet instrumentelt for å trigge leserens begjær etter en endelig og meningsgivende avslutning. Dødsfallet er den episke initialsituasjonen og vil ligge som en uavklart drivkraft gjennom hele lesningen. Men i likhet med Oles jakthund klarer ikke leseren å forfølge sporet videre. Både leseren og fortelleren mister hovedsaken av syne og konsentrerer i stedet oppmerksomheten rundt Christers møter med personer og miljøer i tiden

før han døde. Disse virvler opp biter av den moderne sivilisasjonens skyggesider. Romanen drives altså primært av andre komposisjonsprinsipper enn de tradisjonelle narrative. Innledningsvis aktiverer man leseskjemaet for kriminalplot, men handlingselementene følger andre kombinasjonsregler enn de leseren av tradisjonell prosa er vant med. Spekulasjonene omkring hva som skjedde med Christer, og hvorfor, er ikke av avgjørende betydning. Romanens to avsluttende kapitler omhandler det som skjedde like i forkant av romanens første kapittel men gir ingen ledetråder. Halvbrødrene møtes i Christers leilighet like før Christer drar til Hirtshals, og det er forhold rundt dette møtet som plager Ole i kapittel 1, når han mottar brevet fra politiet og forsøker å rekonstruere foranledningen til reisen.

Brooks tenkning forutsetter et iboende behov for mening, endelig avslutning og sammenheng i det som blir fortalt. Det er nettopp ønsket om forløsning og tilfredsstillelse av begjæret Lønn spiller på når han bygger på kriminalsjangeren. Romanens mål er den meningen man forventer at avslutningen vil gi, men det gir ingen mening i at avslutningen kommer med en gang; derfor konstrueres en historie som kan sette tekstens deler i spill og slik utsette slutten uendelig; for dementien av overblikk og endelig mening er noe av det som på ulike måter gjentas i Christers møter; om det er Ruth Blake, som forteller ham at han må lære seg å leve med at alt alltid er i biter (s.53), den forhenværende legen, som forteller at det ikke nytter å stille diagnoser (s.128), Freddy, som nesten lar seg opphisse til slagmål over en bekjent som tror han vet alt (s.65) eller Vera, som forteller at broren er primitiv ettersom han tror kameraet kan gi ham en slags oversikt (s.147), så uttrykker alle tanken om at den absolutte sannhet aldri kan avdekkes. Verden er ikke i seg selv fornuftig, sier Albert Camus: ”Det absurde ligger i konfrontasjonen mellom det irrationelle og det brændene begær efter klarhed som ryster mennesket i dets inderste”. (Camus 1963:13f)

Dreiningen bort fra fiksjonens kjerne fra kapittel 2 skaper ubestemthetssteder som motiverer lesningen videre. Det usagte skaper den samme friksjonen for leseren som Christer levde med i forhold til erkjennelsen av virkelighetens kaosstruktur, noe også Ole må forholde seg til under oppklaringsprosjektet. Dette begjæret etter erkjennelse og sikker kunnskap er tekstens sentrale tematikk. Alle forsøk på å forstå handler om å lete etter sammenhenger i det som ved første øyekast kan synes uforenlig. Selv i et fragmentert landskap som HH er utgangspunktet hermeneutisk, et begjær etter forståelse og mening; men slutten utsettes og plotet tar aldri slutt. Det mønsteret leseren eventuelt finner i romanen er basert på repetisjon, noe Brooks mener er avgjørende i forsøket på å forstå ethvert verk. Utgangspunktet for all lesning er å nå det overblikket som slutten forventes å innfri, men slutten må utsettes slik at relasjonen og spenningen mellom tekstens elementer kan inngå i et spill. Vi leser for å

motvirke friksjon, men en litterær tekst vil alltid møte leseren med mekanismer som setter leseligheten på spill. I likhet med leserens forståelsesbehov har fortelleren en iboende trang til å forføre leseren ved ikke å presentere løsningen og slutten umiddelbart. Slutten utsettes ved forskjellige narratologiske grep og ønsket om å dechiffre disse har sitt motstykke i tendensen til å se livet som en temporal fortelling.

Lønn bruker ofte kriminalplotet som instrument for å ta opp overgripende eksistensielle spørsmål men kriminalfortellingen blir noe sekundært som ikke løses innenfor tekstens rammer. En slik tekst vil skuffe den tradisjonelle leserens forventninger fordi slutten forstått som noe endelig determinert, er avløst av et fragmentert plot der midtdelen utgjør hele fortellingen. I HH er kronologien erstattet av en sirkelkomposisjonen der avslutningen blir en ny begynnelse. Avslutningen blir stedet for erindring og refleksjon; ikke et sted hvor teksten går opp. Tekster av denne typen muliggjør et parataktisk spill med likeverdige elementer som forutsetter en aktiv leser. Plotet i HH kortslutter den konvensjonelle lineære logikken som vi kjenner fra tradisjonell prosa, noe Robbe-Grillet kaller "lineære intriger". Som et verk med modernistiske trekk motvirker HH tendensen til fragmentering nettopp ved å gjenta. Uten gjentakelser og forsøk på å danne visse mønstre ville romanen blitt for betydningsløs og tilfeldig.

Gjentakelsen er i den moderne roman motgiften mot fragmentering og brudd, både tematisk og formalt. I HH er den et av de sentrale virkemidlene som binder sammen tekstdeler og skaper en rytme i teksten. Gjentakelsen sikrer nødvendige holdepunkter i en verden som fortøner seg som en mosaikk. I et intervju i NRK Sørlandet 1.4.1980 sier Lønn: "det går så fort, [at] det er ingen som får noen som helst slags sjanse til å kunne tilpasse seg noe som helst". Senere i intervjuet uttrykkes at tekstenes mosaikk-struktur forhåpentligvis "skal gi et bilde som i større utstrekning enn tidligere er *leserens*". Gjentakelsen får dermed en annen betydning i en tekst som legger seg tettere opptil romlig orienterte forståelsesformer enn den mer tradisjonelle kronologisk-lineære romanen. Spørsmålet er ikke primært "hvor skal jeg". Det viktige er de situasjonene personen befinner seg i og spørre: "Hva kan jeg forbinde meg med". Det åpner for formelle og tematiske forbindelser som virker betydningsdannende i tekstveven.

Allerede overskriften signaliserer viktigheten av repetisjon. I denne kan det tolkes inn en form for resignert beklagelse i og med at Christers livsreise avsluttes med den siste returen til Hirtshals. På side 137 spørres det om ikke Christer følte behov for å vende tilbake til "[...] en av personene som dukket opp, til et av miljøene, til et bestemt sted, en by, et landskap" (s.137). Ved syv forskjellige anledninger reiste han til Hirtshals" (s. 137), er fortellerens

megetsigende kommentar. Også romanens første setning, ”. . . og endelig være framme” (s.5), som handler om Oles ønske om å komme fram til hytta, danner en viktig parallell til ”. . . og dermed var han endelig framme” (s.167), som dreier seg om det negative utfallet av Christers erkjennelsesreise. Det er nærliggende å tolke reisen til Hirtshals og vennen Freddy i lys av de regressive strategiene som gir trygghet og en viss grad av oversikt. Idet tolkningen av omgivelsene ikke kan plasseres trygt under en ferdig konstruert forståelseshorison, blir behovet for trygg grunn under føttene enda mer presserende. Mens Freddys liv er redusert til å dreie seg om rutiner han er tvunget til å etterleve i all overskuelig framtid, velger Christer analoge strategier ved å dra tilbake til Hirtshals og Freddy. Det synes som om Christer på dette punktet har nådd en modning som startet i et ønske om å nå fram til et fast punkt, men endte i en erkjennelse som resulterte i en endelig resignasjon, den destruktive opprørsvarianten og alternativet til revolten.

Det er gjennom innblikk i de konkrete situasjonene at vi avslører personenes statiske liv preget av gjentakelse av faste mønstre og en handlingslammende ubeslutsomhet. Denne gjentakelsestvangen kan belyses gjennom *provinsbyens kronotop* som Bakhtin beskriver på følgende måte:

En sådan småstad är en plats som behärskas av en cyklisk vardagstid. Här finns inga händelser, utan bare ”det gamle vanliga”. [...] Dag efter dag upprepas samma vardagsliga handlingar, samma samtalsämnen, samma ord osv. (Bakhtin 1991:14)

Hirtshals er en provinsby og stedet Christer oppsøker når han trenger ro og oversikt. Freddys rutinepregede tilværelse er gjennomsyret av gjentakelse og uten utvikling og dynamikk. Som ruinert lastebilsjåfør er han prisgitt de premissene kreditorene legger for livet hans. I hverdagslivet hans finnes ingen hendelser, bare det samme gamle. Landsbyen i Portugal har en tilsvarende funksjon: ”Christer vekslet ikke hundre ord med et eneste menneske og oppdaget ikke noe som helst” (s.16). Gjentakelsen av faste mønstre, det sykliske, handler i HH om personenes behov for noe kjent og trygt. Den siste reisen til Hirtshals kontrasterer de to bevissthetsformene i Christer. Den mytiske siden av Christer er på jakt etter et fotografisk uttrykk for oversikten og sammenheng, men den fastlåste og utrangerte virkelighetsforståelsen brytes mot erfaringen av en oppløst og dynamisk samtid som ikke kan tilby denne sammenhengen. Denne innsikten i det absurde er sannsynligvis det nærmeste Christer kommer en erkjennelse, og det skal utdypes med et nytt perspektiv i følgende kapittel.

## 6. Et eksistensialistisk blikk på *Hirtshals Hirtshals*

Er du den typen? Sa han.  
Hva slags type?  
Du vet alt. (s.65)

Den eksistensialistiske filosofiske tradisjonen er stor og uensartet, men det er likevel elementer som kleber de ulike retningene sammen; fokuset på den individuelle eksistens og den problematiske tilværelsen, subjektivitet og valg, frihet og ansvar. Eksistensialistiske problemstillinger utgjør et viktig bakteppe for de tematiske mønstrene i HH.

Den eksistensfilosofiske tradisjonen tar på alvor menneskets selvtilstrekkelighet. Enhver har frihet til selv å påvirke eget handlingsrom og definere hvordan en vil være i verden uten noen forutbestemmelse. Slik er livet her og nå viktigere enn håpet om noe mer ekte og eviggyldig i det hinsidige. Eksistensialistene ville plassere menneskene inn i verden igjen og betone eksistensen framfor essensen, som en reaksjon på den vestlige metafysikken som aksentuerte vår forskjell fra verden, vår rasjonalitet og betrakter-rolle i forhold til den. Etter den andre verdenskrig økte imidlertid eksistensfilosofien sin oppslutning med sitt fokus på menneskets frihet og ansvar.

Menneskets kontingenserfaring - erfaringen av det grunnløse, ubestemte og absurde - innebærer en erkjennelse av frihet og valgmulighet som er ubetinget. Med frihet menes ikke uavhengighet, men at menneskene har plikter og ansvar for sine omgivelser. Frihet er et grunnbegrep i forståelsen av en moderne identitet som er sosialisert inn i en forståelseshorisonn der rigide sannheter om vår eksistens er oppløst. Kvalmen melder sin ankomst når vi på grunn av bevissthetens dobbelthet driver selvbedrag ved å etablere årsaksrekker og skjule vår frihet for oss selv gjennom konstruksjoner og overbygninger. Denne frihetsflukten er et ledemotiv eller rød tråd i mange av Lønns tekster og henger sammen med begrepene angst og kjedsomhet. Slik resonnerer Thrane i Thranes metode:

Jeg trodde på manifestene. Jeg trodde jeg hadde total oversikt. Jeg kjedet meg på en måte jeg helst vil glemme. Og etter åtte år var jeg følelsesløs.

[...]

Det var på høy tid å stikke av [...] jeg orket ikke flere teorier som belærte meg om at verden var like overskuelig som kjedelig. Jeg gjorde som jeg alltid har gjort. Jeg stakk av [...] Det var før jeg visste at det var umulig å flykte. Jeg hadde ikke oppdaget at kjedsomhet også dreier seg om frykt. I en absurd tro på at vi lever i en stabil verden, forsøkte jeg å flykte. (Thranes metode 1993:52ff.)

Christer Kramm reiser til Hirtshals når han er utslitt og trenger stabilitet og forutsigbarhet. Her er det stillstand og oversikt. Når han en septemberdag i 1974 drar til Hirtshals for tredje gang det året, er det ikke primært for å sove og jobbe, som han selv hevder, men holde angsten på avstand. Angsten, som har sementert seg i Christers identitet, kompenseres i en drift mot stabilitet og forutsigbarhet. Men den oversiktlige, ordnede og rutinepregede byen Hirtshals, og kameraten Freddy, holder ikke angsten på tilstrekkelig avstand.

### 6.1. Møtet med absurditeten

Det er ingen tegn på at Christer evner å ta inn over seg denne friheten som menneskene er dømt til. Tvert imot er det sterke indikasjoner på at Christer valgte selvmordet som løsning på sin eksistensielle krise. Teksten gir holdepunkter for at Christer mot slutten tar konsekvensene av absurditeten nettopp ved å avslutte sin ambivalente binding til verden. Ole kjenner godt til Christers pedantiske struktur- og ordenssans:

Christer Kramm hadde nærmest mani med å tilpasse seg sine omgivelser. Jeg har aldri sett ham såpass oppskaket at han mistet oversikten. I hans mapper hersket samme orden som i et statsarkiv. På hans skrivebord lå en rekke gjenstander som virket plassert der som ledd i et gammelt rituale. I pengesaker var han ærlig inntil det kjedsommelige. (s.11)

Dette er den vanlige og rasjonelle siden av Christer der han fastholder behovet for og troen på oversikt og struktur. Den andre siden kommer til syne når Ole blir overrasket over at "Fotografiene lå hulter til bulter i bunkene" (s.12). Her kommer oscilleringen mellom den gamle og den nye verdensanskuelsen til uttrykk ved at Christer mot slutten har fått stadig nye elementer til å utvide erkjennelsen. Gjennom fotografiene og de etterlatte dokumentene tilsynekommer viktige handlingsrom for Christer i den siste tiden før 25. september 1974. Selv om Christer tilsynelatende har vært et tilpassningsdyktig ordensmenneske med oversikt og kontroll, har det eksistert en spire til absurditet og kontingenserfaring som har vokst i møte med påvirkningsagentene rundt ham. Kanskje kunne en si *fordi* og ikke *selv om* ettersom konstrueringen av ekstrem orden rundt seg i eksistensfilosofisk sammenheng nettopp betraktes som symptomatisk for en angstfull erfaring.



Det relasjonelle må aksentueres sterkt i romanen ettersom den ikke dreier seg om en enkelt person, men om relasjoner mellom mange personer, der det individuelle blir interessant i sin samfunnsmessige sammenheng. Christer er beretningens ledefigur og gåtens sentrum og blir dermed romanuniversets naturlige omdreiningsakse fordi alle forholder seg til ham på en eller annen måte. Samtidig som alle er definert i forhold til ham, er likevel også han definert i forhold til dem i en gjensidighet.

Christers vei mot kontingenserfaring danner en analogi til Ole og leserens prosjekt, som er å få oversikt over Christers liv og en årsaksforklaring på hans død. Oles forsøk på å gripe en logisk forklaring blir en prosess mot erfaringen av verdens grunnløshet. I kapittel 11 trer Ole fram som romanens rammefigur, han som prøver å nøste opp de løse trådene. Han oppsøker en sengeliggende Christer som i en uke har vært i alkoholens vold og skjermet fra omgivelsene. Hver dag har han oppsøkt Christer uten å komme inn.

Hvorfor gjør du det?  
Christer stanset med å tygge  
Nå gir du faen, sa han.  
Jeg spør av nysgjerrighet.  
Er du sikker på det?  
Helt sikker.  
Jeg aner ikke. Det kommer over meg. Det er som  
en mangelsykdom i organismen.  
(...)  
Blir det ikke kjedelig?  
Det er ikke akkurat ordet. (S. 160)

Et stykke ut i samtalen dreier Christer fokuset over mot Ole:

Hva plager deg? Sa Christer  
Plager meg?  
Nettopp. Hva plager deg. Et eller annet er galt. Jeg  
kan se det på deg.  
Ingenting er i veien.  
Jo, sa Christer.  
Oppriktig talt.  
Kom nå med det.  
Jeg har det aldeles utmerket, sa Ole Heisten. Jeg kom  
opp for å dytte mat i deg.  
Hjertelig takk. Nå har jeg spist. Det smakte for-  
treffelig. Men nå er det din tur.  
Jeg aner ikke hva du snakker om.  
Visst gjør du det, sa Christer. Men det tar alltid litt  
tid å få det ut av deg. (s.161)

Spørsmålene fra Christer sporer bort fra det konvensjonelle og inn på den egentlige samtalen; men samtalen som følger balanserer mellom det konvensjonelle og det egentlige i en vanskelig og oppbrutt dialog der halvbrødrene misforstår og snakker forbi hverandre. Etter å ha blitt presset av Christer bruker han den nye hvalpens tilpasningsproblemer som springbrett for å videreføre den uegentlige samtalen, før han pensler inn på deres slektskap og igjen nærmer seg det egentlige.

Den har anlegg, sa Ole.  
Tror du det?  
Jeg er temmelig sikker. Den er bare forvirret. I løpet  
av ferien vil den renne det av seg.  
Vi får håpe det.  
Jeg har spurt henne.  
Hvem?  
Min mor.  
Hva sa hun?  
At du er min halvbror, sa Ole. (s.162)

Samtalen dreier over mot Ole og morens fisketur og skygger for den egentlige samtalen som strekker seg mot noe mer, som likevel ikke kommer fram eksplisitt. Ole prater om en renne ute på fjorden hvor de hadde fått førti sei.

Jeg har aldri fått noe der, sa Christer  
Vet du om den rennen?  
Javisst. Jeg har vært der flere ganger uten å få det  
aller minste.  
Hun trodde det var en familiehemmelighet.  
At vi er halvbrødre?  
Nei. Den rennen. (s.162f)

Denne balansen mellom egentlig samtale og konvensjonelt snakk leder over i Oles spørsmål om ikke de skal tømme en flaske. Nå er det Christer som begrenser Ole.

Nei, sa Christer. Det er over for denne gang. Jeg har  
ikke til hensikt å fortsette.  
Jeg har tenkt å begynne. (s.163)

Samtalen mellom halvbrødrene antyder at noe ligger og ulmer under overflaten. Problemets kjerne antydes, men avdekkes aldri. Forsøket på å komme til bunns i noe er et opprivende

prosjekt. Arkaiske og mer primitive mønstre i samtalen har en tendens til å ta over når det blir vanskelig. Spenningen mellom det kjente og det ukjente er en viktig drivkraft i romanen og i tekstutdragene over kommer den fram i forbisnakking og misforståelser. I replikkvekslingen mellom Christer og Ole tas enkelte utsagn til inntekt for noe annet og mer egentlig enn det som var tanken:

Hun trodde det var en familiehemmelighet.  
At vi er brødre?  
Nei. Den rennen. (s.162f)

Det ligger en klar krisebevissthet latent hos halvbrødrene, noe formen gjenspeiler blant annet gjennom dialogenes trivialiteter og trege framdrift. Fortellerens nøyaktige, men tilsynelatende irrelevante, beskrivelser av hverdagslige ting bidrar også til å forsterke vekselvirkningen mellom kjedsomheten, og det ukjente:

Jeg aner ikke hva du snakker om.  
Visst gjør du det, sa Christer. Men det tar alltid litt  
tid å få det ut av deg  
Ole Heisten labbet over golvet og bort til vinduet.  
Foran et butikkvindu sto en drosjesjåfør med hendene på  
ryggen og ventet. En eldre mann stakk hodet ut av døren  
og pekte innover i butikken. Sjåføren nikket og så på  
klokken. Han gikk bort til en drosje som sto parkert  
under et skilt for av- og påstigning. Sjåføren glante ned-  
over gaten og deretter inn i butikken.  
Jeg har vært ute med valpen. (s.161)

Det er påfallende at nøytrale detaljer blir så nitid og kjølig oppramset nettopp i en situasjon hvor den urovekkende virkeligheten blir påtrengende. Dette er formens undertreking av personenes eskapisme

Det spenningsfylte i ytringene forblir uavklart gjennom fortellerens påfallende mangel på oppklarende kommentarer eller vekting av uttalelser gjennom bruk av adjektiv eller adverb. Framstillingen domineres av korte hovedsetninger og metaforer eller andre litterære virkemidler er i all hovedsak erstattet med en forteller som begrenser seg til konstatering uten videre utdyping.

Christers erkjennelsesvei må ses i sammenheng med grunnstemningene angst og kjedsomhet. Dialogen blir en nødvendig adspredelse fordi han ikke klarer å leve innholdsløst, med tomheten som livsgrunnlag. Bevegrunnene for samtalen er mer av eksistensiell enn

pragmatisk art. Flukten inn i en tom dialog gir kanskje et kortsiktig skinn av mening, men den fortrenger menneskets egentlige skjebne, som dreier seg om å erkjenne kjedsomheten, bevisstheten om Guds fravær og det store intet. Forskjellen mellom Heideggers begreper om den "egentlige" og den "uegentlige" væremåte kan klargjøre noe av premissene for det uavklarte som ligger i samtalen mellom Christer og Ole. En person lever egentlig når den ikke forfekter den forenklete forestillingen om at verden og jeg er skilt som objekt og subjekt, men lever i en enhet med verden og er fortrolig med den. Motsatt lever personen uegentlig når den glemmer sin "væren" og henger seg opp i de enkelte tingene, slik at verden og de andre påvirker og styrer personen mer enn den preger verden. Resultatet blir en livsstil preget av vaner, konvensjoner og trivielt "snakk". Man lever sekundært og beherskes av andre. Til grunn for den uegentlige væremåte ligger "forfallet" som innebærer at mennesket reduserer verden til å dreie seg om tingene og betydningssammenhenger i verden.

I den nevnte dialogvekslingen møter vi to personer som lever på grensen mellom den egentlige og den uegentlige væremåte. Den konvensjonelle ordvekslingen er en maske de tar på seg for å holde avgjørende eksistensielle problemstillinger på avstand. Imidlertid hersker det på dette tidspunktet en stemning av felles erkjennelse. Ole ønsker å vite hvorfor Christer velger å dra til Hirtshals i stedet for den planlagte hytteturen. I stedet for å svare går Christer ut på badet for å barbere seg. Følgende replikkveksling foregår:

Det er fordømt, sa Ole.  
Christer kom bort til døråpningen.  
Hva? Sa han  
Det er fordømt.  
Neida. Det er helt enkelt.  
Hva er enkelt? Sa Ole.  
Aner ikke. Men det er ganske sikkert helt enkelt. (s.164)

Hva som er "fordømt" blir ikke eksplisitt forklart, og fortsettelsen bygger bare ytterligere opp om bruddet i kommunikasjonen:

Du kunne latt din mor være i fred, sa han. Det er ingenting å rote opp i. Du visste det jo.  
Jeg tenkte på noe helt annet.  
Har du tenkt å fortelle meg det. Jeg er oppriktig talt ikke videre opplagt.  
Nei. Tvert i mot.  
Fint, sa Christer. (s.165)

Selve meningstapet i dialogen blir brakt til overflaten etter at de skifter tema til organisering av hyttetur og den udugelige hvalpens tilpasningsproblemer: Det kan virke som om dialogene primært drives av kjedsomhet og behov for trygghet og forutsigbarhet. Midt i samtalene dukker imidlertid det spenningsfylte opp på umerkelig vis. Dette nye som antydes tar ikke over i fortsettelsen, men bidrar derimot til å moderere initialsituasjonen og gi leseren følelsen av at orden og mening mangler, noe halvbrødrene også ser ut til å innse :

Jeg forstår det ikke, sa Ole. Den bare vimer omkring.  
Jeg har aldri sett maken til hvalp.  
Slik er det hver gang.  
Kanskje det.  
Hva prater vi egentlig om? Sa Christer  
Gud veit.  
Ikke jeg heller.

I samtalen med Doktor Hirsch blir Ole instruert i tilværelsens kaosstrukturer og fraværet av sikker kunnskap. I forkant av samtalen prøver Freddy å overbevise Ole om å la det hele ligge. Doktor Hirsch følger opp med et forsøk på å berolige: ”Han ramlet overbord.” (s.175). Ole gjennomskuer legen og ber han forsøke en ny forklaringsmodell, men han får beskjed om at Ole aldri vil få eksakt kunnskap om dødsfallet: ”Du vil ha en forklaring. Det behøver ikke være en slik forklaring.” (s.175).

Oles erkjennelsesvei tangerer her Christers, noe Oles siste kommentar sannsynligvis reflekterer. Legen påpeker at det ikke behøver å eksistere en slik forklaring som Ole søker, og Ole setter døra på gløtt:

Kanskje ikke, sa Ole Heisten. (s.175).

Sartres tenkning omkring situasjoner og relasjoner er også interessant i forsøket på å forstå romanen. Han betrakter mennesket som unikt nettopp ved en ”væren-for-seg” i stedet for tingenes ”væren-i-seg”. Tingene er slik de etter fysiske lover framtrer, mens den menneskelige bevissthet ikke er det den er, men det den ikke er, altså et forhold til verden. Fenomenene og de andre er derfor uinteressante i seg selv, men viktige når de relateres til seg selv. Bevisstheten må derfor defineres negativt som en negasjon til det den er bevissthet om, noe Sartre kaller for faktisiteten. I følge Sartre tilstreber bevisstheten en ”væren-i-seg-for-seg” slik at den kan bli sin egen begrunnelse i tillegg til bevissthet om verden og seg selv. Dette er en umulig tanke om å opphøye mennesket til guddommelighet. Christer blir flere ganger

konfrontert med at ønsket om en ”væren-i-seg-for-seg” er umulig og bunner i en angst for å leve uten begrunnelse. I samtalen med kirurgen som ble betjent på togstasjonen, skjer det en voksende bevissthet i ham om at oversikt er et umulig prosjekt. Betjenten har nettopp fortalt Christer at han fikk skrekken etter mageinfeksjonen i Pakistan. Han klarer ikke riktig å begrunne hvorfor han måtte oppgi legeyrket, men antyder at det ikke lenger nytter å stille diagnoser. ”Jeg forsto plutselig at de ville klare seg mye bedre uten min hjelp” (s.129).

Men du kan praktisere som lege?  
Selvsagt.  
Hvorfor gjør du ikke det?  
Jeg orket ikke  
Orket ikke?  
Det er mer komplisert enn jeg til å begynne med  
forsto. Jeg foretrekker de friske.  
Hva mener du nå?  
[...]  
Christer Kramm var lei hele fyren. Han visste ikke  
riktig hvorfor. Men han var lei av å høre på ham.  
Blir det ikke kjedelig?  
Ikke til nå. (s.131f)

Sartres tanker om bevissthet og mellommenneskelige relasjoner synes relevante og anvendelige i forhold til senmoderniteten der mening ikke er en absolutt, men under kontinuerlig konstruksjon, under konstant påtrykk fra alle omkringliggende elementer. Bevissthetens ”væren-for-seg” umuliggjør etablering av faste referanser og dermed trygg grunn under føttene. En viktig drivkraft i HH er nettopp Christers møter som påvirker hans erkjennelse og verdensanskuelse. Christers erkjennelsesvei er ikke sugd ut av eget bryst, men et resultat av relasjoner og påvirkning. Betjenten demonstrerer at det er mulig å holde avstand både til nihilismen og selvmordet ved å konsentrere seg om den friheten mennesket er dømt til. Han lever vitterlig et liv i det absurde med bevisstheten om at aprioriske sammenhenger ikke eksisterer. Han har opplevd en terskelsituasjon som riktignok har resultert i angst og handlingslammelse, men overlever fra dag til dag ved å forholde seg til de enkle ting:

Enhver bevegelse ble utført så sakte og presist at  
Christer fikk inntrykk av å være vitne til et rituale.  
[...]  
Han snudde seg hurtig. Det var den første hurtige be-  
vegelsen Christer hadde sett ham utføre. (s.125f)

## 6.2. Fortiden og kjedsomheten

Et av romanens ledemotiver er spørsmålet om noe lenger er eller kan bli som før. Det blir viktig å relatere det nye til det gamle, det man har opplevd og er fortrolig med. Slik tenker Ole når han kommer til hytta: ”Alt var som før. Det var ingenting å bli oppskaket for” (s.10). Det kjente virker beroligende og gir et slags overblikk. Vil Freddy noen gang få det som før? ”Neppe. [...] Ikke helt” (s.171), svarer han Christer. Fortiden virker stabiliserende og trygghetsskapende, et slags oversiktens gravitasjonssentrum. I forhold til nåtid og framtid er verden absurd, fragmentarisk og totalt uten overskuelighet og sammenheng. Vera har belyst tilfeldighetene gjennom en terningmetafor: ”Jeg blir strødd utover kartet som en terning”. (s.153). Christer tror antallet øyne er opp til en selv. Flere av historiene i romanen derimot viser Christer hvordan de man skulle tro hadde størst beredskap for eller vern mot tilfeldigheter eller kaos i tilværelsen er de som får kjenne virkelighetens kaosstruktur på kroppen. Den nevnte norske fredskorpslegen utvikler en angst mot den systematikk og orden som hans tidligere yrke eksponerer:

Der lå jeg altså, sa betjenten. Midt i et steinlandskap i Pakistan. Ute av stand til å kunne gå fem skritt. Jeg lå og tenkte på at jeg hadde en av de beste utdannelser et menneske fra vår del av verden kan skaffe seg. Og dermed ble jeg slått ut av et glass fruktsaft. (s.128)

Den som skulle være mest forberedt, blir det mest vergeløse offer for virkelighetens kontingens. I møte mellom konstruert rasjonalitet og virkelighetens kaos vil virkeligheten alltid vinne. I dette tilfellet slo denne kjensgjerningen luften ut av fredskorpslegen. Overgangen til en tilværelse som betjent på en avsidesliggende stasjon ble en strategi for å møte livet med størst mulig grad av oversikt og orden. Bjørn Hemmer sier om Lønns personer at:

Selv om den enkeltes tilværelse framtrer i tykk, ugjennomtrengelig kjedsommelighet, er hans personer alltid preget av bevissthet om den mulige og plutselige katastrofe. Nettopp derfor utvikler de sine daglige rutiner, ulike strategier for å skape en subjektiv opplevelse av å mestre tilværelsen” (Hemmer 1995:210).

Legeyrket har vært en strategi som gjorde det mulig å holde et fast grep om sitt eget liv, gjøre det forståelig. Overfor den konkrete virkeligheten viser det seg likevel at rasjonell viten ikke duger. Angsten over aldri å kunne vite noe sikkert, det uforutsigbare og tilfeldige, gjør det uaktuelt å gjenoppta jobben som kirurg. Christer møter mannen på stasjonen for å dekke en togavsporing men blir sittende og prate om opplevelsene i Pakistan. Betjenten forteller om hvordan han ble godt ivaretatt av leger på et sykehus for europeere, men på spørsmål om han ble behandlet av eksperter, sier han: ”Av de beste, i hvert fall.” (s.130). Svaret illustrerer romanens gjennomgående dementi av muligheten for å skaffe seg sikker kunnskap og oversikt. På spørsmål om hvorfor han ikke orket å praktisere som lege mer, svarer legen at ”Det er mer komplisert enn jeg til å begynne med forsto. Jeg foretrekker de friske” (s.131). Betjenten demonstrerer at det er mulig å holde avstand både til nihilismen og selvmordet ved å konsentrere seg om den friheten mennesket er dømt til. Han lever vitterlig et liv i det absurde med bevisstheten om at aprioriske sammenhenger ikke eksisterer. Han har opplevd en terskelsituasjon som riktignok har resultert i angst og handlingslammelse, men overlever fra dag til dag ved å forholde seg til de enkle ting:

Enhver bevegelse ble utført så sakte og presist at  
Christer fikk inntrykk av å være vitne til et rituale.  
[...]  
Han snudde seg hurtig. Det var den første hurtige be-  
vegelsen Christer hadde sett ham utføre. (s.125f)

De ulike livshistoriene i romanen kaster mørke skygger over samfunnsutviklingen. Alle bipersonene står som eksponenter for destruktive utviklingstrekk der fremmedgjørelse, tap av frihet og miljøkonsekvenser utgjør refrenget. Den økonomiske og politiske utviklingen i retning mindre frihet, mer forandring og økte krav til omstilling og tilpasning, er det store ondet i romanens norm, noe som klart speiler et engasjement og en systematikk i fortellerens registreringer. Symptomatisk for dette engasjementet er at personer som Freddy og Anders, mennesker hvis måte å leve på i stor grad er diktert av kapitalismens destruktive sider, portretteres med noe større psykologisk dybde og innlevelse enn Christer og Ole.

Hva ville det for øvrig ha nyttet om han akkurat  
da begynte på en lang forelesning om at ethvert sprut  
fra en spray-flaske ville havne i havet [...]  
Hva ville det ha nyttet om han akkurat i dag ble fagmannen som fortalte dem at  
det var mer enn en teoretisk spekulasjon [...]  
Trodde han det selv? Var det mulig å tro det?



Kunne han i det hele tatt forestille seg at forutsetningene var til stede? (s.89f)

Her skinner fortellerens engasjement og verdivurderinger gjennom i en ellers nøktern og nøytral tekst. Familiefesten i anledning havforskeren Anders Kramms nye pensjonisttilværelse blir ikke den gledesstunden en kunne håpe på, men en dyster dystopi av hvordan moderne forbruk og forurensning på sikt vil ødelegge havet.

Freddy er på samme måte symptombærer på at verden er på vei i gal retning. I forhold til sosialdemokratiets fall og overlatelsen av makten til skjulte instanser, i dette tilfellet EF, orienterer teksten seg mot det som har vært. Det kan, om ikke annet, i hvert fall gi en illusjon av fast grunn under føttene. Utviklingen krever definitivt plastiske mennesker, som Ben og Buzz, som aldri kan slå seg til ro med en strategi men lar rastløsheten og opportunismen bli en livsstil. Amerikanerne graver seg ikke ned i desperasjon eller blir grepet av passivitet og handlingslammelse. De lar seg i stedet føre av sted med kapitalens vinder.

Hirtshals er byen Christer reiser til for å finne ro og hvile. Den siste tiden før dødsfallet reiste han dit tre ganger. Hirtshals representerer myten og gjentakelsen, den falske strategien. Christer minner om Blakeys i *Veien til Cordoba* (Lønn 1981) som ”var oppmerksom på sin egen trang til å bruke forenklete modeller, en trang som hadde tiltatt med årene, og at han altfor ofte brukte historien som hjelpemiddel” (Aunevik 1997:30). Også tittelen reflekterer det repetitive og mytiske også med en viss resignasjon (Hemmer). Byen er en ”getaway” når virkeligheten blir for påtrengende.

Hirtshals er det stedet Christer søker til når forandringene og usikkerheten trenger på. Gjentakelsen antyder likevel resignert at overfor kapitalismens tilpasningsdyktige strategi er den gamle sosialdemokratiske orden, representert ved Hirtshals, den tapende part. Hirtshals blir et symbol på stillstand og forutsigbarhet. Hit drar Christer når virkelighetens kaosstruktur blir presserende. Idet Ole kommer fram til hytta i Setesdalen, uten Christer, beroliger han seg med at ”alt var som før. Det var ingenting å bli oppskaket for” (s.10). Tilsvarende drar Christer til Hirtshals for å få bekreftet at verden er som før. Men Hirtshals, representert ved Freddy, eksponerer samfunnsendringene og illustrerer hvordan selv Hirtshals, som tidligere alltid har vært avhengig av ”hva båtene trekker opp av fisk ute på bankene, et nøyaktig samspill av antall kilo fisk og menneskemengde” (s.168), er fanget inn av denne mangelen på sammenheng, oversikt og logikk som skjulte maktutøvere sørger for. Samfunnsendringene antar en internasjonal dimensjon som griper inn på alle felt i livet, selv på et lite, bortgjemt tettsted som Hirtshals. Utviklingen nedfeller seg på kroppsnivå med sine krav til effektivitet,

rask omstilling og tilpasning. I HH har den kapitalistiske utviklingen overtatt som premissgrunnlag for den ufriheten som blir et eksistensvilkår for menneskene. Eksistensialismens postulat om menneskenes frihet imøtegås her gjennom speilingen av ufrihetens Europa på 70-tallet. Lønn er opptatt av de politiske, sosiale og økonomiske livsbetingelsene slik de nedfeller seg i hverdagens nære og konkrete problemstillinger, ikke de metafysiske spørsmålene om frihet knyttet til Guds død. Rammene for livet vårt er diktert og konstruert av usynlige instanser. Det som har vært, de gamle og kjente strategiene, er derfor et tvingende nødvendig bakteppe for å garantere en viss mening og sammenheng. Dermed blir kjedsomheten et grunnvilkår. For Christer går det for fort i svingene.

I siste kapittel befinner Christer seg hos Freddy og de kjører ut til stranden sammen. I en vedkasse i et redskapsskur finner de en avis der det på lederplass fortelles at danskene burde "sette i gang en annonsekampanje i Norge. Da ville de rike nordmennene bli oppmerksomme på at det nord-jyske flatlandet egnert seg ypperlig til industriell ekspansjon" (s. 172). Videre beskrives den raskt pågående forandringsprosessen som herjer og avleirer seg i det enkelte mennesket:

Og overalt hvor han kom hørte de det magiske ordet  
forandring. Det skulle forandres. Det skulle bli nytt. Det  
skulle moderniseres. Det skulle kjøpes  
[...]  
Og overalt møtte han gamle menn som hadde lagt  
grunnlaget for all forandringen. De snakket om gamle  
dager" (s.173).

En dag Christer og Freddy står ved benken og reparerer en kjølevannspumpe leser Christer i en avisartikkel at "nyere markedsforskning viser at tempoet i forandringene har nådd en grense som truer menneskenes tilpasningsevne" (s.174). Forandringene og erkjennelsen av meningstap truer i hvert fall Christers tilpasningssevne. Ole har påpekt hvordan Christer, som et utslag av sin tilpasningsdyktighet, hadde en notorisk orden i sine saker. "På skrivebordet lå en rekke gjenstander som virket plassert der som et ledd i et eldgammelt rituale" (s.11). Like før dødsfallet er det imidlertid forhold som tyder på at tilpasningsstrategien har blitt forlatt ettersom "Fotografiene lå hulter til bulter i bunkene" (s.12).

## Konklusjon

Det er min erkjennelse etter flere års lesning av romanen at den ikke går opp, teksten er åpen og meningen utsettes uendelig. Derfor vil også oppgaven min ha et sirkulært og uavsluttet preg, den ender heller ikke ut i noen klar, entydig konklusjon. Det er vage mønstre, ikke klare sannheter, teksten vil formidle.

Jeg har vært opptatt av erkjennelsens problem i denne oppgaven. Protagonen brytes mellom opplevelsen av tilværelsens grunnleggende ubestemthet og kaosstruktur samtidig som ønsket om oversikt hele tiden er til stede. I flere av møtene blir han konfrontert med en manglende sammenheng i det som blir fortalt. Ingen tilbyr oversikt, men summen av inntrykk i månedene før dødsfallet synes å antyde et mønster som virker bevissthetsutvidende på ham.

Samtiden fortøner seg stadig mer komplisert, og politisk går utviklingen i retning mindre frihet for menneskene. Et påfallende aspekt ved HH er at romanens formspråk synes å bekrefte denne samfunnsutviklingen, samtidig som romanens norm åpenbart er kritisk til kapitalismens destruktive sider. Karakterer som Ben og Buzz viser at det er mennesker med omstillingsvilje som overlever, men prisen de må betale er høy, og virkningen kan leses av på deres kroppslige forfall. På samme måten er det leseren med kombinasjons- og tilpasningsevne som overlever i HH. Den kapitalistiske samfunnsutviklingen danner en dyp kontrast til den trygge sosialdemokratiske orden som er på vei bort.

Dynamikken og omskifteligheten krever tilpasningsdyktige og plastiske mennesker med velutviklet evne til å orientere seg i et heterogent rom. I denne brytningstiden blir identitetsdannelsen en refleksiv prosess der Christer stadig må revidere sine oppfatninger om seg selv og virkeligheten mot en verden som virker absurd. Ordningen av teksten rundt Christers møter viser at evnen til å knytte seg opp mot foreliggende elementer i rommet, blir like viktig som å forstå seg selv i lys av tiden og tilblivelsen.

I forhold til erkjennelsesproblematikken danner Ole en parallell til Christer. Romanen spiller på den konvensjonelle kriminallitteraturens forventning om en kronologisk-lineær framstilling der en styrende forteller leder leseren mot målet. Ole er detektiven som ved hjelp av Christers etterlatenskaper entrer et komplekst, fragmentarisk rom med få muligheter til å skape meningsfulle sammenhenger. På lik linje med Christer får han bekreftet at det ikke trenger å eksistere logiske løsninger. Leserens utgjør det tredje erkjennelsesnivået i teksten. Gjennom formspråket bekrefter romanens norm at entydige løsninger er "en vakker drøm for mennesker fra et annet århundre" (s.121). Teksten har en struktur som utsetter slutten uendelig. Leserens får aldri noen klare svar og dette er nært knyttet til fortellerens ekstreme

skjulthet og minimale intervensjoner i tekstuniverset. Til tider er fortelleren så nært knyttet opp til personene at det er vanskelig å skille den ut som en selvstendig stemme. Den blir derfor mer en tilrettelegger, gjennom måten den selekterer og distribuerer innholdselementer, enn en instans som leder leseren gjennom et gjenkjennelig univers.

Identitetsproblemet blir et viktig ubestemthetssted i teksten. Christer Christers vanskeligheter med å finne en fast identitetsforankring reflekteres i formen. Etter at den påbegynte kriminalintrigen demonteres fra kapittel 2, fjerner den impliserte forfatteren i stor grad fokuset bort fra både Christer og Ole. En identitetsløs medforteller tar ordet og levendegjør situasjoner fra Christer nære fortid. Medfortelleren speiler en del økonomiske, politiske og sosiale samtidsfenomener, men vi har sett hvordan en eksistensiell dimensjon utgjør den dype tematikken, for tekstens initialsituasjon er Christers dødsfall, og fortellerens perspektivdreining bort fra Christers orienteringer i det europeiske rommet og mot Christer og Ole i de to siste kapitlene reaktualiserer dette aspektet. Christer innser at fotograferingen har vært en trygghetsstrategi, et forsøk på å plassere verden inn i forståelige former.

## Litteraturliste

### Primærkilde

Lønn, Øystein: *Hirtshals Hirtshals*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1975

### Sekundærkilder

Aaslestad, Petter: *En innføring i anvendt fortelle teori*, Landslaget for norskundervisning og Cappelen Akademisk Forlag as, Oslo 1999

Andersen, Per Thomas: *Norsk litteraturhistorie*, Universitetsforlaget, Oslo 2001

Asser, Elisabeth: *Fra det ujevnelige til det nevneverdige*, hovedoppgave, UiO 2000

Baggesen, Søren 1995: *Den Blicherske novelle*. Odense 1995 [1965]

Bakhtin, Mikhail: "KRONOTOPEN. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetikk", i *Det dialogiska ordet*, Anthropos, Uddevalla 1991

Bengtsson, Jan: *Sammanflätningar, Husserls och Merleau-Pontys fenomenologi*, Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg 1993

Bjorvand, Aasta Marie: *En reise inn i romanens rom*, hovedoppgave, UiO 2003

Bjorkly, Arnstein: "Hjem fra subtropene. Essay om narrative og retoriske figurer i Øystein Lønns roman *Thomas Ribes femte sak*", EkstraVagant, Aschehoug, Oslo 1993

Borgen, Arild: "Øystein Lønn gir ut sin tredje novellesamling", *Fædrelandsvennen* 19.7-93)

Braaten, Lars Thomas *Roman og film*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1972

Brooks, Peter: *Reading for the plot. Design and Intention in Narrative*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1984

Børresen, Pål F. E.: *Forandringens fravær*, hovedoppgave, UiO 2002

Camus, Albert: *Sisyfos-myten*, Gyldendal, København 1963

Cawelti, John G.: *Adventure, Mystery and Romance*, The University of Chicago Press, Chicago & London 1976

Chatman, Seymour: *Story and discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Cornell University Press, London 1978

Cohn, Dorrit: *Transparent Minds, Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1978

Dahlerup, Pil: *Dekonstruktion 90'ernes litteraturteori*, Gyldendal, København 1991

Deleuze, G. og Guattari, F.: *Hvad er filosofi?* Kbh, 1996

Derrida, Jacques: *Om grammatologi*, Arena, København 1977

Ferguson, Suzanne C.: (1994) "Defining the Short Story: Impressionism and Form" i May, Charles E. (Ed.): *The new Short Story Theories*. Ohio University Press 1994

Fosvold, Astrid: *Er vi alene nå*, hovedoppgave, UiO 1996

Frank, Joseph: "Spatial Form in Modern Literature", *The widening Gyre*, New Brunswick 1963

Genette, Gérard: *Narrative Discourse*, Ithaca, New York 1987

Gaasland, Rolf: *Fortellerens Hemmeligheter. Innføring i litterær analyse* Universitetsforlaget, Tromsø 1999

Haavardsholm, Espen: "Lever vi i en litterær gullalder?", Profil nr 1, 1976

Haavardsholm, Espen: "Sluttreplikk til Arild Linneberg", Profil nr 3, 1976

Haavardsholm, Espen: "To eller tre linjer i litteraturdebatten", Profil nr 2, 1976

Hamran, Karianne: *Tid og rom. Et møte med Øystein Lønns roman* Maren Gripes nødvenige ritualer, HiA 1999

Hemmer, Bjørn: "Øystein Lønn – vår tids forfatter" i *Sørlandet og litteraturen*, Høyskoleforlaget AS, Kristiansand 1995

- Iser, Wolfgang: "Teksten appelstruktur", *Værk og læser*, Olsen og Kelstrup (red.), Holstebro 1981
- Kittang, Atle: *Litteraturkritiske problem. Teori og analyse*, Universitetsforlaget, Oslo 1975
- Linneberg, Arild: "Litteraturen og den manglende dialektikken", *Profil* nr 3, 1976
- Linneberg, Arild: "Øystein Lønns litterære metode", *Profil* nr 2, 1976
- Lothe, Jakob: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse*. Universitetsforlaget, Oslo 1994
- Lukács, Georg: *Romanens teori*, Klim, Århus 1994
- Markussen, Bjarne: *Romanens optikk*, Dr.art-oppgave, HiA 2001
- Nøstdal, Rune Krogh: *Norsk metakrim?*, hovedoppgave, Universitetet i Bergen 1999
- Robbe-Grillet, Alain: *På vej mod en ny roman*, Fredensborg: Arena, København 1965
- Rottem, Øystein: *Norsk litteraturhistorie*. Bind 2. Gyldendal, Oslo 1998.
- Sartre, Jean-Paul: *Væren og Intet i utvalg*, Pax Forlag 1993
- Svendsen, Lars Fr. H.: *Kjedsomhetens filosofi*, Universitetsforlaget, Oslo 1999
- Tingvold, Sten: *Ja, rommet fikk tid og tiden fikk rom*, hovedoppgave, Oslo 2003
- Tygstrup, Frederik: *På sporet af virkeligheden*, Gyldendal, København 2000
- Tygstrup, Frederik: "Kronotopisk identitet. A propos Morten Søndergaards *Ubestemmelighetssteder*", *Kritik* 144 2000b
- Tygstrup, Frederik: "Rummet, byen og teksten", arbeidspapir 28, Center for Urbanitet og Æstetik, København 1997
- Tønnessen, Thomas: *Mellom håp og desillusjon*, hovedoppgave, UiO 1998
- Østerud, Erik: "Senkapitalismens vagabondering. Kapitalisme- og sivilisasjonskritikk i Øystein Lønns roman *Hirtshals Hirtshals*" i *Arbeidsskrift for nordisk språk og litteratur*, universitetet i Oslo, institutt for nordisk språk og litteratur, nr. 32 1981

## Sammendrag

Romanens fortelleteknikk er hovedfokus i kapittel 2. Her forsøker jeg å applisere erkjennelses- og identitetsaspektet på tekstens formale dimensjon. I denne delen av oppgaven ser vi hvordan den impliserte forfatteren kompliserer forståelsesprosessen ved sin tilbaketrukkethet. Fortelleren medierer situasjoner nøytralt, uten ytterligere forklaringer og vurderinger. Resultatet er en diskurs som ligner på fotografiernes virkelighetsgjengivelse og filmens montasjeteknikk, og den mosaikken teksten skaper tvinger leseren inn i en aktiv deltakelse fordi sammenhengen ikke ligger ferdig fortolket. Kapitlet viser hvordan verket er konstruert på en måte som gjør at teksten likevel gir visse holdepunkter. Et av de sentrale ubestemthetsstedene angår identiteten til fortelleren. Her blir det viktig å få fram hvordan en slik diskurs formidler et virkelighetsbilde som problematiserer erkjennelsen og konstitueringen av identitet i teksten. Videre leser jeg teksten i lys av samfunnsdimensjonen og antyder hvordan tekstens form speiler den kapitalistiske strategien gjennom sine krav til lesermedvirkning og kreativitet.

Kapittel 3 avgrensner teksten i forhold til sjanger, plasserer den i forhold til novellen og vurderer hvordan den bruker kriminalfortellingen for å spille på leserens narrative begjær. I forlengelsen av dette undersøker jeg i kapittel 4 romanens forankring til postmodernismen og den senmoderne virkeligheten. Dette blir igjen grunnlaget for å se hvordan senmodernitetens strategier leverer premissene for hvordan personene orienterer seg i verden, og hvordan en lokal orden formes gjennom nærhetsstrategier. Personenes erkjennelsesbehov realiseres gjennom det nære fordi ideologiene er døde. I senmoderniteten blir omgivelsene og stedene viktig for identitetskonstitueringen. I vår heterogene samtid har de offentlige totalitetsløsninger ingen betydning lenger. Jeg undersøker derfor hvilken betydning de personene og miljøene Christer ferdes i har for hovedpersonens virkelighets- og selvforståelse. Videre påpeker jeg hvordan nærhetsaspektet og de private relasjonene belyser destruktivfenomenene i vårt kapitalstyrte samfunn og hvordan kritikken nedfeller seg på kroppsnivå. Fokuset ligger på hverdagssituasjonen fordi det som skjer i den enkeltes liv bedre belyser utviklingstrekkene enn ideologiske betraktninger og vurderinger.

Under plotvurderingen i kapittel 5 viser jeg hvordan kronologi og suksesjon underordnes situasjon og rom. Romanens mange stemmer, brudd og ubestemthetssteder bryter opp kronologien og tvinger oss til å anvende nye lesestrategier. Kapitlet blir derfor en utforsking av romdimensjonens mulighetsaspekt på bekostning av det ensidige tidsaspektet som har klebet ved litteraturforskningen fram mot vår tid.

Den eksistensielle tilnærmingen blir fokuset i kapittel 6. Selvforståelsen og samtidsforståelsen er et eksistensielt anliggende som utgjør tekstens sentrale klangbunn. Den episke ursituasjonen fordrer at vi er opptatt av hvordan Christer og andre av personene i romanen styres av grunnstemningene angst og kjedsomhet.