

VIL DU MEG NOKO?

Ei lesing av Johan Harstad sin roman *Hasselby*.

Sigrun Risa. Studentnummer:163663



Masteroppgåve i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studium

Universitetet i Bergen

Mai 2010

INFO NONIMPORTANTA: Personar med eit ekstra skarpt blikk for den slags vil skjøne at desse innleiande orda er sterkt inspirert av etterskriftet i romanen som er tema for dette prosjektet. Den eigentlege tittelen burde vore forord, men det er det ingen som bryr seg om.

DISCLAIMER: Forfattaren ynskjer innleiingsvis å understreke, for å kome frustrasjonen i møte, at det er snarare tenkt, enn gjort å skrive ei masteroppgåve. Undervegs kan ein kome opp i situasjonar der det løner seg å ha gode vener, snill familie og ein hjelpsam rettleiar. Dei er difor mange som fortener ei takk.

BLABLABLA: Innbrot har mellom anna blitt gjort i bøkene *The Rhetoric of Fiction* / Wayne C. Booth, *The great code. The Bible and Literature* / Northrop Frye, *Writing the Apocalypse* / Lois Parkinson Zamora, *After Virtue - a study in moral theory* / Alasdair MacIntyre, *Dikterens verden. Litterære Essays* / John Nome, *Den etiske fordring* / Knut Ejler Løgstrup, *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age* / Anthony Giddens. Dei aller fleste sitata er henta frå romanen *Hässelby* / Johan Harstad.

FOR HJELP, RÅD, ASSISTANSE OG VEDLIKEHALD: Takk til Runa, Marie, Snorre, Solveig, Else, Silje V. og D., Anne, Hæge, Kristine og alle dei andre som har gjort lesesalen til ein kjekk stad å vere det siste året. Takk til Jorunn, Ola, Øystein, Kristin og Ole Johan med sine respektive vedlegg, som har vert ein engasjert og bekymra familie. Takk også til den kjære svigerfamilien min, som har vore med å halde humøret mitt oppe. Takk til Ingebjørg, for verdifulle supplement til google translate. Takk til Margunn, verdas mest inspirerande menneske. Takk til Jørgen Magnus Sejersted, for morosam og god rettleiing. Takk til Sigurd, min store kjærleik. Mange nemnt, sikkert også mange gløymt. På førehand unnskyld. Takk for meg og god lesing!

Sigrun Risa

Bergen, Mai 2010

Innhald

1	INNLEIING	8
1.1	BAKGRUNN	8
1.2	PROBLEMSTILLING.....	10
1.3	METODE OG DISPOSISJON.....	10
2	FORFATTARSKAPEN OG ROMANEN	13
2.1	FORFATTARSKAPEN	13
2.1.1	<i>Særtrekk i forfattarskapen</i>	14
2.2	ROMANEN	16
2.2.1	<i>Innpakning</i>	16
2.2.2	<i>Samandrag</i>	18
2.2.3	<i>Resepsjon</i>	20
2.2.4	<i>Fantastisk eller realistisk litteratur</i>	22
3	TEORI	25
3.1	THE RHETORIC OF FICTION.....	26
3.1.1	<i>Den impliserte forfattaren</i>	26
3.2	JOHN NOME OG AKSIOMKRITIKKEN.....	29
3.2.1	<i>Forfattaren sitt heilskapssyn</i>	30
3.3	LITTERATUREN SITT ORIENTERINGSPOTENSIAL	31
3.3.1	<i>Ruinane av ein moral</i>	32
3.4	ANTHONY GIDDENS	33
3.5	DEN ETISKE FORDRINGA	34
3.6	APOKALYPSE SOM NARRATIV	36
4	APOKALYPSE	39
4.1	ALBERT LID NEDERLAG	39
4.1.1	<i>Rapporten</i>	41
4.1.2	<i>Dei drep oss ein etter ein</i>	42
4.2	TO APOKALYPTISKE RØRSLER	43
4.2.1	<i>All evidence has been buried</i>	45

4.3	DEMONEN	46
4.4	FELLESSKAP OG HANDLING	48
4.5	OPPSUMMERING	50
5	INTERTEKSTUELLE REFERANSAR.....	51
5.1	NAIV. SUPER.	51
5.2	THE ROOTS OF COINCIDENCE	54
5.2.1	<i>Innhald</i>	55
5.2.2	<i>Logodicé</i>	56
5.2.3	<i>Kausalitet eller a-kausalitet</i>	57
5.3	FILMATISKE TEKSTAR I ROMANEN.....	60
5.3.1	<i>Mørkets hjarte</i>	61
5.3.2	<i>Det doble mennesket</i>	62
5.3.3	<i>Twin Peaks</i>	64
5.3.4	<i>Star Wars</i>	66
5.4	OPPSUMMERING	67
6	SEINMODERNITETEN	68
6.1	ALBERT OG IDENTITETEN	68
6.1.1	<i>Albert si personlege historie</i>	69
6.1.2	<i>Albert som upåliteleg forteljar</i>	70
6.1.3	<i>Personlegdomskult</i>	72
6.1.4	<i>Populærkultur</i>	74
6.2	ALBERT OG BERTIL.....	76
6.2.1	<i>Kva skuldar ein far sin son?</i>	77
6.2.2	<i>Tillitsbrot</i>	79
6.2.3	<i>Gustav Myrbäck</i>	82
6.2.4	<i>Reine forhold i lys av Løgstrup</i>	83
6.2.5	<i>Helmut Aldman</i>	85
6.2.6	<i>Anton Ziegler</i>	86
6.2.7	<i>Stockholm-syndromet</i>	87
6.3	ALBERT OG KVINNENE	91
6.3.1	<i>Milla</i>	92
6.3.2	<i>Leni</i>	93
6.3.3	<i>Gina</i>	96
6.4	ALBERT OG VENENE.....	98

6.5	ALBERT OG DEN METODISKE TVILEN.....	100
6.5.1	<i>Etiske avgjersler</i>	102
6.5.2	<i>Politisk ansvar</i>	104
6.5.3	<i>Samvit</i>	105
6.6	OPPSUMMERING.....	106
7	AVSLUTTANDE REFLEKSJONAR.....	107
7.1	OPPSUMMERING OG SVAR PÅ PROBLEMSTILLING.....	107
7.1.1	<i>Den etiske budskapet</i>	108
7.2	PERSPEKTIVERING	109
8	LITTERATUR.....	111

1 Innleiing

1.1 Bakgrunn

”Det trengs mer enn brev. Mer enn litteratur. Vi trenger handling. Vilje”. Dette sitatet er henta frå Johan Harstad sitt postapokalyptiske skodespel *Krasnoyarsk* (2008a:92). Harstad (f.1979) frå Forus i Stavanger har vorte omtala som ein forfattar som vil noko med orda sine (Vatnøy 2001). Forfattarskapen har også vorte kalla ”beredskapsdiktning” (Granlund 2008). Sjølv seier han at han nokre gongar lurar på om han burde gjort noko meir handfast enn å skrive romanar: ”Er det å mene masse i en roman bare tomprat, like ille som å bare sitte og snakke om problemene i verden uten å gjøre noe med det?” spør han (Orre 2007).

Slike utsegner seier noko om at Harstad er ein forfattar med engasjement, handlingsvilje og etiske ambisjonar.

Det er særleg dei seinare bøkene til forfattaren som har tydelege etiske tendensar. Dette er på same tid ein del av forfattarskapen som i svært liten grad har vorte kommentert i litteraturvitskapleg samanheng. Talet på sider og ord frå forfattaren har vore tilnærma omvendt proporsjonalt med talet på omtaler frå kritikarane. Det er skrive ein del artiklar og gjort ein del intervju med forfattaren i samband med debuten. Den fyrste utgivinga hans, korttekstsamlinga *Herfra blir du bare eldre* (2001), har vore tema for ei masteroppgåve i allmenn litteraturvitskap: ”*Hjernefotografier*” – en lesning av Johan Harstads *Herfra blir du bare eldre*” (Lind 2008). Siste del av forfattarskapen står på den andre sida nesten ukommentert i litterær samanheng. Unntaka er Bernhard Ellefsen, som har skrive ein artikkel om forfattarskapen i *Vagant*, og Merete Granlund som oppsummerer Harstad sin produksjon i innleiinga til biblioteksentralen sitt forfattarhefte. Ellefsen (2009:15) påpeiker at responsen frå litteratane stilna særleg etter den kommersielle suksessen forfattaren hadde med sin fyrste roman *Buzz Aldrin, hvor ble det av deg i alt mylderet?* (2005). *Buzz Aldrin* er ei lang og tidvis ganske monoton bok. Det kan vere ei forklaring på at dei mista interessa. Uansett kva årsaka er, meiner eg at forfattarskapen som fylgjer etter denne fyrste romanen fortener meir merksemd enn han har fått. Ikkje minst på grunn av den moralistiske tendensen.

Til no har eg medvite unngått å bruke ordet moralsk eller moralistisk om forfattarskapen på grunn av dei negative konnotasjonane dette ordet ofte vekker. Moraliseringsvert gjerne forbunde med å preike moral for andre utan å vere særleg moralsk sjølv. Kanskje kan vi seie at konnotasjonane kastar lys over eit velkjent problem i vårt seinmoderne samfunn, kjensla

over langt på veg å vere avskorne frå moglegheita til å uttale oss om moral og etikk på eit generelt grunnlag. Litteraturen står i ei særstilling på dette området skriv John Carey, som er britisk professor i litteratur, i boka *What Good are the arts?* (2005:173). Han skriv at moralske spørsmål i vår tid kan definerast som spørsmål der ingen svar er tilgjengelege. På den andre sida krev menneskeleg samhandling at vi heile tida tek moralske avgjersler og derav kan vi ikkje unngå å ta stilling i moralske spørsmål (ibid.:172). Her kan litteraturen vere kjelde til innsikt, meiner Carey. Dette er i fylgje han den eine kunstarten som kan kritisere og moralisere (ibid.:177 og 181). Litteraturen engasjerer seg uavlateleg i moralske spørsmål gjennom ei mangfaldig tilnærming, skriv han. Til skilnad frå naturvitskapen, er ikkje dette eit felt der riktige hypotesar vil erstatte og avsette gale hypotesar. Det er eit felt for opphoping av utallige forklaringar like forskjellige som menneska sjølv (ibid.:202). Carey sitt poeng er at litteraturen har eit dannelsespotensial. Ein vert ikkje moralsk av å lese litteratur, men ein får omgrep å tenke ut i frå. Mangfald og motargument er ein del av kjernen i litteraturen. Den indoktrinerer ikkje, men leverer materiale til tanken. Litteraturen oppmodar til sjølvrefleksjon. Funksjonen som intellektutviklande, gir han spesiell relevans i vår samtid (ibid.:209). Det er eit opent spørsmål kor vidt Carey favoriserer bøker med eit særleg moralsk innhald, eller meiner at alle bøker i ein viss forstand er moraliserande. Carey set i alle tilfelle fokus på det eg ynskjer å lyfte fram i dette prosjektet, litteraturen som moralberande.

Moral og etikk er grunnleggande storleikar som tradisjonelt har vore viktig i litteraturen, og som no igjen er på frammarsj. Litteraturvitar og universitetslektor, Åse Bjørg Høyvoll Kallestad leverte i 2003 ei hovudfagsoppgåve der ho set fokus på denne tendensen. Tema for prosjektet var dei etiske eller religiøse innslaga i norsk 90-talls litteratur. I ein artikkel basert på denne oppgåva i *Norsk Litterær årbok* skriv ho:

Slik jeg leser 90-talls litteraturen, formidler den en sterk religiøs lengsel som for en stor del er fri for ironi og distanse. Etter mitt syn blir de religiøse ordene og motivene brukt til å formidle noe som nettopp disse ordene kan dekke. De er ikke tilfeldige litterære virkemidler eller tomme begreper, men de fungerer religiøst ved at de kommuniserer en religiøs lengsel eller en lengsel mot overordnet mening i livet. Gud kom tilbake i norsk litteratur på 90-tallet på en mer utbredt og tydelig måte enn noen gang før i den modernistiske epoken, men Han representerer ingen religion. Han er en individuell Gud som kollektivet ikke kjenner, og som ingen riktig vet hvor hører til (2004:212).

Så vidt det meg er kjent er det ingen som enno har fylgd opp dette prosjektet med tanke på litteratur frå 2000-talet. Det er difor særleg interessant at Harstad av enkelte vert rekna for å vere vår fyrste verkelege 2000-tallsforfattarar (Ellefsen 2009:15). No er ikkje mitt prosjekt tenkt å vere ein direkte oppfylgjar av Kallestad. Eg vil korkje å leite etter gudsbiletet eller freiste å finne fram til særskilde tendensar i eit heilt tiår. Mitt prosjekt kan reknast som ei framheving av noko av det underliggande hjå Kallestad. Eg ynskjer også å sjå på

meningssøkinga i litteraturen, men då ikkje utelukkande den religiøse. Det eg ynskjer å fokusere på er sambandet mellom litteratur og etikk i Harstad sin forfattarskap spesielt.

1.2 Problemstilling

Ei nærare analyse av heile den seinare delen av forfattarskapen til Harstad kunne vore interessant, men det vert for omfattande i denne samanheng. Eg vil ta utgangspunkt i éin roman, nærare bestemt *Hässelby* (2007). Det er den andre romanen til Harstad, og ein kan argumentere for at boka markerer starten på dreininga mot det etiske i forfattarskapen. Tittelen er også namnet på ein forstad utanfor Stockholm der store delar av handlinga i boka går føre seg. Romanen er Harstad si tolking av kva som hende med den svenske forfattere Gunnilla Bergström sin barnebokfigur, Albert Åberg, etter han vart vaksen. Harstad vart tildelt Ungdommens Kriticarpris for boka i 2008. Juryen trekk mellom anna fram at romanen gjer ein nyfiken, og at ein sit igjen med mange spørsmål som leiar til diskusjon.

Eg vil som nemnt ovanfor, gjennomføre verkanalysen med særleg vekt på det etiske eller moralistiske prosjektet til forfattere. Eg har valt å titulere oppgåva med spørsmålet: "Vil du meg noko?" Hypotesen eg tek utgangspunkt i er at *Hässelby* har ein underliggende etisk budskap. Prosjektet mitt er å finne fram til denne og undersøke korleis han vert formidla.

1.3 Metode og disposisjon

I teorikapittelet vil eg vise at etisk lesing er ein omdiskutert, men slett ikkje ny innfallsvinkel til litteraturen. Når ein snakkar om verdisynet i ein roman, er det vanleg å ta utgangspunkt i Wayne Booth sitt omgrep om den impliserte forfattare. Dette omgrepet er, på tross av mykje motstand, framleis til stades i nyare narratologiar.

Ein norsk teoretikar som har vore opptatt av det same, er fagteologen John Nome. Både Booth og Nome rettar fokus mot den historiske forfattere si plassering i forhold til den etiske budskapen i teksten. Nome i større grad enn Booth. I mitt eige prosjekt har plasseringa til Harstad i kulturlandskapet vore underordna. Eg vil i staden konsentrere meg om innhaldet i den etiske budskapen og korleis denne vert formidla. Eg utelukkar på den andre sida ikkje at det underliggende verdisynet i romanen kan vere samanfallande med Harstad sitt personlege.

I problemstillinga mi spør eg både etter innhaldet i den etiske budskapen og etter måten han vert formidla på. Eit interessant moment i samband med sistnemnte er det apokalyptiske narrative som har prega Harstad sin forfattarskap frå og med denne romanen. Apokalypsen er eit narrativ med eit særleg moraliserande potensiale. Den amerikanske litteraturvitaren

Northrop Frye skriv i boka *The Great Code. The Bible and Literature* (1982) om apokalypsen, at vi vil forenkle visjonen veldig dersom vi utelukkande les han som eit panorama over ting som kjem til å skje like før enden. For forfattaren som skriv apokalypsen, er desse hendingane også ei avsløring av det som skjer her og no. Visjonen i apokalypsen er visjonen av heile meininga i skrifta, og kan openberre seg for alle til ei kvar tid (1982:136). Måten vi forstår den apokalyptiske avslutninga av *Hässelby* på, er med andre ord grunnleggande for korleis vi forstår romanen som heilskap. Eg vil argumentere for at apokalypsen ikkje let seg forstå som ei naturkatastrofe aleine, men må tolkast som ein konsekvens av hovudpersonen sine moralske feiltrinn. Etter to innleiande kapittel der eg presenterer forfattaren, romanen, resepsjonen og teorigrunlaget for prosjektet, vil eg difor i eit eige kapittel drøfte det apokalyptiske narrative i romanen.

Det er ikkje berre gjennom det apokalyptiske narrative at Harstad set tonen for ei moralsk eller etisk lesing av *Hässelby*. Denne romanen, som det meste av Harstad sin forfatterskap, har eit mylder av intertekstuelle referansar. Det er ein samlande tendens for desse i *Hässelby*, at dei peiker i retning av jakta på ein meiningsberande instans, og mot det etiske grundramaet om kampen mellom det gode og det vonde i universet og i mennesket sjølv. Eg vil difor fortsetje gjennomgangen med eit kapittel der eg tek for meg dei intertekstuelle referansane.

Både i det apokalyptiske narrative og i dei intertekstuelle referansane ligg den etiske tematikken stort sett på eit allmennmenneskeleg nivå. Harstad drøftar også etiske problem som er typiske for det seinmoderne samfunnet. I det siste analysekapittelet vil eg sjå nærare på romanen som ei realistisk samfunnsskildring. Analysen har ein todelt grunnstruktur. Eg tek utgangspunkt i sosiologen Anthony Giddens. I sine teoriar skildrar han mellom anna identitetsproblematikk og sosiale relasjonar i seinmoderne samfunn. Denne skildringa kastar lys over nokre elementære trekk ved samfunnet Harstad teiknar opp for oss i *Hässelby* og karakterane som er ein del av det. *Hässelby* syner fram eit seinmoderne samfunn, men går også lenger. Medan Giddens fyrst og fremst er oppteken av å skildre det som går føre seg i seinmoderniteten, er romanen også oppteken av å kritisere samfunnet. Med medisinske termar kan vi seie at Giddens set ord på symptoma i den harstadske fiksjonsverda, medan romanen går vidare og diagnostiserer symptoma. Romanen fordømmer den livsstilen han presenterer.

Eg vil altså for det fyrste syne at karakterane i romanen lever etter mange av reglane i seinmoderne samfunn slik Giddens teiknar dei opp for oss, og for det andre at romanen meiner desse reglane ikkje held mål. Til andre del av analysen vert det difor naudsynt å trekke inn ein teori om moral og etikk. Her har eg har valt å støtte meg til den danske teologen Knut

Ejler Løgstrup si tenking slik han presenterer den i boka *Den etiske fordring* (1956). Ikkje fordi eg meiner Løgstrup sitt konkrete livssyn er underliggande i romanen, men hans terminologi gir ein veg inn til dei uuttala etiske normene i teksten. Løgstrup er kritisk til det moderne. Han meiner at det moderne samfunn vert oppretthalde gjennom ei tru på at individet er sjølvkonstruerande. Dette er skadeleg for etikken fordi det kan føre til at individet og eigeninteressene vert grunnlaget for kva ein vektlegg i etiske løysingar. Løgstrup fryktar med andre ord at dette fokuset på eigeninteressa kan skape ein etikk som ikkje tek omsyn til fellesskapet.

Ut i frå framstillinga ovanfor vil det truleg stå klart for lesaren at prosjektet mitt ber preg av eit teorimangfald. Eg nyttar mange ulike innfallsvinklar til teksten. Opphavsmennene tilhøyrrer til dels ulike teoretiske retningar og tolkingsforståingar. Grunngevinga er at eg meiner romanen krev ei samansett tilnærming. Eit fellestrekk for fleire av teoretikarane er likevel deira teologiske tilknytning. Både John Nome og Knut Ejler Løgstrup har teologisk bakgrunn. Northrop Frye, som er utgangspunktet for mi utlegging av det apokalyptiske narrative i romanen, er også oppteken av religiøs litteratur og korleis bibelske arketypar spelar ei rolle i sekulære tekstar. Bakgrunnen for denne teologiske tilnærminga er for det fyrste at eg meiner at romanen sjølv peikar i den retninga. Ikkje slik å forstå at eg meiner forfattaren legg eit teologisk livssyn til grunn for boka, men han bruker eit bibelsk biletspråk til dømes i si utlegging av kjøpesenteret der Albert jobbar, som vert samanlikna med Noas ark, og gjennom demonen, som eg seinare vil argumentere for at delvis let seg forklare som ein bibelsk karakter. Det apokalyptiske narrative som forfattaren nyttar er også det Northrop Frye kallar ein bibelsk arketype. I så måte er det interessant å observere at noko av det Kallestad konkluderer med i sitt prosjekt nettopp er at 90-tallslitteraturen nyttar eit religiøst biletspråk til å uttrykke lengsel etter ein normberar fordi dei ikkje har noko anna språk enn det religiøse tilgjengeleg til dette formålet (Kallestad 2004:212).

Vidare har også den teologiske innfallsvinkelen bakgrunn i at eg meiner at denne vitenskapen har noko å tilføre litteraturen akkurat på det området eg tek for meg. Teologien er ein vitenskap som til alle tider har diskutert spørsmål knytt til moral og etikk. Av dette fylgjer det naturleg at ein har utvikla eit omfattande omgrepsapparat på området, noko eg meiner har overføringsverdi anten ein er einig i livssynet teologien legg til grunn eller ikkje.

2 Forfattarskapen og romanen

Johan Harstad debuterte med eit brak i 2001. Braket kom i form ei prosasamling med signalfarga omslag kalla *Herfra blir du bare eldre*. Denne samlinga fekk Arve Kleiva til å gå ut i *Morgenbladet* og gratulere det norske språk med ein ny forfattar (2001). Den fekk dåverande redaktør for *Vinduet*, John Eirik Riley, og tidlegare gjesteredaktør i same tidsskrift, Steffen Sørum, til å ringast og snakke i munnen på kvarandre i utelukkande positive ordelag om den unge forfattaren (Sørum 2003:63). Den var ”lovende navlegransking fra et opplagt talent” (Sandnes 2001) og ”[overgikk] det meste som var skrive her til lands” (Kleiva 2001). Bernhard Ellefsen i *Vagant* reknar Johan Harstad for å vere ein av våre fyrste, verkelege 2000-tallsforfattere, og meiner at han utforskar ein mentalitet som er spesifikk for vårt tiår (2009). Steffen Sørum skriv at debutsamlinga har ei ”dokumentarisk stemning” og debutanten viser ”en vilje til å utforske menneskelige skjebner og relasjoner i denne ”nye” tiden og all dens kaos” (Sørum 2003:63). I dette kapittelet vil eg fyrst gje ein kort introduksjon til Harstad sin samla forfattarskap generelt, før eg ser nærare på *Hässelby* spesielt.

2.1 Forfattarskapen

Harstad sin samla forfattarskap femnar til no to korttekstsamlingar, tre romanar og ei samling skodespel. Føringa for forfattarskapen vert lagt allereie i debutsamlinga. Mange av dei motiva Harstad skildrar her, dukkar også fram seinare i forfattarskapen. Samlinga er bygd opp av ei rekke prosatekstar som omhandlar det Atle Næss har kalla smertepunkter: ”Han [Johan Harstad] er en skribent med noe eget å fortelle, med en skarp sans for de små og store smertepunktene i tilværelsen og hva som skjer med oss når vi opplever og bearbeider dem” (2001). Novellesamlinga *Ambulanse* kom allereie året etter debuten. Forteljingane i samlinga er sjølvstendige, men likevel samanhengande. Dei er bundne saman ved å flette ulike personar sine liv inn i kvarandre. Bipersonen i den eine novella er hovudperson i ei anna. I fleire omtaler vert boka samanlikna med filmen *Short Cuts* (1993) av Robert Altman. Forfattaren sjølv samanfattar handlinga til å vere ein bodskap om å halde ut (Vik 2003).

Den tredje utgivinga kom i 2005, og er ei bok som best kan skildrast som ein murstein. Ikkje berre boka, men også tittelen er lang: *Buzz Aldrin – hvor ble det av deg i alt mylderet?* Journalistar har snakka om Buzz Adrenalin og kvar det vart av han i alt glitteret. Sitatet som innleiar boka er kanskje det mest kjende av det forfattaren har skrive til no: ”Personen du elsker er 72,8% vann og det har ikke regnet på flere uker”. *Buzz Aldrin* handlar om Mattias som er gartner. Det store idolet hans er astronauten Buzz Aldrin som vart nummer to på

månen etter Neil Armstrong. Mattias sitt høgaste ynskje er å vere nummer to. Han vil forsvinne i mylderet, vere eit tannhjul i det store maskineriet, ein som gjer jobben sin og får samfunnet til å gå rundt utan at nokon legg merke til han.

Frå og med 2007 kjem tre bøker som perler på ei snor frå forfattaren. I 2007 gir han ut *Hässelby*. Året etter kjem ungdomsromanen *Darlah - 172 timer på månen*, eit bestillingsverk som vart bestilt for å delast ut til alle 9.-klassingar i Rogaland i samband med kulturbyåret i Stavanger. Same året kjem også dramatikksamlinga *B-sider*¹. Alle dei tre siste verka har apokalyptiske motiv. Begge romanane endar med ei verdsomfattande katastrofe og dramatikksamlinga har ein postapokalyptisk tematikk. Mykje tyder på at det apokalyptiske narrativet er ein del av den etiske vendinga i forfattarskapen som eg nemnte innleiingsvis. Eg vil som sagt sjå nærare på dette formtrekket i *Hässelby* i eit seinare kapittel. Her vil eg seie litt om andre karakteristiske formtrekk ved bøkene til forfattaren.

2.1.1 Særtrekk i forfattarskapen

Harstad er ein forfattar med mange kjenneteikn, alt i frå illustrasjonar i teksten til songtekstar som vert sitert innleiingsvis i bøkene og eit referansetungt språk. Han opererer også til dels med sine egne rettskrivingsreglar. Fjernsyn omtaler han som ”teve” og ”teven”². Vidare har han ein utprega rytmiske og suggererande skrivestil. Tekstane er kjenneteikna av lange setningar med mange komma. Nokre gongar kan dei gå over ei heil side. Innimellom er det gjerne kortare sloganprega setningar. Harstad bruker også fotografi og illustrasjonar i teksten i alle bøkene, med unntak av *Ambulanse*. Omslaga til bøkene er designa av Harstad sjølv og produsert gjennom LACKTR (The Lacktr Prpgnda Community), som er hans eigen paraplyorganisasjon for grafisk design, film, foto, tekst og musikk. Organisasjonen har ei hemmeleg nettside som Harstad ikkje vil opplyse om adressa til: ”Det er ikke for å være blærete, men det er en kanal for å eksperimentere. Jeg vil ikke bli sitert på noe”, seier han (Kristiansen 2008).

Motiva i Harstad sine tekstar er ofte klisjéfylte. I *Buzz Aldrin* let han til dømes kjærasten til Mattias bli forelska i eit sykkelbod, som er likt den tradisjonelle gjengangaren, postbodet (Harstad 2005:113). I *Darlah* teiknar han opp eit karikert bilete av ungdomstilværet med dei tradisjonelle teite lærarane og jamaldringar som ikkje har forstått nokon ting (Harstad

¹ Harstad har ein vedvarande produksjon av dramatiske tekstar, då han er tilsett som husdramatiker på Nationaltheateret.

² I fylgje normal rettskriving er det bokstavsamanstillinga tv som skal nyttast i samband med denne nemninga. Eit søk i ordboka syner at teve tyder ”prostituert” eller ”tisper”. Ingenting tilseier på den andre sida at forfattaren er klar over denne tydinga av ordet.

2008b:26). Harstad er også ofte tradisjonell i val av tema og tek opp sentrallyriske emne som kjærleik, livet, døden og havet. Forfattere seier i ein kommentar til *Buzz Aldrin* at: ”Jeg pleier å spøke med at den viktigste målgruppen utgjøres av hjemmeværende husmødre i 40-årene; det er kanskje ikke så langt unna sannheten” (Wold 2005).

Ingen kan heller unngå å merke seg at tekstane til Harstad kryr av referansar til populærkulturen. Det kan vere filmar som vert referert i form av sitat eller liknande handlingsgong, eller det kan vere sitat frå poplåtar og bøker. Ofte fungerer referansane som små helsingar til allereie innvia, som når ei gruffull trafikkulykke i *Buzz Aldrin* vert skildra med setningane: ”Panikken. Oppkastet. Panikken. Oppkastet”, ein allusjon til songen ”Paranoid Android” av Radiohead. Alle bøkene hans vert i tillegg innleia, og ofte også avslutta, med eit sitat frå ein songtekst som set stemninga for boka. Nokre gongar kan du få inntrykk av at du snarare les eit filmmanus enn ein roman. Songteksten vert ein slags kjenningsmelodi eller trailer for boka. Av og til bruker han også filmatiske verkemiddel i sjølve teksten, som til dømes i *Hässelby* når han frys biletet av Albert hengande i lufta over folkemengda i ein nattklubb (Harstad 2007:111). Musikk, film og tv-seriar er i det heile ei viktig inspirasjonskjelde i Harstad sin forfatterskap. I 2008 var Harstad gjesteredaktør i det no avvikla litterære tidsskriftet *Kraftsentrum*. Tema for den utgåva av tidsskriftet han var medansvarleg for, var nettopp korleis musikk, film og videospel har byrja å dukke opp som viktige påverknadskjelder til litteraturen (Harstad 2008c:7). I eit intervju i tidsskriftet *Bøygen* seier han: ”Jeg håper vi får en tilstand der det er like akseptert å hente inspirasjon fra film og dårlige TV-programmer som fra høyverdig litteratur. Man får jo av og til spørsmålet: Hvilke forfattere skriver du opp mot? Det kunne like gjerne vært: Hvilke TV-program skriver du opp mot?” (Haagensen 2005). I sine egne bøker meiner Harstad referansane har ein tredelt funksjon:

For det første har jeg som leser alltid vært glad i referanser som åpner opp verket og gjør det større. I tillegg er det et forsøk på dokumentasjon: Når jeg skriver om 1985, vil jeg vise frem de sangene – gode eller dårlige – som var en del av denne tiden. Jeg vil at man skal nynne dem i bakhodet mens man leser (...) Til slutt – og dette er kanskje det viktigste – handler det om identitet. De siste generasjonene er flasket opp på massekultur og bruker dens finmaskede referansesystem for å fortelle hvem de er. Hva slags filmer ser han på? Hva slags plater hører han på? For meg er dette essensielle spørsmål når man skal skape et troverdig psykologisk portrett av en romanfigur (Gundersen 2007).

Han legg med andre ord vekt på den identitetsskapande og stemningssettande funksjonen til dei populærkulturelle referansane. Dette er interessant med tanke på Bernhard Ellefsen sin kommentar til dette aspektet ved Harstad sin forfatterskap. Han meiner at forfatterskapen til Harstad ber preg av ein moralisme som tek eit oppgjær med vår automatiserte omgong med verda (2009:16). Denne moralismen vert på den andre sida undergraven når den

identitetsskapande funksjonen til populærkulturen vert vektlagt: ”I Harstads forfatterskap står litteraturens underliggjørende kraft i et potensielt motsetningsforhold til reklamespråket, og nedsynkningen i det populærkulturelle referanseapparatet,” skriv han (2009:17). Slik Ellefsen ser det står Harstad sin forfatterskap heile tida i fare for å bli ein del av den populærkulturen som han tidvis også kritiserer:

Men når (ny-) realismen får poetologisk gjennomslag, undergraves det kritiske potensialet. Inderlighetens seier over ironien, har gjort moralisme viktigere enn identitet – som i alle tilfelle var en tvilsom estetisk størrelse. Debutbokens kraft og integritet vokser ut av denne nye situasjonen. Kanskje er Harstads romaner tegn på at det ikke er mulig å operere i det moraliserende landskapet med en poetikk som fremhever det identitetsskapende: En litteratur som ønsker å gjøre mer enn å gestikulere i retning av en utside må samtidig manifestere veien dit. Det viser seg vanskelig i generasjonslitteraturformen Harstad har valgt (ibid.:24).

Det spørsmålet som Ellefsen indirekte trekk fram her, ligg tett opp til problemstillinga i mitt prosjekt. Spørsmålet som ligg under overflata er nettopp korleis moderne litteratur kan moralisere. Det er ikkje mogleg og operere i det moraliserande landskapet med ein poetikk som framhever det identitetsskapande, meiner Ellefsen. Det som skil *Hässelby* frå den tidlegare forfatterskapen til Harstad er nettopp at han her gjer eit meir definitivt brot med dei realistiske rammene, noko ein også ser tendensar til i den to korttekstsamlingane hans, men ikkje i *Buzz Aldrin*. Eg ynskjer å argumentere for at det apokalyptiske narrative som Harstad gjer seg bruk av i den seinare delen av forfatterskapen er ein viktig del av det moralistiske prosjektet.

2.2 Romanen

Til no har eg konsentrert meg om forfatterskapen til Johan Harstad som ein heilskap. I fortsetjinga vil eg snevre inn mot den romanen som eg spesielt vil rette merksemda mot i dette prosjektet, *Hässelby*. Harstad har nok skaffa seg ein del lesarar og ekstra merksemd på grunn av den allereie kjende fiksjonsfiguren han tek utgangspunkt i. Albert er hovudpersonen i den svenske forfattern Gunilla Bergström sine kjende barnebøker. Svært mange både svenskar, nordmenn og andre, har eit nært og kjærte forhold til karakteren. Av mange opplevast det nok som ekstra dramatisk at det er denne snille og uskuldige fiksjonsfiguren det går så dårleg med.

2.2.1 Innpakning

Eg vil byrje gjennomgangen av romanen med å sjå litt nærare på korleis boka er ramma inn. Harstad seier at omslaget til bøkene hans ideelt sett skal vere så klart at du eigentleg ikkje treng å lese boka (Haagensen 2005:80). Difor kan det vere interessant å byrje med å sjå litt nærare på omslaget. Framsida har ein illustrasjon som minner om dei du finn relatert til

religiøs diktning i barokken. I etterskriftet går det fram at han er teikna av den franske illustratøren Seb Jarnot. Det er ein enkeltståande illustrasjon som består av mange ulike element. Bakgrunnen for det heile er ein stor mann. Ansiktet hans har fleire lag. Det mest framtrédande er solbrillene, tydeleg inspirert av musikkgruppa The Police. Over brystet til mannen er det teikna fem femkanta stjerner med varierende storleik. Under desse, om lag midt i illustrasjonen, er det teikna eit mindre menneske med hendene i sida. Mennesket manglar hovud. Rundt dette mennesket finn vi minst tre hovud utan kropp. Eit har på seg same type solbriller som bakgrunnsfiguren. Under arma til det hovudlause mennesket finn vi eit kvinneandlet som ser i bakken. Det er ei forstørta utgåve av andletet til hovudpersonen i hendinga som er avbiletta til venstre i illustrasjonen. Der sit ein naken mann og ser på ei kvinne og to andre nakne menn. Under er det teikna ein mann som spring. Det ser ut som om han flyktar frå noko eller nokon. Dei stipla linjene frå hovudet til den nakne mannen som ser på dei andre, markerer synsfeltet hans. Dei same stipla linjene finn vi att i hovudet nedst til høgre. Det er eit andlet heilt utan andletstrekk med unntak av strekar som kjem ut frå hovudet der augo normalt ville vore og ei snakkeboble som er der munnen ville ha vore. Snakkebobla inneheld berre tre prikkar. Over dette hovudet sit det ein mann med armane i kryss. Han har fem hovud i staden for eit. Same type snakkeboble som i figuren under kjem ut av det øvste hovudet, og i denne bobla er det ord. Orda er franske: "J'attende o verra bien". Den norske tydinga er: "eg ventar og/eller så går det bra". Teksten viser passivitet. Vi kan sjå det som ein kommentar til hald ut-mottoet i dei tidlegare bøkene til forfattaren. Berre hald ut og så blir det bra til slutt.

Det er generelt vanskeleg å gje ei klar tolking av illustrasjonen på framsida av *Hässelby*, men den hovudlause personen og dei mange andleta rundt han, i tillegg til dei mange laga rundt hovudet til hovudpersonen, gjer det nærliggande å tru at identitet og forvirring rundt identitet er ei sentral problemstilling. At synsfeltet til fleire av personane er markert, kan tyde på at observasjon er eit viktig element. Den manglande teksten i snakkebobla kan vere eit teikn på dårleg kommunikasjon, og personen som flyktar kan vere eit teikn på redsel. Dei femkanta stjernerne kjenner vi att frå debutsamlinga til Harstad. Ei usymmetrisk femkanta stjerne med åtte stråler er teikna over hjarte til personane som illustrerer denne. Det er vanskeleg å seie noko klart om kva desse stjernerne er eit symbol på. Signe Lind, som har skrive om debutsamlinga, kjem heller ikkje fram til ei forklaring av stjernerne utover at dei er eit teikn på hjerteproblem og har ei svak kopling til kosmologi (2008:12). Stjerner er ofte det symbolet som vert brukt i teikneseriar for å uttrykke at personar har fått vondt. Elles kan dei

jo også i *Hässelby*, der sosialdemokratiet er ein viktig referanse, lesast i lys av kommunismen som bruker ei femkantastjerne som symbol.

Hässelby har kome i to forskjellige utgåver. Illustrasjonen på omslaget er den same i begge utgåver, med unntak av at tittel og undertekstar er plassert litt forskjellig i høve til biletet. Innsida av omslaget er på den andre sida noko ulik. På innsida av pocketutgåva er omslaget fylt av korte små faktatekstar med deprimerande informasjon frå samfunnet rundt oss. Fyrsteutgåva har ikkje med desse. Omslaget har i staden ein flik som er bretta inn. På denne er det ein kort faktatekst om forfattaren. Over faktateksten er det eit bilete av forfattaren som sit i ein sofa ved sidan av sin eigen dobbeltgjengar. Personen til venstre held ein ball i handa. Bak dei er det ei dør som er stengd med lås. På veggen heng det ein plakart som det står "eat" på. Ballen gjer det nærliggande å tolke det som ein illustrasjon av den avsluttande scena i romanen, der Albert kastar ball med ein demon. Dersom vi tolkar biletet i den retning, legg det også visse føringar for korleis vi kan forstå demonen i romanen som har ein ganske ambivalent karakter. Dette vil eg kome tilbake til i analysen av romanen.

2.2.2 Samandrag

På karakteristisk vis byrjar Harstad *Hässelby* med utdrag frå ein songtekst. Sitatet er henta frå songen "Backdrifts (Honeymoon is over)" av Radiohead frå albumet *Hail to the Thief*: "We're rotten fruit. We're damaged goods. What the hell, we've got nothing more to lose. One gust and we will probably crumble". Dette indikerer at det er eit nokså pessimistisk og apatisk menneskesyn som ligg til grunn for romanen. Sitatet som avsluttar boka er også henta frå same songen: "All evidence has been buried. All tapes have been erased". Mellom desse to sitata er det romanen utspelar seg. Mellom det skjøre mennesket og dei utsletta prova.

Boka byrjar med ei augneblinksskildring av døden til Albert Åberg sin far, Bertil Åberg. Det er etter alle augemål snakk om eit sjølv mord, som finn stad ikkje langt unna plassen der Olaf Palme vart drepen av ein ukjent morder i 1986. Vi får vite at Bertil ser seg til høgre og venstre før han tek fire bestemte skritt ut i vegbana. Det er med andre ord ikkje rom for å lese det som noko anna enn ei viljestyrt handling (Harstad 2007:8). Forteljarforma er tredjeperson, forteljarinstansen ekstern og synsvinkelen ytre. I dei påfylgjande tre hovuddelane av boka skiftar forteljarforma frå tredjeperson, ekstern og ytre til fyrsteperson, intern og indre. Det er den middelaldrande mannen Albert Åberg som fortel historia om livet sitt med eit tilbakeskodande blikk. Historia byrjar to månadar etter at Bertil er død. Albert sit i leilegheita med nokre gamle, uopna brev adressert til faren i fanget. Frå denne utgangsposisjonen byrjar han å sjå attende på livet sitt. Fyrste del omfattar kapittel 1-5 og handlar om Bertil og om

Albert sitt forsøk på å rømme frå forpliktinga han kjenner til faren. Fluktforsøket byrjar med ein tur på Interrail saman med barndomskameraten Viktor. Albert blir verande att når Viktor dreg heim til Hässelby. Han møter Helmut Aldman som vil ha han med på businessoppdrag til Hong Kong. I Hong Kong forsvinn Aldman sporlaust etter mislukka forretningsforhandlingar, og Albert endar til slutt opp i Paris der han vert kjærast med Leni Ziegler, og flytter inn hjå henne og venninna Gabrielle. Etter kvart tek ansvars skjensla overfor faren overhand og fyrste del endar med at Albert kjem heim til faren i Hässelby.

Kapittel 6 – 11 utgjer andre del av boka. Denne delen handlar om Albert sitt opphav og om livet i Hässelby etter Bertil sin død. Bertil sin bortgong set ein brå stoppar for livet i forstaden slik Albert kjenner det. Ting og folk byrjar å forsvinne. Forsvinningane vert kopla til ein mann ved namn Gustav Myrbäck. Avslutningsvis vert det avslørt at Albert heile livet har vore observert av denne mannen som no bur i nummer 32. Albert gjer innbrot i leilegheita hans. Leilegheita bryt tilsynelatande med fysiske lover. Etter innbrotet aukar frekvensen og alvoret av forsvinningane. Albert vert til slutt funnen av Viktor heilt ute av seg i leilegheita til kameraten Åke, som er ribba for alt innhald, inkludert sin eigar. Viktor tek Albert med til Karolinska sjukehus der han vert innlagt som mentalt ustabil.

Tredje del består av kapittel 12-15. I denne delen tek romanen ei slag psykologisk vending, og mykje av handlinga føregår inne i hovudet til Albert i form av syner og hallusinasjonar. Dette gjer at ein som lesar vert ganske forvirra med tanke på kva som er ein del av handlinga og kva som ikkje er det. Med Viktor si hjelp klarer Albert å rømme frå sjukehuset. Han rømmer til München, der han treff att gamlekjærasten Leni som han forlét i Paris for tjueein år sidan. Ho tek han med vidare til familien sitt sommarhus i Normandie. Sommarhuset ligg ved stranda som var åstad for D-dagen i 1944. Her vert Albert til sist innhenta av Gustav Myrbäck, som viser seg å vere ein demon som har hatt i oppgåve å halde rekneskap med livet til Albert.

I siste kapittel skiftar forteljeforma frå preteritum til presens. Demonen tek Albert med heim til Hässelby og leilegheita der han har budd heile sitt liv i lag med faren. Vi er no komne fram til tidspunktet der fyrste del av romanen starta, nemleg Albert som sit med dei uopna breva til faren i fanget. Albert opnar breva som viser seg å vere brev Bertil har skrive til Albert si mor Emma, men adressert til seg sjølv. Leilegheita i Hässelby vert over natta på mystisk vis fylt av papirark med tekstavsnitt som omhandlar ulike eksemplar på destruktivitet og ignoranse i verdshistoria, lik dei vi finn på innsida av omslaget i pocketutgåva av romanen. Eit papir med eit sitat får spesiell merksemd. Det er eit sitat av Churchill: ”Tiden for utsettelse og utilstrekkelig handling, formildende avbøyende utveier og forsinkingar, tar nå

slutt. I stedet går vi inn i en tid for konsekvenser” (Harstad 2007:431). Dette sitatet har vorte gjenteke fleire gongar på fleire ulike språk, høvesvis esperanto og fransk, også tidlegare i romanen. Demonen syner Albert notatboka der han har notert ting frå livet hans. Av notatane går det fram at livet til Albert har vore eit stort nederlag, og at han ikkje har nytta sjansane han har hatt til å gjere noko godt for andre. Historia endar med at Albert og demonen duellerar med ein tennisball om livet til Albert. Albert taper og vert boren vekk og ut av historia av eit ukjent tal høge, tynne demonar.

Avslutninga er som eg allereie har vore inne på, apokalyptisk. Etter dei tre hovuddelane fylgjer eit appendiks som er sett saman av skrivne lydopptak frå oppfinnaren Manfred Binder sitt opphald om bord i si eiga oppfinning, ei flytande øy. Binder fortel at alt liv og alle kulturskapte konstruksjonar på jorda har vorte pakka saman og at jorda har vorte overfløymd av vatn. Han er no det einaste gjenlevande menneske. Skildringa Binder gjev er elles påfallande overflatisk i høve til dei tragiske hendingane. Appendikset endar med at Binder går i land i Tyskland. Der står han på ei høgd og ser ned på ein person som står ved sidan av nokre lønnetre og peikar opp på han. Av Binder si skildring forstår vi at det er ein demon.

Det gjev meining å sjå forteljinga om Albert som ein mislukka danningsroman. Fyrste del av romanen har strukturen heime – borte - heime. Reisa ut i den store verda har på den andre sida ikkje forårsaka ei endring i Albert på nokon måte, slik reisa vanlegvis påverkar helten i ein danningsroman. Mot slutten av romanen legg Albert ut på ei ny reise, denne gongen kan det sjå ut til at han byrjar å forandre tankesettet sitt noko, men no er det for seint. Han får ingen ny sjanse.

2.2.3 Resepsjon

Resepsjonen av *Hässelby* er, som eg nemnte innleiingsvis, svært avgrensa. Det er snakk om eit utval avisomtalar, i tillegg til dei to allereie nemnte artiklane til Granlund og Ellefsen. ”Med *Hässelby* innledes en ny fase i forfatterskapet: Som om *Buzz Aldrin* ble et hinder i en utvikling eller et argument, oppløses privatrealismen i en blanding av dystopi og eskatologi”, skriv Ellefsen (2009:20). Han meiner at idealet, den harstadske humanismen, frå dei to fyrste bøkene går i oppløysing i *Hässelby*. Eg meiner på den andre sida at ein heller bør snakke om modifisering enn oppløysing. *Hässelby* har mange fellestrekk med den tidlegare forfatterskapen i form av språkføring og karakteristikken av personane som er med. Både i *Buzz Aldrin* og i *Hässelby* er fellesskap og mellommenneskelege relasjonar ein sentral storleik. Idealet er det same, men formuttrykket har vorte annleis. *Hässelby* dømmer

karakterane sine på ein annan måte enn føregåande romanar i forfattarskapen. Dei moralske undertonane kjem tydelegare fram.

Merete Granlund er av ei anna oppfatting. Ho dreg ein parallell til Harstad si nyaste bok, ungdomsromanen *Darlah* (2008). *Hässelby* og *Darlah* har til sams at det i begge bøkene kjem nokon utanfrå menneska si verd og utryddar dei. Trugselen vert altså flytta til noko utanfor, noko menneska ikkje er direkte ansvarlege for og slik forsvinn også mykje av det moralsk kompliserte frå likninga. Vi fjernar oss frå den frykta som grenser mot anst og depresjon, og nærar oss grøset som nærast har noko vellystig i seg, skriv Granlund. Ho hevdar difor at debutsamlinga til Harstad *Herfra blir vi bare eldre* (2001) er den mørkaste av bøkene han har skrive, på trass av at dei to siste faktisk skildrar slutten på samfunnet som vi kjenner det. Ein slik konklusjon vert ikkje heilt riktig basert på ein del andre tilhøve, meiner eg. Det er riktig at det er demonar som demonterer verda i *Hässelby*, men dei gjer det på bakgrunn av menneska sine handlingar. Konsekvensialismen i *Hässelby* er mykje sterkare enn i debutsamlinga.

Det er også det moralistiske prosjektet dei fleste aviskritikarane heng seg opp i når dei skal vurdere *Hässelby*. Det ser ut til å vere ein generell tendens at dei er ueinige om sterke og svake sider ved dei litterære kvalitetane til romanen, mens dei alle rosar samfunnskritikken i han. Kathrine Engen i *Fredrikstad blad* er berre middels nøgd med boka til Harstad. Ho meiner boka går med i eit dragsug av meir eller mindre meningslause oppvekstromanar. Avslutninga verkar forvirrande og malplassert, utnyttar ikkje potensialet i romanen og gjer det uklart kva som er formålet med historia. I beste fall er det ei profetisk undergangsskildring, meiner Engen. Når det kjem til samfunnskritikken boka presenterer derimot, nyttar Engen eit anna vokabular. Ho meiner forfattere har lagt opp til ein etterlengta refleksjon og kritikk av samfunnsutviklinga. Harstad treff blink, når han skildrar korleis passiv likesæle leiar til undergang. Det er eit godt bilete på samfunnskritikken og 2000-tallet si passive blanding av kritisk haldning og tiltaksløyse, skriv ho (2007).

Like kritisk byrjar Hilde Stubhaug i *Morgenbladet* med å rakke ned på det karikerte forholdet mellom far og son i romanen. Lenge er det ikkje opplagt om Bertil er så krevjande som Albert vil ha det til. Tvilen gjer forholdet meir interessant og tvitydig, men når det vert avslørt at Bertil verkeleg er vanskeleg og utruverdige egoistisk misser forholdet si interesse, meiner ho. Stubhaug er også kritisk til forteljarstemma i romanen som ho meiner ikkje passar til historia. Det vert fortalt på ein måte ho ikkje trur på. Det er eit misforhold mellom det grusamme som skjer i historia og måten Albert fortel om det på. I tillegg viser det seg til slutt at det punktet Albert liksom fortel frå, ikkje fins. Det fins ikkje noko tid til å fortelje, i alle fall ikkje i ro og mak som om ingenting står på spill, og det fins ingen å fortelje til (2007).

Når det gjeld samfunnskritikken i boka, er på den andre sida Stubhaug meir positiv. Ho meiner Harstad skildrar apatien og den middelmåtige haldninga i tida vår, oppløysinga og katastrofen som trugar, på ein overraskande og overtydande måte. Albert si handlingslamming er den same handlingslamminga som alle vi andre også har i tida: ”hvordan man for lengst har sluttet å mene noe som helst om noe som helst”, skriv ho (ibid.). Sitatet av Churchill, om at tida er inne for konsekvensar, går igjen både som ein dommedagsprofeti, og som ein slags appell om handling i boka: ”Romanen utviklar seg frå ei standard realistisk forteljing til ein science fiction med denne sjangeren sin enkle politiske budskap: Du må ikke sove,” meiner Stubhaug (ibid.).

Mie Hidle i *Stavanger Aftenblad* er einig med Stubhaug i at romanen dømmer ikkje berre sin eigen hovudperson, men samfunnet som heilskap. Ho trekk ein parallell til Ibsen sin forfatterskap. Demonen som forfylgjer Albert kallar ho ein ”vondarta Skybert” og meiner at han er i slekt med både Bertil og knappestøyparen til Ibsen. ”Da Ibsen skrev, holdt han dommedag over seg selv. Harstad holder dommedag over en hel generasjon, ja, over verden slik vi kjenner den. Han viser ingen nåde”, skriv ho (2007).

Også utanlandsk presse har hengt seg opp i den moraliserande tonen i romanen. Den nederlandske utgåva av *Hässelby* hausta rosande kritikk i avisa *Trouw*. Til tross for alle spørsmål og mysterium gir Harstad lesaren ei klar kritisk melding. Romanen presenterer ein slags orwellsk visjon av eit samfunn der alle er overvaka og regulert, der demokratiet er sin eigen parodi, skriv meldaren. Han kallar boka ein apokalyptisk visjon av eit samfunn der ingen seier noko, berre observerer (van der Liet 2009).

I resepsjonen ser vi ein klar tendens til å skilje mellom formuttrykket på den eine sida og det moralske innhaldet på den andre sida. Få ser ein samheng mellom desse to faktorane. Unntaket er Bernhard Ellefsen. Ovanfor såg vi at Ellefsen er oppteken av at det er nødvendig for Harstad å bryte med det realistiske og identitetsskapande dersom han ynskjer at bøkene hans skal ha ein moraliserande funksjon. Apokalypsen er som fortsetjinga av det moralistiske prosjektet til Harstad eit lovande bilete og eit potensielt rikt utgangspunkt, skriv han (2009:21). Ellefsen ser apokalypsen fyrst og fremst som eit fantastisk element i romanen, men det er også fullt mogleg å gi ei realistisk tolking av denne. Det vil eg kommentere nedanfor.

2.2.4 *Fantastisk eller realistisk litteratur*

Ei realistisk tolking av romanen vil kunne fokusere på *Hässelby* som ei skildring av eit schizofrent sinn. Mange av personlegdomstrekka til Albert kan lesast som symptom på ein slik tilstand. Vektlegginga av det dobbelte menneske i romanen er eit døme. Bertil si

tilbaketrekte haldning til omgivnadane, kan også tyde på at han har ein slik diagnose, noko som stadfestar mistankane kring den mentale tilstanden til Albert, då dette er ein sjukdom som gjerne fylgjer familien (Malt 2010).

Dersom ein les romanen realistisk, må den verdsomspennande apokalypsen bli forstått som ein visjon inne i Albert sitt hovud. Mykje kan tyde på at Albert ikkje er ved sine fulle fem, hallusinasjonar, rare draumar og liknande. Albert syner seg på fleire punkt å vere ein upåliteleg forteljar. Han har ein annan versjon av hendingane siste kvelden han er i Paris enn den som syner seg å vere sanninga (Harstad 2007: 276). Krematoriet som han stadig snakkar om er, i fylgje Viktor, heller ikkje eit krematorium, men eit varmeverk (ibid.:332). Ein kan lese heile tredje del av romanen som ein draum. Albert rømmer frå Karolinske sjukehuset om natta, og det er også natt i Normandie når demonen kjem og hentar han. Mykje av det Albert opplever på rundreisa i Europa, har også ein draumeaktig karakter. Til dømes møter han den døde faren sin, sin eigen dobbeltgjengar, den døde barndomsvenninna Milla og Aldman utan at Aldman veit kven han er. Albert seier også på eit tidspunkt at: ”Det var som om virkeligheten og fantasien hadde slått seg sammen uten å gi meg beskjed” (Harstad 2007:385). Eit motargument mot denne tolkinga kunne vore at Albert vert avløyst av ei ny forteljarstemme i appendiks. Manfred Binder, som er den nye forteljarstemma, har på den andre sida likskapstrekk med Albert sjølv. Han fortel om ein draum han hadde som barn: ”Jeg pleide å drømme om det da jeg var liten. At jeg var den eneste gjenlevende i byen. I landet. I verden. Og så meg da, Manfred Binder” (ibid.:440). Albert har hatt den same draumen: ”Det minnet meg om da jeg var liten, jeg hadde en tilbakevendende drøm om at jeg var det eneste gjenlevende mennesket i Stockholm” (ibid.:357).

Eg er på den andre sida einig med Ellefsen som meiner at apokalypsen er eit godt utgangspunkt for Harstad sitt moralistiske prosjekt, dersom han vert forstått som eit fantastisk element i romanen. Les vi på den andre sida *Hässelby* som ei realistisk skildring av eit schizofrent sinn missar boka i mine auge dei fleste av sine litterære kvalitetar, og vert redusert til ein middelmåtig underhaldningsroman. Difor vel eg heller å sjå på *Hässelby* som fantastisk litteratur, der moglegheita for at dei overnaturlige hendingane faktisk finn stad framleis er open. Definisjonen på fantastisk litteratur er i fylgje Tzvetan Todorov:

For det første må teksten tvinge leseren til å betrakte karakterenes verden som en verden med levende mennesker og til å nøle mellom en naturlig og en overnaturlig forklaring av de hendelsene som blir beskrevet. Dernest kan denne nølinga også erfares av en karakter [...] For det tredje må leseren innta en bestemt holdning i forhold til teksten: Han vil forkaste allegorisk så vel som 'poetiske' fortolkninger [...] Det første og det tredje [kravet] konstituerer faktisk sjangeren, det andre trenger ikke være oppfylt (Todorov 1970, ref. i Haugen 1998:18).

Eg meiner *Hässelby* passer godt til ei slik skildring. Som vi har sett, skaper spørsmål kring den mentale tilstanden til Albert ei uvisse i høve til naturen til dei overnaturlige hendingane i romanen. Fleire av karakterane i boka får også erfare denne uvissa, og er usikre på korleis dei skal halde seg til historia Albert fortel. Dette gjeld til dømes Viktor, Leni og politietterforskarane. Vidare brukar Harstad illustrasjonar i teksten. Desse kjem hyppigare ettersom handlinga i romanen vert meir og meir overnaturlig. I samband med at Albert bryt seg inn i leilegheita til Myrbäck får vi til dømes sjå tre fotografi av tomme rom (ibid.:310-313). Harstad har også med tre illustrasjonar som har med Binder si flytande øy å gjere. Eit bilete syner utsida av øya og eit syner innsida (ibid.:355-356). Boka vert avslutta med eit fotografi av Binder med ein prototype av øya i handa (ibid.:447). Alle desse illustrasjonane bringer røyndomen inn i fiksjonen. Når Albert fotograferer ei leilegheit som bryt med fysiske lover, kjem fotografia inn og stadfestar synet hans. Når romanen vert avslutta med skildringa av verdas undergang, får vi sjå eit bilete av Binder som er henta frå røyndomen. Bileta underbygger dei fantastiske elementa. Dei peikar i retning av at hendingane som vert skildra, skal lesast som faktiske hendingar og ikkje som draumar, fantasiar eller poetiske innslag.

I dette kapitlet har eg lagt grunnlaget for mi eiga lesing av *Hässelby*. Eg vil lese romanen som fantastisk litteratur. I motsetning til tidlegare resepsjon vil eg i større grad legge vekt på sambandet mellom formuttrykket og det moralistiske innhaldet. Før eg går over til sjølve den litterære analysen, vil eg presenterer teorigrunnlaget for analysen i eit eige kapittel.

3 Teori

Prosjektet mitt går, som eg skreiv innleiingsvis, ut på å gjennomføre ein verkanalyse med det siktemål å finne ein underliggende etisk budskap i romanen. Å leite etter ein moral, ei overordna norm eller ein budskap i eit litterært verk, har ofte vorte sett på som ein banal og reduksjonistisk lese måte. Særleg etter at dekonstruksjonismen med kjende talsmenn som Jaques Derrida og Paul de Man gjorde sitt inntog på den litterære arena, og i kjølvatnet av Bakthin sin teori om det fleirstemmige. Ei innvending har vore at meining er noko som oppstår i møte mellom lesar og tekst, utan at det er ein storleik i sjølve verket. Ei anna innvending har vore at røystene som talar i det litterære universet er så mange og ulike at det ikkje fins noko grunnlag for å tale om ein overordna einskap som romanen går opp i.

I dette kapittelet vil eg vise at analyse av ein roman sin underliggende etiske budskap, likevel slett ikkje er noko nytt i litteraturvitskapleg samanheng. Eg vil byrje med å sjå nærare på det omgrepet som det har vore mest vanleg å ta utgangspunkt i når det er tale om moralen, den etiske budskapen eller verdisynet i eit verk. Det er Wayne C. Booth sitt omgrep om den impliserte forfattaren. Vidare vil eg trekke parallellar til fagteologen John Nome, som eit eksempel på ein som har tatt opp denne problemstillinga i nordisk samanheng. Føremålet med gjennomgangen er å syne at analyse av verdisynet i ein roman eller eit anna litterært verk både har ei historisk fortid og framleis er aktuelt. Det teologiske miljøet som Nome representerer, er ei grein av vitskapen som har ein særskild agenda med å fokusere på verdigrunnlag. Gjennomgangen nedanfor vil på den andre sida vise at dette ikkje er ein diskusjon som berre går føre seg mellom spesielt interessert, men også på eit breiare, allment og sekulært plan. Korkje Booth eller Nome vil ha ein særleg framtrédande posisjon i analysen av *Hässelby*, men eg vil trekke nokre få trådar tilbake til desse teoretikarane i dei avsluttande refleksjonane mine.

Etter at eg har presentert desse to teoretikarane, går eg så vidare til å sjå nærare på det konkrete omgrepsapparatet eg vil nytte i dei litterære analysane mine. Det er delvis sosiologisk og delvis teologisk. Heilt til sist har eg og med ein kort introduksjon av apokalypsen som narrativ.

3.1 The Rhetoric of Fiction

Den nykritiske litteraturvitaren Wayne C. Booth (1921-2005) si bok, *The Rhetoric of Fiction* (1969), har vorte ein klassikar i litteraturvitskapen. I boka argumenterer Booth for at det ikkje er mogleg å skrive ein verdinøytral roman. Sjølv om forfattaren i teksten verkar anonym og objektiv, så vil han likevel ikkje vere usynleg. Dei tema han tek opp i tekstane er eit subjektivt utval, og seier noko om kva forfattaren syns er viktig og derav også noko om kven han er (1969:20):

In short, the author's judgement is always present, always evident to anyone who knows how to look for it. Whether its particular forms are harmful or serviceable is always a complex question, a question that cannot be settled by any easy reference to abstract rules. As we begin now to deal with this question, we must never forget that though the author can to some extent choose his disguises, he can never choose to disappear.

Argumentasjonen til Booth går altså ut på at lesarane uunngåeleg vil komme til å konstruere eit bilete av forfattaren. Forfattarar skaper med andre ord uunngåeleg eit verkimmanent bilete av seg sjølv, som skil seg frå den same storleiken i verk av andre forfattarar³ (ibid.:70).

Vidare vil forfattaren uansett kor objektiv han freistar å vere, i det bilete lesaren skaper seg av han aldri framstå som nøytral i høve til alle verdiar. Vår reaksjon på forfattaren sine ulike løynde eller openberre preferansar, vil legge føringar for responsen vår (ibid.:71). Sjølv om dei gamle forsøka på å finne eit tema eller ein moral i romanen, og dei nyare forsøka på å finne meininga som verket kommuniserer eller symboliserer, lett kan føre til feiltolkningar, viser dei likevel fram eit grunnleggande behov hjå lesaren, meiner Booth. Lesaren har eit behov for å kjenne verdisynet til forfattaren (ibid.:73).

3.1.1 Den impliserte forfattaren

Booth skriv at dei fleste verk, dersom dei har ein viss litterær kvalitet, vil ha så mange moglege tema og meiningar, at det vert umogleg å trekke fram eit av dei som representativt for det overordna verdisynet. Vår oppfatting av verdisynet i boka vil vere basert på eit heilskapsinntrykk, den samla vurderinga av handlingane og problematikken knytt til alle enkeltkarakterane som romanen presenterer for oss (ibid.:73- 74). Booth foreslår omgrepet immanent eller implisert forfattar for denne storleiken:

We can be satisfied only with a term that is as broad as the work itself but still capable of calling attention to that work as the product of a choosing evaluating person rather than as a self-existing thing. The "implied author" chooses, consciously or unconsciously, what we read; we infer him as an ideal, literary, created version of the real man; he is the sum of his own choices (ibid.:74-75).

³ Ulike verk av den same forfattaren vil også presentere ulike immanente forfattarar og ulike normkombinasjonar som ideelle (1969:71).

Omgrepet immanent eller implisert forfattar, gjer det mogleg å snakke om eit underliggande verdisyn i romanen, utan samstundes å hevde at dette er verdisynet til den historiske forfattaren av verket. Slik kan vi unngå meiningslaus tale om kvalitetar som ”sincerity” og ”seriousness” hjå forfattaren, skriv Booth. Vi finn også ein formålsteneleg mellomposisjon mellom: ”talk about the artist’s objectivity and the harmful error of pretending that an author can allow direct intrusions of his own immediate problems and desires”, hevdar han (1969:75).

Omgrepet har synt seg å halde stand heilt fram til våre dagar. Nykritikken, som er den retninga innanfor litteraturkritikken Booth representerer, vert rekna som eit tilbakelagt stadium i litterære diskusjonar. I nyare narratologiar ser vi på den andre sida eksempel på at omgrepet hans har overvintra. Vi finn det til dømes i Willy Dahl sin kjente narratologi, *Stil og struktur. Linjer i norsk fiksjonsprosa gjennom to hundre år* (1995:170). Sjølv om det framleis er i bruk, er det likevel eit omdiskutert omgrep. Ei vanleg innvending er at den impliserte forfattar ofte er representant for lesaren sine normer, og ikkje ein storleik i sjøve verket. Grensa mellom den impliserte forfattaren og den historiske forfattaren, har også synt seg vanskeleg å teikne opp. Shlomith Rimmon-Kenan problematiserer forholdet i si bok, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* (1983).⁴ Relasjonen mellom den impliserte forfattaren og den verkelege forfattaren er psykologisk svært kompleks, og berre i liten grad undersøkt, skriv ho. Den impliserte forfattaren skil seg også frå forteljaren i verket. Til skilnad frå forteljaren har den impliserte forfattaren inga eiga stemme. Han instruerer oss og gjev ei bestemt retning for korleis vi skal tolke dei ulike stemmene som snakkar til oss gjennom verket. Av di denne impliserte forfattaren ikkje har noko kommuniserande middel, ser Rimmon-Kenan det som upassande å gjere denne storleiken til eit ledd i kommunikasjonsrekka mellom forfattar og lesar av eit gitt verk. Dette gjer på den andre sida ikkje storleiken til ein storleik med lita tyding. Rimmon-Kenan meiner den impliserte forfattar er ein vesentleg storleik for lesaren si forståing av verket. Men for at ein skal kunne skilje den impliserte forfattaren frå den verkelege forfattaren og forteljaren i fiksjonen, bør ein gjere omgrepet upersonleg. Ein bør heller snakke om impliserte normer i verket, meiner ho (1983: 99-101).

På bakgrunn av Rimmon-Kenan si nylesinga av Booth sitt omgrep kan vi hevde at dette også er tilstades i Rolf Gaasland sin narratologi, *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i*

⁴ Ein redigert versjon av dette verket kom i 2002 og vart trykt på nytt i 2009. Omgrepet immanent forfattar vert også brukt i den redigerte versjonen.

litterær analyse (1999). Gaasland skriv om analysen av teksten si norm, som ei vidareføring av analysen av teksten sine motiv og tema. I tillegg til å undersøke kva teksten handlar om, er det også naudsynt å spørje etter teksten si innstilling til det han snakkar om. Å definere teksten si norm, er å definere det verdisystemet teksten etablerer. Analysen må undersøke om teksten har ein samlande norm, samstundes som den må vere open for at teksten sine mange enkeltelemt ikkje går opp i ein høgare einskap, skriv han (1999:122). Argumenta han nyttar liknar i stor grad på argumenta til Booth:

Selv om litteraturens verdi mer skulle bestå i å vekke tanken enn i å presentere ferdige konklusjoner, er det nødvendig å spørre seg hvilken norm den narrative teksten ser ut til å formulere. Ikke for å kunne redusere den til ett utsagn eller én konklusjon, men for å forstå teksten som helhet bedre. Tekstens normstruktur eller verdisystem er det limet som binder tekstens mange og ulike elementer sammen til en forståelig helhet. Å undersøke tekstens ulike elementer uten å forstå hvilke normstruktur disse inngår i, vil være uinteressant og perspektivløst (1999:123).

I fylgje Gaasland kan vi skilje mellom to hovudkjelder til informasjon om teksten si norm. For det fyrste kan teksten si norm verte formidla gjennom ein eller fleire personar sine utsegner. I samband med dette er det viktig å vurdere om dei aktuelle personane er truverdige (1999:123). Her er nettopp *Hasselby* eit godt eksempel, der vi stadig er nøydd til å ha ein mistanke overfor den høgst upålitelege eg-forteljaren. Den andre kjelda, skriv Gaasland, er tekstens komposisjon og karakterteikning (ibid.). Slik eg forstår Gaasland er det ikkje her snakk om å nytte anten den eine eller den andre kjelda, men snarare sjå dei i høve til kvarandre. Dersom enkeltpersonar sine utsegner skal kunne takast til inntekt for teksten si norm, bør dei verte understøtta av måten teksten evaluerer og kombinerer hendingar og karakterar på, skriv Gaasland (ibid.). Igjen ser vi nærast eit ekko av Booth i måten han formulerer seg på: "Our sense of the implied author includes not only the extractable meanings but also the moral and emotional content of each bit of action and suffering of all the characters. It includes, in short, the intuitive apprehension of a completed artistic whole" (Booth 1969:73).

Gaasland har fjerna alle referansar til den historiske forfattaren. Han snakkar om tekstens "normstruktur og verdisystem". Det passar godt saman med kritikken til Rimmon-Kenan som held forfattaren utanfor analysen. Den unngår på den andre sida problemstillinga som Booth opphavleg tok utgangspunkt i, nemleg å finne eit omgrep som rettar merksemda mot romanen som: "the product of a choosing, evaluating person rather than a self-existing thing" (Booth 1969:74). Før eg går vidare til å presentere det praktiske analysematerialet i prosjektet, vil eg trekke fram eit eksempel på ein nordisk teoretikar som har jobba med denne problemstillinga, fagteologen John Nome. Det som særleg skil han frå dei føregåande er nettopp at den historiske forfattaren har ein meir sentral posisjon i hans teoriar.

3.2 John Nome og aksiomkritikken

I 1969, same året som Booth gav ut si bok *The Rhetoric of fiction*, gav den norske fagteologen John Nome (1904-1980) ut ei samling litterære essay kalla *Dikternes verden*. Essaysamlinga inneheld ein gjennomgang av enkelte forfattarar sine livssyn slik Nome meiner dei kjem til uttrykk i bøkene deira. Nome var systematisk teolog og gjennomgåande normativ i sine litterære studium, noko som kjem til syne gjennom ei tydeleg vurdering av dikteren sitt livssyn ut frå ein kristen ståstad (Hovdelien 2007:13). Metoden han nyttar er aksiomkritisk. Nome utvikla den aksiomkritiske metoden opphavleg for å rette fokus mot føresetnadane eller strukturane som vitenskaplege metodar byggjer på (Nome 1970a:86). Aksiomomgrepet handlar ikkje berre om reint filosofiske og teologiske posisjonar, men alt forskaren ser på som sjølvst, og derav ikkje stiller spørsmålsteikn ved. Nome deler aksioma i tre hovudgrupper. Den fyrste er tidsbestemt kunnskap, altså kunnskap som er blitt allemannseige på ein slik måte at ein ikkje lenger stiller spørsmålsteikn ved det og som difor vert lagt til grunn for all vidare forskning. Den andre gruppa er heilskapssynet, gjerne av filosofisk eller teologisk art, som fungerer som ramme for tenkinga. Det tredje er dei omgrep og kategoriar som forskinga arbeider med, og som ofte spelar ei avgjerande rolle for forskinga sitt resultat (Nome 1970a:91-92).

Aksiomomgrepet brukar Nome også i si analyse av litterære tekstar. I samband med litterære analyser er det særleg den andre kategorien, som er aktuell. Nome snakkar om grunnintensjonen, heilskapssynet eller livssynet til forfattaren. Ein forfattar vil alltid representere eit eller anna livssyn, medvite eller umedvite for han sjølv. Dette livssynet vil også vise seg i dei enkelte verka hans spesielt, og hans litterære problematikk generelt, skriv Nome:

Diktningens form kan være forskjellig, men livssynsforankringen stikker i alminnelighet dypere enn de litterære skoleretningene røper. Det avgjørende er heller ikke den diktart som dyrkes (dvs. enten det er drama, roman, episk dikt eller lyrikk), men de *aksiomer* i virkelighetsoppfatning og sentrale etiske religiøse eller event. filosofiske spørsmål som han går ut fra i sine forsøk på å orientere seg og leseren i tilværet. Er det bestemte 'idéer' dikteren er opptatt av, eller en bestemt 'tendens' som dirigerer hans syn, eller en 'tro' som han vil forkynne ligger disse forhold klarere i dagen (Nome 1969:133).

Nome sitt livssynsomgrep som er i slekt med Booth sitt omgrepet om den impliserte forfattar. På den andre sida er Nome sitt omgrep noko breiare. I nyare forskning vert livssyn definert som ei samansetning av dei tre faktorane røyndomsoppfatning, menneskesyn og verdioppfatning (Aadnanes 2002:19). Verdisynet i romanen er med andre ord berre ein del av heilskapssynet i verket.

3.2.1 Forfattaren sitt heilskapssyn

Nome er, som sagt, også meir oppteken av å rette fokus mot romanen sin historiske forfattar, enn det Booth er. Medan Booth seier at vurderinga av romanen er basert på eit heilskapsinntrykk av handlingane og karakterane i romanen (1969:73-74), seier Nome at hendingane og karakterane i romanen må bli forstått på bakgrunn av heilskapssynet til forfattaren (1970b:69-70). Det gjev han mellom anna klart uttrykk for i innleiinga til si lesing av Ibsens skodespel *Brand*:

”Brand” må med andre ord sees *som diktning* – et diktverk som har sin egen grunnintensjon, sin struktur som svarer til dikterens helhetssyn – uten at enkelte personer i dramaet, eventuelt dets hovudperson, behøver å oppfattes som direkte talerør for dikterens personlige syn. Diktet må som enhetlig drama sees som et uttrykk for dikterens skapende vilje til å gi et kunstnerisk fortettet og samtidig anskuelig bilde av sitt syn på menneskelivets vilkår og krav (Nome 1969:18).

Nome meiner at kunstnaren har ei overtidding om at det skal vere mogleg å gje andre innsikt i det han har opplevd og meint med sitt kunstverk. Han har forventning om at vi kan tileigne oss det han sjølv har meint med sitt verk (Nome 1970b:56). Ethiske grunnverdiar er som regel føresett av dikteren, som ein del av hans livssyn, han reknar med dei og dei vil på eit eller anna vis gjere seg gjeldande i hans verk og gje menneskeskildringa ein bestemt karakter (ibid.:51). Nome meiner altså med andre ord at ein forfattar, anten medvite eller umedvite, er nøydd til å presentere eit verdisyn i bøkene sine.

Det er grunnleggande for skolerte kritikar å kunne skilje mellom det å vurdere litteratur som kunst på den eine sida, og det å analysere diktverket sitt idéinnhald på den andre, skriv Nome (ibid.:72). Det som er viktig når det gjeld vurderinga av verket som kunst er å halde det etiske og andre synspunkt i bakgrunnen, og fokusere på det estetiske (ibid.:71).

Når vi vurderer diktverket kunstnarleg er det ikkje ideane sitt etiske, religiøse eller filosofiske meir eller mindre klare meiningsinnhald som dominerer vår interesse, men om dette er tilstrekkeleg klårt til å engasjere oss som kunstnarlege moment (ibid.:72). Vi treng med andre ord ikkje å vere einige i forfattaren sine idear, for å kunne vurdere kunstverket. Det er tilstrekkeleg at vi har visse personlege, intellektuelle og kunstnarlege føresetnadar for å forstå heilskapssynet, og tolke forfattaren sitt formspråk (ibid.:19).

Det at Nome er så oppteken av den historiske forfattaren, gjer at han langt på veg kan skuldast for å ha gått i ”The Intentional Fallacy”. ”The intentional Fallacy” var eit viktig prinsipp i nykritikken, fyrste gong brukt av W.K. Wimsatt og Monroe Beardsley i essayet med same namn (1954). Essayet går til åtak på dei, som i likskap med Nome, meiner at forfattarintensjonen er ein vesentleg storleik i lesinga av eit litterært verk. Gjennom å

karakterisere det som ein ”fallacy”, meiner kritikken naturlegvis det motsette, nemleg at forfattarintensjonen ikkje er viktig.

I seinare tid ser vi på den andre sida ein tendens til at forfattaren sin bakgrunn har kome meir i fokus i litteraturkritikken som viktig for forståinga av teksten. Postkolonialismen eller orientalismen, representert ved den palestinsk-amerikanske litteraturvitaren Edward Said, tek opp problemstillingar knytt til kven som har rett til å representere den andre. Feministisk litteraturteori fokuserer på kvinnelege forfattarar og kva deira sosiale identitet har å seie for måten dei skriv på. Mitt prosjekt kan også langt på veg verte angripen av ”The Intentional Fallacy”. Prosjektet byggjer på ein hypotese om at *Hässelby* er ein roman med ein etisk budskap. Hypotesen byggjer eg på den historiske forfattaren sitt etiske engasjement. Det kunne vore interessant å sjå nærare på personen Harstad si plassering i kulturlandskapet, men det er ikkje noko eg tek stilling til her, sjølv om eg ikkje utelukkjar at nokre av dei moralske føringane i romanen kan vere uttrykk for forfattaren si subjektive mening.

3.3 Litteraturen sitt orienteringspotensial

Innleiingsvis nemnte eg den britiske litteraturprofessoren John Carey som argumenterer for at litteraturen står i ei særstilling i høve til andre kunstartar. Han meiner at litteratur er den eine kunstarten som er i stand til å moralisere i ei tid der dei fleste verdiar har vorte relative. Nome trekk også fram dette potencialet i litteraturen. Når det gjeld etiske innslag, står diktaren i ein langt friare posisjon enn den filosofiske eller vitskapelig fagetikar, skriv Nome. Diktaren treng ikkje vere bunden av at han ikkje kan forkynne sitt etiske syn, om han har eit. På den andre sida kan heller ikkje forfattaren forkynne direkte. Etikken må verte ikledd menneskeleg kjøtt og blod. Litteratur som skriv fram moralen direkte, gjennom til dømes ei moralpreike, er som regel ”eit litterært makkverk”, meiner Nome. Eit diktverk skal ikkje, og vil som regel heller ikkje, gje ei direkte oppskrift på moralsk åtferd i ulike livssituasjonar (Nome 1970b:68). Den etiske impuls bør nå lesaren indirekte (ibid.:69-70). Det kan gjerast på fleire måtar:

I stedet for å fremsette bestemte idéer direkte, kan dikteren f.eks tegne visse idealer, livsbilder eller livsidealer, idet han lar sine diktete personer gi uttrykk for sitt syn, f. eks. det som til sammen gir et bilde av hans livssyn, hans samfunnssyn, menneskesyn, eventuelt hans religiøse og etiske grunnoverbevisning. Undertiden kan han også forme dette mer direkte: i ord og setninger som lyder som urokkelige grunnsetninger (f.eks.: ”Intet eller alt”), og undertiden uttrykker han seg noe dunklere, men kanskje også da med en viss berekning – for å skape dybde i det dramatiske perspektiv. Undertiden støter vi på meningsbrytninger i personenes uttalelser og forskjelligartede oppfatninger hvis indre spenningsforhold kan være vanskelig å tolke. Undertiden kan vi finne en viss sammenheng i personenes forhold til holdningsmønsteret som bare så vidt skimtes i handlingens forløp, mens ikke blir tydelig artikulert i understrekkende replikker (1969:17).

Det er også mogleg med samanstøyt mellom ulike røyndomsbilete. Diktaren kan til dømes skildre to ulike personar si karakterutvikling og motsetnaden i deira livssyn, og syne korleis konflikten sett inn der desse to motsette syna kolliderer med kvarandre (Nome 1970:24).

Nome tilfører nokre nye element til Carey sitt syn. Han ser nemleg ikkje berre formidlingspotensialet, men også orienteringspotensiale i den litterære kunsten. Den indirekte måten å formidle på som diktinga representerer, har særlege fordelar når forfattaren vil gje uttrykk for eit livssyn som ikkje er avklart, eller for menneske sin kamp for eigen livsproblematikk. I eit litterært verk er det som regel berre vage indikasjonar på dei rasjonelle faktorane i livssynet. Dei endelege slutningane om forfattaren eller kunstnaren sine meiningar med verket, må trekkast av lesaren. Nettopp på grunn av at verket må uttrykke "meininga" i ei symbolsk form, er moglegheitene fleire ved å bruke den kunstnarlege forma. Tydingane kan bli fleire, fordi symbolet er fleirtydig. Ei uferdig meining eller eit rasjonelt lite samanhengande livssyn, vil difor ikkje virke så sjenerande på lesaren når det vert presentert skjønnlitterært, som dersom det til dømes hadde vorte presentert i ein artikkel, skriv Nome (1969:122). Merete Granlund påpeikar i innleiinga til biblioteksentralen sitt forfattarhefte, at dette orienteringsperspektivet er ein del av Harstad si litterære tilnærming spesielt. Han nyttar litteraturen som ein testarena, til å skape eller utforske eit livssyn, meiner ho (2008:12).

3.3.1 *Ruinane av ein moral*

I fylgje den skotske filosofen Alasdair MacIntyre er det dei færraste i dagens samfunn som har klart uttrykte verdiar å orientere seg ut ifrå. I sitt mest kjente verk, *After virtue – a study in moral theory* (2007), fremmar han ei hypotese der han hevdar at samfunnet i dag berre har "simulacra of morality". Med det meiner han at sjølv om vi framleis nyttar omgrep som handlar om moral og etikk, så har vi mista den grunnleggande forståinga av kva desse omgrepa tyder (2007:2). Moralen kjem til syne i språket vårt gjennom måten vi formulerer oss på, men den indre substansen i uttrykka har vorte øydelagt og fragmentert (ibid.:5). I likskap med Carey definerer han moralske spørsmål som spørsmål der ingen svar lenger er tilgjengelege. Han skriv at det generelle trekket ved moralske diskusjonar i dag, er at dei alle endar med usemje (ibid.:6).

På det moralske feltet rår emotivismen, meiner MacIntyre. Emotivismen var opphavleg ein teori om meininga til ei type språkelege utsegn. Teorien held ikkje mål som ein språketeori, meiner MacIntyre. På den andre sida er han veileigna til å skildre det stadiet av moralsk utvikling eller forfall vår kultur gjekk inn i tidleg i det førre århundre, meiner filosofen (ibid.:18). Emotivismen lærer at all evaluerande verksemd generelt, og moralske dommar

spesielt, ikkje er noko anna enn uttrykk for personlege preferansar. Vurderingar basert på fakta er anten sanne eller usanne. Moralske vurderingar er på den andre sida subjektive og kan aldri vere gale eller rette på same måte (ibid.:12). For å kunne felle ein moralsk dom, må ein nemleg kunne referere til ei universell lov. Ei universell lov kan berre grunngjevast med referanse til ei enno meir generell lov. For at eit slikt resonnement skal vere mogleg å avslutte, må det til slutt finnast eit prinsipp som ikkje har noko vidare grunngjeving. Argumentet vert slik at ytringa av eit universelt prinsipp, i siste rekke berre er eit uttrykk for personlege preferansar utan anna autoritet enn å vere uttrykk for ein subjektiv vilje (ibid.:20-21). Det einaste formålet med ei evaluerande ytring, er å freiste å endre kjensler og haldningar hjå andre. Ein kan ikkje hevde å ivareta allmenne kriterium, for det er ingen slike. Den moralske diskursen er ei lang rekke forsøk på å sameine andre sine haldningar, kjensler og preferansar med sine egne (ibid.:24). MacIntyre skriv at folk i moralske spørsmål i dag tenker, snakkar og handlar som om emotivisme var sanninga, uavhengig av kva deira teoretiske ståstad er. Emotivisme har vorte ein del av vår kultur, hevdar han (ibid.). Han finn innslag av emotivisme hjå kjende filosofar frå den seinare tid. Nietzsche argumenterer til dømes for at objektive moralske vurderingar, vert nytta til å skaffe seg makt over menneske som er svakare enn ein sjølv. Sartre seier at moraliteten er ei framsyning av dårleg innsikt hjå dei som ikkje klarer å sjå at deira egne val er den einaste kjelda til moralske dommar (ibid.:22).

MacIntyre har eit nostalgisk tilhøve til den seinmoderne tilstanden. Han lengtar tilbake til ein klart uttrykt moral som tek utgangspunkt i Aristoteles sin dygdsetikk. Noko av den same lengselen meiner eg vi kan sjå spor av hjå eg-forteljaren i *Hässelby*. Til å syne det vil eg som eg nemnte innleiingsvis, sjå samfunnsskildringa til den britiske sosiologen Anthony Giddens i lys av den danske teologen Knut Ejler Løgstrup sine teoriar.

3.4 Anthony Giddens

Den britiske sosiologen Anthony Giddens (f.1938) har som MacIntyre skildra den seinmoderne tilstanden, men frå eit litt anna perspektiv. I motsetning til MacIntyre har ikkje Giddens ei nostalgisk haldning til samtida. Han freistar på den andre sida å presentere ei slags objektiv framstilling av korleis menneskelege relasjonar er bygd opp i seinmoderne samfunn. Giddens er kritisk til teoriane om postmodernismen, og argumenterer for at velutvikla modernitet er eit definitivt stadium i samfunnsutviklinga. Mest kjent er Giddens for "the theory of structuration". I fylgje denne teorien går menneskeleg samhandling føre seg

innanfor delvis fastlagde sosiale strukturar, som vert styrt av visse lover og normer. På same tid som desse sosiale strukturane legg føringar for åtferd, vert dei også oppretthaldne av menneskeleg samhandling. Sosiale normer og regler vert altså ikkje fastlagd av eksterne faktorar, men oppretthalde og modifisert av menneske i samspel med kvarandre (Colomy 1991:797).

I boka *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age* (1991), skriv Giddens om utviklinga av det moderne sjølv. Jakta på sjølvidentitet er eit moderne problem med eit mogleg opphav i den vestlege individualismen, seier han (1991:74). Ideen om at ein person har ein unik personlegdom og spesielle evner som kan eller ikkje kan verte utnytta, var ein framand tanke i tradisjonelle samfunn, der avstamming, kjønn, sosial status og andre identitetsskapande element var relativt fastlagt (ibid.). Det er likevel ikkje rett å seie at omgrep som sjølv eller sjølvidentitet er unike for moderniteten, meiner Giddens. Omgrepa har berre fått eit litt anna innhald enn tidlegare. Giddens gjev inga subjektiv vurdering av desse endringane. Det er skildringa som står i fokus. Uansett kor oppstykkka, inadekvate og idiosynkratiske desse ideane måtte vere, seier dei likevel noko om sjølvidentitet i det moderne samfunn, skriv han (ibid.:80).

Hasselby går på den andre sida lenger enn Giddens si framstilling av det seinmoderne samfunn. Harstad sin roman dømmar dette samfunnet ved å presentere ei verdsomfattande apokalypse. For å kunne seie noko om denne dommen har eg valt å trekke den danske filosofen og teologen Knud Ejler Løgstrup inn i analysen. Ikkje fordi eg meiner at Løgstrup sitt livssyn ligg underforstått i romanen, men fordi hans terminologi gir ein veg inn til den uuttala etiske budskapet i teksten. Han set ord på ei rekke allmennmenneskelege kjensler, som høver godt saman med ei fleire av dei konfliktane som er sentrale i Harstad sin roman. Denne terminologien vil eg presentere i fortsetjinga.

3.5 Den etiske fordringa

Den danske teologen Knut Ejler Løgstrup (1905-1981) er i sine teoriar, kritisk til det moderne samfunnet. Han meiner at det vert oppretthalde gjennom ei tru på at individet er sjølvkonstruerande. Dette er skadeleg for etikken fordi det kan føre til at individet og eigeninteressene vert grunnlaget for kva ein vektlegg i etiske løysingar, meiner han. Løgstrup fryktar at dette fokuset på eigeninteressa kan skape ein etikk som ikkje tek omsyn til fellesskapet og gjer at solidariteten i samfunnet sviktar. Solidariteten, som i fylgje Løgstrup må byggje på etiske og moralske ideal, har i moderne samfunn blitt offer for personleg

vinning. Vi kan ikkje danne ideal på ynske om å tilfredsstille lukusbehov, meiner Løgstrup (Christoffersen 1999:84-86). Solidaritet byggjer på ei førestilling om at vi har noko felles. Frå denne synsvinkelen vert det eit nøkkelproblem at vi i dag ikkje lenger har noko felles som vi kan legge til grunn for etiske og moralske ideal. At vi ikkje har noko felles er på den andre sida, i fylgje Løgstrup, berre ein illusjon. Den gjensidige avhengigheita er eit menneskeleg grunnfenomen som vi har felles no som før (ibid.:86).

Denne avhengigheita gjer teologen greie for i boka *Den etiske fordring*, fyrste gang opptrykt i 1956. Den spring ut eit grunnleggande trekk ved det å vere menneske, meiner han. Dette er at vi møter kvarandre med ein naturleg tillit, ikkje berre når vi treff menneske vi kjenner godt, men også når vi møter framande. Vi har i utgangspunktet tillit til kvarandre og trur på det andre fortel oss, skriv han (2000:29-30). Tillita er ikkje opp til oss. Den er gitt. Liva våre er forma slik at det eine mennesket viser tillit, og legg meir eller mindre av seg sjølv i andre menneske sine hender automatisk (ibid.:39). Vi har aldri med eit anna menneske å gjere utan at vi har ein del av dette menneske sitt liv i vår makt, skriv Løgstrup. Nokre gongar kan det vere omveltande faktorar, men oftast er det snakk om små ting som til dømes ei oppmuntring eller ei sorg som vi forsterkar eller lettar. ”Vi er hverandres verden og hverandres skjebne,” skriv han (ibid.:37).

Av dette fylgjer det at det ligg ei etisk fordring i alle møte mellom menneske, same kva omstendene rundt møtet er eller kva karakter det har (ibid.:39). Gjennom vår haldning til kvarandre er vi med på å bestemme korleis tilværet vert oppfatta av den andre, vi er med på å gjere verda: ”rommelig eller trang, lys eller mørk, mangfoldig eller kjedelig – og ikke minst er jeg med på å gjøre den truende eller trygg. Ikke gjennom teorier eller anskuelser, men ganske enkelt gjennom min holdning. Derfor er det en uutalt, en så å si anonym fordring til oss om å ta vare på det livet,” skriv Løgstrup (ibid.:40). Christoffersen, som har skrivne forordet til den norske oversetjinga av *Den etiske fordring* frå 2000, oppsummerer fordringa på fylgjande vis i boka *Etikk, eksistens og modernitet. Innføring i Løgstrups tenkning*:

Den etiske fordring springer altså ikke ut av en eller annen form for samling av verdier, men av den makt vi har over hverandre. Derfor får den innhold gjennom de forskjellige relasjoner vi står i til hverandre, som ektefeller, foreldre og barn, lærere og elever, arbeidsgivere og ansatte.

Når Løgstrup understreker at den etiske fordring springer ut av det forhold at vi har makt over hverandre, avviser han dermed at den etiske fordring skulle bygge på en form for kontrakt eller avtale. Det er ikke slik, sier Løgstrup, at jeg bare har de plikter overfor andre mennesker som jeg uttrykkelig har påtatt meg ved å inngå en avtale eller en kontrakt. Fordringen springer ikke ut av at vi gjensidig har lovet hverandre hjelp eller støtte. Jeg behøver ikke å ha lovet noe som helst for å være utfordret til å hjelpe en annen. Det er tilstrekkelig at det står i min makt å gjøre det (Christoffersen 1999:37-38).

På grunn av globaliseringa omfattar den gjensidige avhengigheita stadig større områder. Angrep på ozonlaget og utrydding av regnskogen får globale verknadar. Også framtidige

generasjonar vil vere avhengige av våre prioriteringar. Perspektivet for det vi er felles om og kven vi har noko til felles med, må altså verte utvida frå det lokale fellesskapet innanfor det eigne landet sine grenser, til det globale fellesskapet og vidare til fellesskapet med komande generasjonar (Christoffersen 1999:87).

Løgstrup har altså som vi ser, ei langt meir moraliserande tilnærming til det seinmoderne samfunn enn Giddens har. Sett i samband med kvarandre meiner eg dei kan kaste lys over det vi kan kalle eit dobbelt perspektiv i romanen, nemleg skildringa og fordøminga av det seinmoderne samfunnet. I problemstillinga spør eg også korleis denne dommen vert formidla, i lys av dette er det avslutningsvis også å seie litt om det karakteristiske formuttrykket forfattaren har valt i *Hässelby*.

3.6 Apokalypse som narrativ

Det fyrste ein må sjå på, for å finne ut kva forfattaren vil oss med verket sitt er, i fylgje Nome, uttrykksmidla han brukar til å gjere innhaldet levande for oss. Forma heng så nøye saman med innhaldet, at dersom vi ikkje forstår forma sin funksjon, så vert også innhaldet i det litterære verket lukka for oss, skriv han (1970b:56). I litteraturen betyr verkemidla sin art og struktur ofte like mykje for kunstverket si indre oppbygging, som sjølv det idémessige grunnsynet til forfattaren. Det er gjennom dei kunstnarlege verkemidla at kunstverket grip oss og meddelar oss noko. Verkemidla må difor vere forma slik at dei peikar i riktig retning (ibid.:19). I slutten av *Hässelby* dreg Harstad parallellar mellom det personlege nederlaget og samfunnet sitt samanbrot ved å samanstille Albert sin undergong med ei verdsomfattande apokalypse. Det meiner eg legg føringar for korleis vi må forstå resten av romanen. Eg vil kome tilbake til korleis dette skjer i neste kapittel. Her vil eg føregripe det heile ved å sjå nærare på funksjonen til det apokalyptiske narrativet som litterært verkemiddel.

Den amerikanske litteraturvitaren Northrop Frye skriv i boka *The Great Code. The Bible and Literature* (1982), at apokalypsen er ein bibelsk arketyp som også har vorte brukt i sekulær litteratur. Med arketyp meiner han eit bilete eller eit symbol som vert teke opp att i litteraturen i periode etter periode (Sørbø 1994:281). Den greske tydinga av ordet apokalypse er å avdekke eller avsløre. Tradisjonelt handlar den apokalyptiske visjonen om det siste store slaget som skil dei gode frå dei vonde. Illevarslande teikn, som rammar både menneske og natur, fylgjer gjerne i forkant av oppgjeret, før det heile endar med ei omforming av den gamle verda til ei ny (Frye 1982:136). Innleiingsvis skreiv eg på den andre sida at Frye meiner vi vil forenkla den apokalyptiske visjonen veldig, dersom vi utelukkande les den som

eit panorama over ting som kjem til å skje like før enden. Visjonen har også ein såkalla epifanisk effekt, i den forstand at den openberrar heile meininga i teksten og kastar nytt lys over tidlegare hendingar (ibid.:136).

Northrop Frye står, i fylgje litteraturvitaren Jan Inge Sørbo, i ein slags mellomposisjon mellom tradisjonalar og dekonstruksjonistar (1994:390). I motsetning til dekonstruksjonistane, som meiner at apokalypsen representerer eit mylder av stemmer som snakkar gjennom og mot kvarandre (Wolfreys 2005:214), meiner Frye at den bibelske arketypan fyrst og fremst representerer forfattaren sitt syn på samtida. Han meiner at litteraturen spring ut av myten. Det karakteristiske for myten er at den i form av ei forteljing, både gjev eit samanhengande syn på og forklaring av eit samfunn. Myten har ei sentripetal kraft som bind ulike område av samfunn og kunnskapar saman. Sentripetal er det motsette av sentrifugal. I den sentrifugale lese måten blir ein kasta ut av teksten for å relatere den til noko som er utanfor. Den sentripetale lese måten trekkjer det som er utanfor inn i teksten. Myten sin funksjon i eit samfunn er nettopp å trekke mest mogeleg inn i seg, slik at det får ei overordna meining (Sørbo 1994:296). Myten og heile det imaginære liv er altså eit uttrykk for kva mennesket vil at tilværet skal vere, og har dermed også ei omformande kraft. Noko av den same effekten har litteraturen, meiner Frye. Litteratur er ikkje ei mimetisk framstilling av samfunnet. Tvert om har han ei skapande kraft som går utover det som føreligg og er visjonær (Sørbo 1994:281). I denne samanheng er det viktig å påpeike at litteraturen som sentripetal kraft også får eit særleg moraliserande potensiale.

Lois Parkinson Zamora, amerikansk professor i komparativ litteratur, byggjer vidare på ideane til Frye. I boka *Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S and Latin American Fiction* (1989), skriv ho at forfattaren, ved å bruke det apokalyptiske narrativet, både tildekkar og avslørar seg. Apokalypsen er ein metafor som forfattarane nyttar til å skildre karakterane sitt forhold til verdsleg undergang, men den er også ein metafor som avdekkar forfattaren si litterære forståing av mennesket i verda (Zamora 1989:5). Fordi den apokalyptiske myten insisterer på ein samanheng mellom den individuelle og kollektive skjebnen, er det også sannsynleg at forfattarane som brukar dette narrativet er opptekne av relasjonen mellom individet og samfunnet rundt, skriv ho (ibid.:190). Zamora meiner som Frye, at dei mange røystene i apokalypsen er uttrykk for ein dobbel motivasjon hjå forfattaren, snarare enn mange ulike meiningar i teksten. Den brutale aktualiteten i det apokalyptiske biletspråket i både jødiske og kristne tekstar, er av forfattaren meint å avdekke krafta i Guds gjengjeldande rettferd. Samstundes avdekkar biletspråket også mindre intensjonelt, men likevel svært tydeleg, den desperate lengselen til forfattaren etter hemn over sine

undertrykkarar. Desse ambivalente motiva forklarar den merkelege blandinga av tonar som karakteriserer den apokalyptiske skildringa, skriv Zamora (ibid.:11-12).

Den apokalyptiske sjangeren seier ofte meir om si eiga samtid, enn om tida som fylgjer etter. I Openberringa til dømes, skriv apostelen Johannes mykje meir om dei siste tider enn om paradiset. Ofte vert forfattarar av apokalyptisk litteratur likeins haldne fast i det dynamiske opphøret av denne tida, samstundes som dei er fengsla av den statiske og ideelle røyndomen der framme (ibid.:16). Sjølv om det apokalyptiske narrativet er teleologisk og slutten tilsynelatande uttrykker at vi har nådd målet, er det også ei slags framhaldande omforming i det avsluttande bilete om paradiset, meiner Zamora. Ho refererer til Frye sitt omgrep ”second” eller ”participating” apokalypse (ibid.:17). Frye snakkar om to aspekt ved den apokalyptiske visjonen. Fyrst har vi såkalla ”panoramic apocalypse”, som er eit oversyn over hendingane i dei siste tider. Denne apokalypsen er objektiviserande i den forstand at vi vert passive tilskodarar. Den sluttar med gjenopprettinga av livets tre og vatn, to element vi kjenner frå den bibelske skapingshistoria. Vidare opnar den fyrste apokalypsen opp for ei andre apokalypse, ”second” eller ”participating” apokalypse (1982:138). Den andre apokalypsen talar om framtida. Tekstar som nyttar apokalyptisk mytologi er difor ofte eksempel på det Barthes kallar litteratur med svevande meining. Dei foreslår konklusjonar, men fastslår ikkje. Forfattarane utforskar finalismen, samstundes som dei veit at ingen fiksjon, dersom han er god, har ei enkelt tolking og i alle fall ikkje ei avsluttande. Det er forfattaren sitt forsøk på å forstå si samtidige oppleving, som skaper framtidvisjonen (Zamora 1989:176). Apokalypsen er med andre ord ein måte å formidle ein moralsk budskap på, utan å verte forkynnande.

Apokalyptisk litteratur har særlege forventingar til sine lesarar:

Apocalypse asks us, and the novelists who employ it, to consider profoundly important questions about human history and destiny, about the relation of the individual to the human community, about suffering and the transcendence of suffering, about end of life and after. Apocalyptic modes of apprehending reality appeal to us in our secular times because they rest on the desire that history possess structure and meaning, if only the structure and meaning we attribute to it in our literary forms and fictions. It is by dealing seriously with this fundamental human desire that novelists create fictions of enduring relevance (Zamora 1989:24).

Harstad sin bruk av det apokalyptiske narrativet stiller altså ikkje berre særlege krav til han som forfattar, men også til oss som lesarar. Det peikar i retning av at Harstad vil oss noko med teksten. På dei fylgjande sidene vil eg freiste å kome nærmare ein konklusjon på kva det er han vil oss. Eg byrjar med å sjå nærare på det apokalyptiske narrativet i romanen.

4 Apokalypse

Mange av dei som har lese *Hässelby* har undra seg over avslutninga av romanen. Den har vorte omtala både som elegant og malplassert. Etter at hovudpersonen vert boren ut av historia i armane på eit ukjent tal demonar, kjem den eksentriske ”erfinder Binder” siglande inn i sin overlevingskapsel, og fortel oss at heile fiksjonsuniverset har vorte demontert og pakka saman. Motiv som peikar i retning av undergangen, er å finne gjennom heile romanen. ”I mine mørkeste stunder tenkte jeg at det (...), når alt kom til alt, bare var et tidsspørsmål før noe skar seg, før noen av Sovjets atomkofferter kom på avveie og noen trykket på den store, røde knappen, utslettet oss alle”, seier Albert når han er i Hong Kong (Harstad 2007:87). Det siste biletet han tek av Stormtrooper-figurane, har også utslettinga som motiv. Biletet vert teke etter at han har kasta dei ut frå toppen på Tour Montparnasse: ”Spredt utover fortauet, forvridd og ødelagte, ligger de sorte og hvite Stormtrooper-figurene, utslettet. Overvunnet” (ibid.:162). Kvelden etter gravferda til Bertil ender Albert og Åke opp på Bar Mageddon (ibid.:217). Namnet på baren er eit ordspel som viser til Armageddon, eit stadnamn knytt til dommedag i Bibelen.

I innleiinga og i teorikapittelet skreiv eg at det apokalyptiske narrativet har ein særskild funksjon når det vert brukt i skjønnlitterære tekstar. Apokalypsen har ein såkalla epifanisk effekt, i den forstand at den openberrar heile meininga i teksten og kastar nytt lys over tidlegare hendingar (ibid.:136). Måten vi forstår avslutninga av *Hässelby* på, er med andre ord avgjerande for korleis vi forstår romanen som heilskap (Frye 1982:136). Eit sentralt spørsmål er på kva måte vi skal forstå den avsluttande dommen. Eit stadig tilbakevendande spørsmål i det apokalyptiske narrativet er forholdet mellom den individuelle og kollektive skjebnen. Kven er det som fortener straff? Det er eit uavklara spørsmål også i *Hässelby*. Dersom Albert hadde vore ”rettferdig”, kunne han då ha redda heile samfunnet?

4.1 Albert lid nederlag

Albert sin endelege undergong finn stad heime i leilegheita hans i Hässelby. Demonen, eller Gustav Myrbäck, som han kallar seg, hentar Albert frå sommarhuset til familien Ziegler i Normandie og tek han med heim til Sverige. Albert legg seg til å sove og når han vaknar morgonen etter, er leilegheita full av kopipapir: ”det ser ut som om noen har sprengt verdens største arkiv her inne,” fortel han (Harstad 2007:427). På papira er det trykt tekstfragment som handlar om ”unnvikelser og ansvarsfraskrivelser og feilprioriteringer, det er hauger av

ark som beskriver destruktivitet, ignoranse” (ibid.:429). Tekstfragmenta tek for seg både kropp, krig og miljøkatastrofar. Les ein romanen i samanheng med andre verk i forfattarskapen til Harstad, vert det naturleg å sjå motivet med kopipapiret i høve til terrorangrepet på World Trade Center. I ungdomsromanen *Darlah* vert det fortalt om Mia frå Stavanger sine minne frå nyheitssendinga 11.09.2001:

Og midt i all støyen av reportere og øyevitner og brannbilene og politimenn som løp fra sted til sted, var det noe annet som fanget Mias oppmerksomhet. Papirene som blåste ut av kontorene da sammenstøtet skjedde, da bygningene kollapset. Dokumenter, rapporter og kontrakter regnet ned mot gatene. Møysommelig gjennomarbeidede brev og beskjeder, fotografier og avissider dalte lydløst nedover og falt til ro der de landet i gatene som allerede var dekket av et tykt lag støv (Harstad 2008:73).

Hennar minne liknar skildringa av det som skjer når demonen opnar eit av vindauga i leilegheita, og lufta, som kjem inn i stova, gjer at papira vert sugne ut og ned på gata: ”jeg løper over til det andre vinduet og ser ned og der nede går Hässelbys innbyggere og hvite ark regner ned over dem” (Harstad 2007:428). Ein skilnad mellom *Darlah* og *Hässelby*, er at sistnemnte ikkje nøyer seg med ei rein skildring av motivet. Romanen presenterer også, som det går fram av sitatet ovanfor, ei moralsk fortolking av det som er skrive på arka.

Kopiarka bringer altså røyndomen inn i romanen. Ikkje berre på grunn av allusjonen til katastrofen i New York, men også på grunn av at hendingane som det står skrive om på arka, så langt eg har funne ut, er henta frå røyndomen. Undersøkinga frå SVT (Sveriges Television) som vert referert, har funne stad⁵. Tanken bak undersøkinga var å kåre den største tv-augneblinken for det svenske folk. Albert ramsar opp ei rekke augneblink som burde vore med i denne kåringa, men som ikkje er det: månelandinga, Berlinmuren sitt fall og studentopprøret på Den himmelske fredplass (ibid.:429). Dersom vi ser dette opp mot den verkelege lista, ser vi at desse hendingane heller ikkje er tekne med her. Kritikken i romanen vert såleis altså indirekte også ein kritikk av samfunnet utanfor romanen. Dette vert eit eksempel på det Frye kallar sentripetal kraft. Teksten trekk samfunnet som er utanfor, inn i seg. Når litteraturen slik tek inn i seg det som er utanfor, får han eit mytologisk preg. Nett som mytane, freistar han å gi vise korleis ting heng saman (Sørbø 1994:296). Hendingane som Albert saknar på lista, er politiske hendingar. Hendingane som står på lista er på den andre sida underhaldningsaugneblink. Det peiker mot at eg-forteljaren har ei kritisk innstilling til populærkulturen sin status i det seinmoderne samfunnet, der han til dels har vorte meir verkeleg enn røyndomen.

⁵ Vilket är det mest minnesvärda tv-ögonblicket? <<http://svt.se/svt/jsp/Crosslink.jsp?d=29098&a=371076>> [29.04.2010]

4.1.1 Rapporten

Lesinga av desse korte, nyheitsprega tekstane, vert etterfylgd av at demonen viser Albert rapporten over livet hans. Romanen samanstillir slik det kollektive sviket med det personlege nederlaget. Teksten demonen syner Albert, konkluderer med nederlag på alle plan og avsluttar med: ”at på tross av at objektet fra begynnelsen av var regnet som det fineste mennesket av dem alle, er det ikke mulig å treffe noen annen konklusjon enn at han, som de andre observasjonsobjektene, har vært en eneste stor skuffelse” (Harstad 2007:430).

Albert vert ikkje dømt for ting han har gjort, men ting han ikkje har gjort. I fylgje skrifta til demonen har han ikkje teke inn over seg sjølv mordet til venninna Milla. Han engasjerer seg ikkje i leitinga etter Aldman eller i streiken i Paris. Han freistar ikkje å hindre valdtekta han observerer. Han har ikkje gjort verda til ein betre stad for Viktor, Åke, Gina eller nokon andre av dei han har rundt seg. Han har heller ikkje teke tilfredsstillande omsyn til sin eigen far (ibid.:430). Det er altså ikkje fyrst og fremst handlingane til Albert som er problemet, men dei manglande handlingane i høve til fellesskapet. Eg vil kome nærare tilbake til dette i analysen av det seinmoderne samfunnet i romanen i kapittel 6.

Noko som er viktig å merke seg i høve til rapporten til demonen er at vi aldri får sjå den dømmende skrifta. Rapporten til demonen vert berre referert av Albert og aldri, i motsetning til tekstfragmenta på kopiarka, sitert i romanen. Den etiske skrifta ligg bokstaveleg tala utanfor teksten. Dette biletet er ein metaallegori i teksten, romanen peikar på sitt eige prosjekt. Boka framstillir det etiske vokabularet som noko vi har mista tilgangen til.

Albert har ei påfallande likesæl innstilling til det han les. Han svarer på tiltale med å slå på fjernsynet. Der ser han Ingmar Bergman sin film *Det sjunde innseglet*, som handlar om ein personleg undergang. Scena Albert refererer til er scena der Max von Sydow spelar sjakk med døden (ibid.:431). Filmen set han på tanken om å spele ball med demonen om livet sitt. Albert og demonen held på i ein time, fram til Albert missar fokus og dommen vert avsagt ein gong for alle. Romanen kaster ut protagonisten, til tonar frå faren sin favorittmusikk: Monica Zetterlund *Sakta vi gå genom stan* (ibid.:436). Gjennom ballspelet utsetter altså Albert det uunngåelege. Han kjøper seg tid. Dette kan verke meiningslaust som ein del av handlinga i romanen, men som eit intertekstuel element er det interessant. Ballspelet som Albert og demonen konkurrerer i, er nemleg det same som hovudpersonen i Erlend Loe sin kjente 90-tallsroman *Naiv. Super.* bruker å spele når eksistensielle spørsmål vert for vanskelege. Eg vil kome nærmare tilbake til dette i handsaminga av dei intertekstuelle elementa i romanen i neste kapittel.

4.1.2 *Dei drep oss ein etter ein*

Rapporten til demonen konkluderer med at: ”han [Albert], som de andre observasjonsobjektene, har vært en eneste stor skuffelse. Det finnes ikke lenger grunnlag for å opprettholde – ” (Harstad 2007:430). Vi får aldri vite kva det ikkje fins noko grunnlag for å oppretthalde, om det er alle menneska generelt eller om det er Albert spesielt. Eit spørsmål i forlenginga av dette er kor vidt Albert skal reknast som ansvarleg ikkje berre for sin eigen undergang, men også for resten av samfunnet. Er Albert ein slag Messias, som er utplukka til å frelse verda, men svikter? Albert vert omtala som ”det fineste mennesket av dem alle” (ibid.). Demonen seier også til han at: ”Du kunne ha gjort så mye. Du kunne ha fått til alt du ville” (ibid.:418). Det kan tyde på at Albert har ei særskild oppgåve, at demonen har hatt særskilde forventningar til han. På den andre sida går det fram at Albert ikkje var det einaste observasjonsobjektet: ”han, som de andre observasjonsobjektene, har vært en eneste stor skuffelse”, står det i rapporten (ibid.:430). Når demonen møter han på stranda i Normandie, seier han: ”Du levde bare ikke opp til våre forventninger. Ingen av dere gjorde det. Ingen av de fem hundre vi valgte ut” (ibid.:418). Albert er med andre ord ikkje det einaste forsøksobjektet demonen baserer vurderinga si på. Albert er heller ikkje den fyrste personen i boka som vert ”demonert”. Andre personar har forsvunne tidlegare i romanen. Den fyrste som vert vekke er Åke, så Albert sin nye kjærast, Gina, og så ein heil familie i Australia. Når han kjem heim til Hässelby, oppdagar Albert at Viktor har lagt igjen tre meldingar til han på telefonsvararen. Der fortel Viktor at ting i leilegheita hans har byrja å forsvinne. Når Albert prøver å ringe han opp att, får han ikkje kontakt. Det kan tyde på at Viktor, akkurat som Åke og Gina før han, også har forsvunne (ibid.:424).

Ei setning som vert gjenteke fleire gongar i løpet av romanen, er Bertil sine ord: ”De dreper oss én etter én, Albert. Ikke glem det” (ibid.:178). Det er mogleg å lese denne setninga som eit frampeik mot det som skjer i avslutninga av romanen. I lys av dette vert det nærliggande å tru at den eine må stå ansvarleg for seg sjølv. Demonen er heller ikkje aleine. Det er mange av dei, faktisk så mange som 133 306 668 (ibid.:418). Det gir dei også moglegheita til å ha eit større nedslagsfelt og det kan forklare kvifor folk forsvinn på så ulike stadar som Stockholm og Australia. Sett i lys av desse tilfella, vert Albert sin personlege undergang nærast å rekne som ein demonstrasjon, ei forklaring av kva som har skjedd med dei andre menneska før han.

Tankestreken som avsluttar referatet frå dommen til demonen kan vi kanskje lese som eit teikn på at forfattaren vil at vi skal vere i denne uvissa, at vi ikkje skal vite om det er den eine som er årsaka til alt, eller om alle må ta sin del av skulda. Spørsmålet om kven som er

skuldige, er eit uavklara spørsmål i romanen. Det fins ting i teksten som peikar i retning av både det eine og det andre. Dette vil eg kome attende til under.

4.2 To apokalyptiske rørsler

Det er delvis snakk om to ulike apokalyptiske rørsler i den endelege katastrofen. Den eine er knytt til folk og ting som vert borte. Den andre handlar om stigande temperaturar og aukande havnivå. Den eine er mytologisk og uforklarleg. Den andre har opphav i naturvitskapen. Etterkvart vert desse to rørsleane knytt saman gjennom i ein felles tematikk.

Det fyrste objektet som vert sakna, er ein pingpongball, deretter ein racket. Etterkvart aukar både frekvensen og alvorret av forsvinningane. Albert sin nye kjærast, Gina, dukkar ikkje opp til eit avtalt møte. Rett etter finn Albert leilegheita til Åke, vaktmeister i burettslaget og ein av hans næraste kameratar, ribba for alt inventar inkludert sin eigar. Albert anar ein samanheng i desse forsvinningane:

I denne byen forduftet folk med ett litt for plutselig til at det kunne være bra. Men likevel, jeg fikk meg ikke helt til å tro at det nødvendigvis var noen sammenheng mellom hva som enn hadde hendt med Åke og hennes uteblivelse fra det avtalte møte. Kunne være så mange grunner til det. Det var bare ikke en tanke det kom noe godt ut av å tenke på. / *Men hunden hennes hadde vært der? / Jo. / Og hun tok ikke telefonen da du ringte? / Nei. Men det hadde hendt tidligere også. / Legg det til side, la det ligge. / Bare avvent det og se.* (Harstad 2007:337)

Seinare får vi presentert eit utklipp frå ei nyheitssending. Det handlar om ein familie i Australia som har forsvunne utan forvarsel, og huset deira som står tomt tilbake (ibid.:350). Det vert altså klart at det er snakk om eit verdsomfattande mysterium.

Den andre apokalyptiske rørsle blir presentert av Manfred Binder. Binder har på mange måtar ein ganske marginal posisjon i romanen. Albert får kjennskap til han gjennom eit tysk talkshow på tv. Her presenterer Binder sin eigen dommedagsprofeti. Profetien har eksistert sidan det nye årtusenet si byrjing, fortel han. Den seier at: ”Når vognene trekkes uten hester, vil verden hjemsøkes av en større katastrofe” (ibid.:354). Binder tolkar profetien i lys av vêrstudie, der han har funne ut at klimaet i seinare tid har vorte stadig varmare, og konkludert med at havet til slutt kjem til å overfløyme alle landa. Han har konstruert ein overlevingskapsel, ei flytande øy, med tanke på den kommande katastrofen. Vi får høyre om ein dokumentar der han presenterer denne oppfinninga⁶.

⁶ Dokumentaren heiter *Når isberget kalver* og vert i romanen framstilt som ei nøyaktig skildring av kortfilmen *Wenn der Eisberg kalbt*, som ligg ute på YouTube: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ci01Gpkexrk>>. Harstad skriv også i etterskriftet *Info nonimportanta* at Manfred Binder i høgaste grad eksisterer, men påpeiker at oppfinnaren slik han står fram i romanen, er rein fiksjon.

Prova og teikna som Binder introduserer oss for, ser vi på den andre sida lite av elles i romanen. Det er eit tema berre dei få sidene som omhandlar Binder, elles ser vi ikkje spor av korkje stigande temperaturar eller sveitte kroppar. Det er tvert imot snø, når Albert forlét Hässelby. Og når han og Leni tek seg ein symjetur i havet ved Omaha Beach, vert det skildra som rein idioti på grunn av at det er januar og derav truleg temperaturar ned mot frysepunktet i sjøen (ibid.:415). I appendiks avkreftar Binder også sin eigen teori. Han har førespegla at storflaumen vil kome som eit resultat av klimaendringar (ibid.:353). Men det er ikkje det som faktisk skjer. I fyrste bandopptaket til Binder vert nemleg alle naturvitskaplege forklåringar på apokalypsen avvist, saman med alle religiøse og overnaturlige forklåringar:

Det hele var over på tre uker. Det gikk så fort, vi rakk knapt å tenke. Det var vel det som var meningen. Det kom ingen atomkrig. Politien rakk ikke å smelte. Vi ble ikke myrdet om natten av mennesker med andre meninger enn oss. All verdens fly styrtet ikke samtidig. Det kom ingen Jesus tilbake, på tross av alle plakatenes og menighetenes som i århundrer hadde forsøkt å imponere han med vakker sang, han kom ikke tilbake for å dømme levende og døde, kirkene var for lengst revet og gravstenene fraktet bort. Det ble aldri en tid hvor rasene levde lykkelige sammen med løver og giraffer som på de glorete fargebildene i Jehovas vitners reklamemateriell, det ble aldri en tid for det endelige materialistiske kollaps, hvor man endte med å jakte elg på Manhattan igjen. Ingenting av det skjedde. Det tok bare slutt. I løpet av noen korte uker (...) Det ble ingen gigantiske eksplosjoner, de bare pakket det ned, alt sammen, demonterte det hele stille og rolig, men konsentrert og effektivt, som en lydig og veloppdragen skoleklasse mot slutten av dagen (ibid.:439-440).

Apokalypsen som til slutt finn stad, er ei slags forstørta utgåve av prosjektet til Aldman og Albert i symjebassenget på hotellet i Hong Kong, der dei fyller vatnet med møblar til tonane frå "Money for nothing" (ibid.:62). Demonane demonterer verda, sorterar alt kvar for seg og kastar det på havet (ibid.:441). Deretter stig vatnet og oversym landa (ibid.:442). Det er litt uklårt kvar dei gjer av menneska, som dei ber vekk. Romanen gir ikkje eit sikkert svar på om dei vert kasta på havet saman med den materielle verda: "Noen påsto å ha sett veldige bål av mennesker som gjorde himmelen svart av røyk. Men det ble aldri fotografert. Kanskje de bare ble borte? Plukket fra hverandre eller kastet på sjøen sammen med alt annet. Kanskje de migrerte?" (ibid.:442).

Det som i alle fall er sikkert, er at boka ikkje legg opp til at vi skal lese apokalypsen som ei stadfesting av Binder sin teori. Sitatet over viser at den på alle plan nektar oss ei naturleg forklaring. Vi får ikkje lov til å lese det stigande havnivået som ei miljøkatastrofe. På trass av den pressande aktualiteten klimaspørsmålet representerer, er det ikkje klimaendringar som er problemet i dette fiksjonsuniverset. Det legg også føringar for korleis vi må forstå resten av romanen. Boka sitt underliggande etiske prosjekt ligg på eit anna nivå. Når den naturvitskaplege årsaka er avkrefta, ser vi at dei to apokalyptiske rørsleane på mange måtar peiker i same retning og utfyllar kvarandre. Romanen tek utgangspunkt i vår seinmoderne tilstand, der den apokalyptiske angsten er knytt til klimakrisa. Boka spelar på denne, men gir

den ei mytologisk forklaring. Den eine katastrofen vert så og seie lyfta opp i den andre, som er meir spesifikt samankopla med menneska sine etiske problem.

4.2.1 All evidence has been buried

Den verdsomspennande storflaumen er også eit kjent, apokalyptisk motiv med særskilde etiske konnotasjonar. Storflaumen er knytt til forteljinga Noa og syndefloda i Bibelen. Det er ein viss likskap mellom Manfred Binder og Noa. Den flytande øya til Binder vekker assosiasjonar til Arka som Noa, i fylgje den bibelske forteljinga, fekk beskjed frå Gud om å byggje (1.Mos 6,14). Teoriane til Binder vert også forsøkt latterleggjort av programverten. Binder har generelt tilsynelatande få tilhengjarar. Det same fortel Bibelen om Noa. Allusjonen er også bokstavigleg til stades i romanen, ved at Albert skildrar kjøpesenteret Kista Galleria som ”handelsstandens versjon av Noas Ark” (Harstad 2007:239). Desse peikarane gjer det vanskeleg å kome utanom syndefloda som motiv. Forteljinga i fyrste mosebok handlar om Gud si avgjersle om å utslette alle menneske, med unntak av Noa og familien hans, på grunn av all vondskapen i verda. Storflaumen peiker med andre ord i retning av at det er ei kollektiv svikt, snarare enn Albert sine personlege feilsteg, som er årsaka til at samfunnet går under. På den andre sida er forteljinga om Noa også ei historie om dei eine som vert berga. Noa er den eine rettferdige som reddar seg sjølv og sin familie og såleis sikrar at menneska overlev katastrofen. I *Hässelby* feilar Albert som den eine rettferdige.

På same vis som den endelege dommen over Albert sitt liv vert utsett fordi Albert spelar ball med demonen, vert også den endelege dommen over samfunnet som heilskap utsett. Binder opplever at jorda kjem til syne att etter den store vassflaumen. Det er ikkje ei ny jord vi får sjå, det er ei verd som Binder kjenner seg att i. Motivet med den eine rettferdige vert også gjenteke gjennom Binder si historie. Hans prosjekt er ei feiltolking av signala, likevel hjelp det han til å overleve katastrofen. Binder er den eine rettferdige, men ting tyder på at heller ikkje han er rettferdig nok. Han konkluderer med at han er i Tyskland når han går i land, og han er aleine (ibid.:443). Dette er eit vesentleg poeng. Ein einsam mann har ikkje grunnlag for å skape ei ny og betre verd, sjølv om han har overlevd katastrofen. Binder får ikkje bli verande. I dei siste bandopptaka fortel han om ein person, med grå klede som står og peikar på han. Binder kjenner att personen, og seier at han skal fortsetje opptaka seinare. Personen som peiker er truleg ein demon, og Binder det siste menneske som vert demontert.

Boka vert så avslutta med tre punktum, eit bilete av Binder med prototypen av si flytande øy og etterskrifta: ”All evidence has been buried. All tapes have been erased”. Det heile ender altså med eit stort ingenting. Dette vert førespegla av Albert sjølv, når han samtalar med

nokre ungar utanfor blokka der han bur, om kikkerten sin som han hevdar dei kan sjå heilt til verdas ende med. Ungane ser ingenting, når dei får prøve kikkerten: ”Ved verdens ende finnes ingenting. Det er det du ser,” svarar Albert (ibid.:305). Slik sett bryt *Hässelby* med det tradisjonelle apokalyptiske narrativet, der historia endar med at det vert oppretta ”ein ny himmel og ei ny jord”.

Den amerikanske litteraturvitaren Elizabeth K. Rosen undersøker i boka *Apocalyptic Transformation. Apocalypse and the postmodern imagination* (2008), bruken av den apokalyptiske arketypen i nyare amerikansk litteratur. Ho skil mellom det tradisjonelle apokalyptiske plottet og ei ny dreining som ho kallar neoapokalypse (Rosen 2008:xv). Den nye apokalyptiske sjangeren ber med seg element frå den tradisjonelle historia, men utelet ofte det guddommelege riket som er løna til dei truande, skriv ho. Resultatet vert at historia, som opphavleg var grunna på eit håp for framtida, no i staden reflekterer frykt og desillusjon i samtida. Medan den underliggande budskapet i den opphavlege historia var optimistisk og forventningsfull, i håp til Gud om at han ville gripe inn å setje ting i rette stand, er den seinare versjonen meir som ein klagesong over samfunnet sitt forfall. Når Gud grip inn, er det ikkje for å gjenopprette orden og lønne dei truande, men snarare for å uttrykke si straffande vreide (ibid.). Neoapokalypsen er ein pessimistisk litterær sjanger som stort sett fungerer som ei åtvaring mot framtidig utsletting. Den opphavlege optimistiske konklusjonen og forsøket på å inspirere til tru, forsvinn i neoapokalyptisk litteratur, og vert erstatta av imaginære, men definitive undergongar (ibid.:xv). *Hässelby* presenterer ein slik imaginær, definitiv undergong for menneska. Det er ikkje noko igjen på den andre sida. Ein effekt av dette er at menneska vert fanga i si eiga verd. Den seier oss at denne verda er alt vi har, og alvoret vert på mange vis eit djupare alvor utan vona om ei framtid.

4.3 Demonen

Ein sentral karakter i samband med den apokalyptiske avslutninga av romanen er demonen, som både kallar seg Gustav Myrbäck og Octave Desmarais. Demonen er Albert sin meir eller mindre synlege observatør. Nokre gongar er han til stades personleg, andre gongar berre som ein lyd, ein skrapande, kraftsande lyd, som avslutningsvis vert avslørt som lyden av demonen som skriv ned Albert sine handlingar i notatboka si. Personifiseringa av demonen er ein middelaldrande mann i grå jakke som gjerne stirar eller peikar, eller både stirar og peikar på

Albert⁷. Det er Åke som til slutt namngjev denne mannen for han, og fortel at han har budd i Hässelby sidan sommaren Albert kom heim frå Frankrike. Det er også ein samanheng mellom demonen og sterkt lys. Leilegheita der han bur, er alltid opplyst (Harstad 2007:232) og lommelykter dukkar stadig opp i hans nærleik. Albert drøymmer til dømes at demonen kjem gåande mot han på havbotnen og lyser han i andletet med ei lommelykt (ibid.:401). Både peikinga og lyset er symbol som viser til det å vere observert og avslørt.

Albert skjøner at han har er forfylgd når ser at ekspeditøren har signert med G.D Myrbäck på garantikortet til WalkManen han kjøpte seg i Hong Kong (Harstad 2007:307). Den endelege stadfestinga av forfylginga får han når han møter demonen andlet til andlet på stranda i Normandie (ibid.:419). Når Albert spør kven demonen er, får han til svar: ”«Vi er armen». Jeg tok et skritt bakover. «Vi? Er det flere?» Han vendte seg halvveis rundt og pekte. Jeg anstrengte øynene for å se bedre, men jeg så ingen. Jeg var gjennomvåt. «Det er 133 306 668 av oss. Pluss minus»” (ibid.:418).

I resepsjonen av *Hässelby* har kritikarane uttala seg litt ulikt om naturen til denne karakteren. Talet som demonen oppgjev stemmer overeins med det Pave Johannes den 21. meinte var talet på falne englar (Ellefsen 2009:21). Bernhard Ellefsen meiner ut i frå dette at demonen kan vere ein av englane som kjempa på den tapande sida i slaget om himmelriket. Ellefsen påpeiker vidare at demonen også har fleire parallellar i Ingmar Bergman sin private demonologi. Både sjakkspelet med Max von Sydow frå *Det sjunde inseglet* (1957), som Albert lager ein naiv versjon av, og den tidligare filmen *Fängelse* (1949), der ein matematikkprofessor presenterer ein idé til eit filmmanus, som går ut på at djevelen har overteke jorda. Han skriv også at demonen har trekk frå Jobs bok i Bibelen, der det går føre seg eit guddommeleg spel med det føremål å teste menneska (ibid.:22).

I fylgje Ellefsen er med andre ord demonen utelukkande ein overnaturleg karakter. Det ligg heilt klart føringar for dette i romanen. Måten demonen ler på avslører at han er eit overjordisk vesen: ”Ingen mennesker lager sånne lyder. *Ingen*”, seier Albert (Harstad 2007:418). Likevel meiner eg det vert litt for einsidig med ei rein bibelsk fortolking av denne karakteren. Merete Granlund er inne på den tvitydige rolla demonen spelar. Ho skriv at ein gjennom vaskesetelen bak på boka, kan få inntrykk av at det dreier seg om indre demonar som Albert strir med: ”*Hässelby* er en roman om alt for mange demoner, som kanskje kom når det passet dårligst, men som likevel måtte komme”. Den nederlandske journalisten van

⁷ Den peikande fingeren og dei grå kleda, er det som gjer demonen gjenkjenneleg etter at verda har gått under (Harstad 2007:444).

det Liet føreslår at demonen, representert ved lyden av skrifta, kan vere Albert sitt gnagande samvit, eller ein referanse til pennen til forfattaren for å framheve at Albert er ein fiktive karakter, eller eit teikn på at historia berre er eit tynt skal og at det ligg ein annan røyndom bak (van der Liet 2009). Alternative tolkingar av demonen vil eg kome tilbake til i seinare kapittel. Eg nemner det allereie her for å poengtere at dette er ein karakter med fleire funksjonar. I denne samanheng er det fyrst å fremst funksjonen demonen har i den avsluttande katastrofen, eg vil konsentrere meg om.

I apokalypsen i *Hässelby* er demonen ein etisk instans, ein representant for den dømmende makta. Han presenterer han seg som ”armen” (ibid.:418). Når Albert er inne i leilegheita til Myrbäck, høyrer han ei stemme som snakkar esperanto. Stemma seier mellom anna: ”en tiu c’ambro”, som tyder ”eg er armen” (ibid.:312). Eg nemnte tidlegare at demonen også refererer til armen, når Albert spør kven han er (ibid.: 418). Denne presentasjonen gir assosiasjonar til lovens lange arm. Lovens arm er eit symbol for den utøvande makta. Notatane til demonen er skrivne som ein rapport. Det ser med andre ord ut til at han rapporterer vidare til ein lovgivande instans utanfor boka sine permar. Enno ein gong ser vi eit eksempel på at det etiske vokabularet ligg utanfor romanen. Den moraliserande stemma boka peiker på, er ikkje sjølv tilstades. Demonen vert fleire gongar kopla saman med Churchill sine ord om Neville Chamberlains *appeasement*-politikk overfor Hitler-Tyskland: ”Tiden for utsettelse og utilstrekkelig handling, formildende, avbøyende utveier og forsinkelser, tar nå slutt. I stedet går vi inn i en tid for konsekvenser” (ibid.:431). Dette moraliserande sitatet er attgjeve både på fransk, esperanto og norsk i boka, men ikkje på originalspråket, som er engelsk. Vi høyrer berre omsetjingane. Eit gjennomgåande tema i romanen er med andre ord, som eg allereie har vore inne på, manglande tilgang til den dømmende, moraliserande makta. Vi ser konsekvensane av dommen som er apokalypsen, men vi ser ikkje grunnlaget. Både den dømmende instansen og normene det vert dømt etter er fråverande. Som eg tidlegare var inne på, tydeleggjer romanen dette fråveret. Det er eit metaaspekt i motivet. Forteljinga peiker mot si eiga skjulte norm, som tyder alt, men er uuttala.

4.4 Fellesskap og handling

Sjølv om vi ikkje får sjå grunnlaget for dommen i *Hässelby*, får vi visse peikarar til kva det kan dreie seg om. I teorikapittelet refererte eg Zamora som ser på apokalypsen som eit narrativ der forfattaren utforskar finalismen:

The novels that use the myth of apocalypse, like the myth itself, are more often than not what Roland Barthes has called a literature of suspended meaning, of indeterminacy. They propose conclusions but do

not provide them; their authors explore finality while knowing that fiction, if it is good, permits no single reading (1989:176).

Slik eg forstår det, meiner ho med det at forfattaren, på trass av at han veit at eit godt skjønnlitterært verk aldri kan ha ein klart uttrykt moral, freistar å presentere ei slags etisk eller moralsk årsaksforklaring til hendingane gjennom det apokalyptiske narrativet. Avslutningsvis vil eg no sjå nærare på slike moglege forklaringar i den harstadske apokalypsen.

Det fyrste eg vil trekke fram er tydinga av fellesskap. Forteljninga om einsemd ligg som ei rammeforteljing kring sjølve den apokalyptiske katastrofen i *Hässelby*. Siste kapittel i romanen vert innleia med setninga: ”Alle fedre har hemmeligheter”, etterfylgd av ein sekvens kor Albert opnar og les faren sine private brev til mora (Harstad 2007:420). Ut i frå den innleiande setninga skulle ein tru at breva ville avsløre ein djuptgripande løyndom, som kanskje kunne forklare sjølv mordet til faren. Avdekking og openberring er også eit kjenneteikn ved det apokalyptiske narrativet. På sett og vis er det ein slags løyndom som vert avslørt. Tonen vekslar frå djup pessimisme til forsiktig optimisme. I det eine brevet fortel Bertil at han vurderer å ta livet av seg. I det neste at dei kjem til å klare seg fint, han og Albert (ibid.:423). Brevet rettar fokus mot Bertil si einsemd. Sorga over at sambuaren har forlate han: ”Jeg er redd jeg ikke kan ha ansvaret for ham alene. Jeg makter det ikke. Det mangler noe. Du mangler, forstår du ikke det?” skriv Bertil (ibid.:422). Den same mangelen uttrykker også Manfred Binder i slutten av appendikset, når han oppdagar at han er det einaste mennesket i verda: ”Du skulle vært her, hvem enn du er. Vi skulle vært her sammen. Du og jeg. Jeg skulle ha vært så snill med deg. Jeg skulle ha holdt rundt deg og sagt at du var et vakkert menneske og jeg skulle ha sagt se der, der bodde vi en gang. Men du er ikke her”, seier Binder i appendiks (ibid.:443-444). Draumen om å vere aleine att i verda, draumen både han og Albert har hatt, har vorte eit verkeleg mareritt. I desse sitata koplur romanen den private katastrofen og den kollektive apokalypsen til same eksistensielle mangel: einsemd.

Det verste resultatet av katastrofen er mangel på fellesskap. Konklusjonen til Albert etter lesinga av budskapet på dei mange kopiarka går også i retning av verdien i fellesskapet: ”hjertene våre brenner og vi gjemmer oss bak gardinene for hverandre,” seier han (ibid.:429). Når Albert tidlegare i romanen høyrer songen *Russians* av Sting er det også det manglande fellesskapet og kommunikasjonen mellom menneske som slår han: ”Jeg så hvordan det lå en tykk ensomhet over oss alle som vi ikke klarte å skjære igjennom med noe våpen eller redskap, vi var så nær hverandre og likevel kunne ikke alt språket i verden hjelpe oss til å formidle noe som helst” (ibid.:87). Dette peikar i retning av at det er i samhandlinga mellom

menneska at noko har gått gale. Menneska er avskorne frå moglegheita til å kommunisere med kvarandre.

Det er ikkje berre verdien av fellesskapet som er sentral i apokalypsen. Boka har også ein konnotativ bodskap, den oppmodar til handling. Tidlegare var eg inne på at rapporten til demonen gjer det klart at det ikkje er handlingar Albert vert dømt for, men mangel på handlingar. Manglande handling er også eit element i avslutninga av det apokalyptiske narrativet. Frye skriv om den bibelske arketypen at apokalypsen endar med gjenopprettinga av livets tre og livets vatn (1982:137). Apokalypsen i *Hässelby* har også eit tre i fokus avslutningsvis. Det er ikkje eit kva som helst slags tre. Binder fortøyer si flytande øy til eit stort lønnetre (Harstad 2007:443). Ut i frå det vi les elles i romanen er det mest truleg er det snakk om ei platanlønn. Platanlønna er eit gjennomgåande motiv i romanen, ofte nært kopla til demonen. I artsdatbanken står det at platanlønn gjerne veks i brakk innmark, beitemark som gror igjen og randsoner som ikkje vert passa på (Artsdatbanken 2006). Utbredinga av platanlønna i boka symboliserer altså noko som ligg brakk og ikkje vert utnytta.

4.5 Oppsummering

På bakgrunn av det eg no har skrive om det apokalyptiske narrativet i romanen, kan eg altså indikere at årsaka til at samfunnet kollapsar er knytt til problem i den menneskelege samhandlinga. Når samfunnet går under, vert det ingenting tilbake. Det er eit uavklåra spørsmål kor vidt den endelege katastrofen skuldast ein kollektiv eller individuell svikt. Det etiske vokabularet ligg utanfor romanen. Menneska er einsame og har mista moglegheita til å kommunisere med kvarandre. I samband med dette er det naturleg å tenke på Løgstrup sin kritikk av moderne samfunn. Løgstrup fryktar at fokuset på eigeninteressa kan skape ein etikk som ikkje tek omsyn til fellesskapet og gjer at solidariteten i samfunnet sviktar. (Christoffersen 1999:84-86). Eg vil, som sagt, kome tilbake til drøftinga av problema i den menneskelege samhandlinga i kapittel 6. I neste kapittel vil eg sjå nærare på dei intertekstuelle referansane i romanen. Det apokalyptiske narrativet peikar mot ein etisk mangel knytt til sosial samhandling. Dei intertekstuelle referansane i romanen peikar både i retning av mangelen på ein normberande instans og det etiske grunndramaet om kampen mellom det gode og det vonde.

5 Intertekstuelle referansar

I *Hässelby* er det generelt svært mange peikarar til andre tekstar. Heilt til slutt i romanen finn vi ei takkeliste som Harstad har kalla *Info Nonimportanta*. I tillegg til å innehalde namnet på ei heil rekke menneske Harstad meiner fortener ein takk, har lista også ei oversikt over bøker, filmar og songtekstar som forfattaren sjølv seier han ”har gjort innbrudd i”. På lista er det både nordmenn og utlendingar, forfattarar og filmskaparar som til dømes Jan Kjørstad, David Lynch, Ingmar Bergman og Radiohead. Harstad refererer også til nokre av sine egne tekstar. I kapittel 2 skreiv eg at han har ei tredelt grunngjeving for alle referansane. Dei skal opne verket og gjere det større, dei skal vise fram stemninga frå den historiske tida handlinga går føre seg i, og dei skal vere med å forme identiteten til karakterane i boka (Gundersen 2007). I dette kapitlet er det nummer ein av desse tre eg ynskjer å konsentrere meg om. Referansane som dørøpnarar. Eg ynskjer å syne at samstundes som referansane opnar verket, verkar dei også samlande i den forstand at dei peiker inn mot eit underliggende meiningsinnhald i romanen. Kapitlet er ikkje meint å vere ein fullstendig gjennomgang av alle dei intertekstuelle elementa i boka. Utvalet eg har gjort er med andre ord ikkje utfyllande, men eg meiner likevel at det kan reknast som representativt for heilskapen. Eg har lagt vekt på dei elementa eg meiner er viktige for den underliggende etiske budskapet i romanen. Ikkje alle av desse er teke med på lista bak i boka, men er likevel så framtrudande at ein ikkje kan kome utanom dei.

5.1 Naiv. Super.

I førre kapittel var eg inne på at ballspelet, som Albert og demonen speler i slutten av *Hässelby*, er eit vi kjenner frå Erlend Loe sin kjende 90-tallsroman om naivismen, *Naiv. Super.* (1996). Fleire kritikarar har i andre samanhengar kommentert likskapen mellom dei to forfattarane Harstad og Loe. Lillian Vatnøy (2001) kalla til dømes sin omtale av debutantsamlinga til Harstad ”Nostalgisk. Super.”. Sjølv om det berre er ballspelet i slutten av *Hässelby* som kan lesast som ein direkte referanse til *Naiv. Super.*, meiner eg det fins ein overlappande tematikk i dei to bøkene som det er verdt å kommentere. Referansen er også interessant fordi den plasserer romanen i ein samtidslitterær kontekst, som ei vidareføring av 90-tallslitteraturen sin lengsel etter det metafysiske (Kallestad 2004:203).

Naiv. Super. er signalboka for det seinmoderne menneske si meiningsssøking. Romanen handlar om ein mann som på 25-årsdagen sin vert overmanna av kjensla av at det ikkje fins

noko meining med livet. Han finn ut at han vil starte på nytt, og går til universitetet og seier frå om at han ikkje ynskjer å fullføre hovudfaget. Deretter sel han alt han eig og flytter inn i leilegheita til broren. Han livnærer seg av å vidaresende posten til broren som er i Amerika. Han og Albert har mange felles trekk. Dei har til dømes begge lita tru på at dei kan forandre noko i samfunnet. ”Når universet er forgjengelig, er det fort gjort å synes at menneskelig eksistens er meningsløs. Hvorfor skulle jeg foreta meg noe som helst?” spør hovudpersonen i *Naiv. Super* (Loe 1999:86-87). Den same apatien uttrykker han i slutten av boka, når han reiser til New York for å besøke broren: ”New York er så stor. Jeg får litt den samme følelsen som med verdensrommet. At jeg fritas for ansvar. At det ikke er noe jeg kan gjøre utenom å forsøke å ha det fint” (ibid.:142). Denne haldninga er også karakteristisk for Albert si tilnærming til livet. Hans minne frå streiken i Paris våren 1986, er til dømes først og fremst kjensla av at han ikkje kunne gjere noko frå eller til: ”Mest av alt husker jeg at at jeg ikke lenger trodde vi kunne forandre noe. Mest av alt husker jeg tanken om at det allerede var altfor sent og at jeg ga faen” (Harstad 2007:153). Sjølv om dei ikkje heilt ser at dei kan gjere noko for det, har begge hovudpersonane eit inderleg ynske om at ting skal gå bra til slutt. ”Hvis jeg bare hadde en følelse av at ting henger sammen og at alt vil gå bra til slutt. Det hadde vært så fint,” seier hovudpersonen i *Naiv. Super*. (Loe 1999:87). Albert seier: ”Et sted langt bak i hjernen lå overbevisningen om at alt ville bli som det skulle igjen. (...) Men hva om det ikke ble sånn? Hva om alt gikk til helvete lenge før den tid?” spør han (Harstad 2007:351). Vi ser altså at frykta for at ynske ikkje let seg oppfylle er ein levande del av denne vona hjå begge hovudpersonane. Skilnad er at vi hjå Harstad får vite at det faktisk ikkje går bra til slutt. I *Naiv. Super*. er dette spørsmålet opent heilt til det siste.

Begge hovudpersonane deler også ein frustrasjon over å ikkje kunne skilje det vonde frå det gode. Hovudpersonen i *Naiv. Super*. seier at han trur at mange har same kjensla som han sjølv: ”At de vet utrolig mye, men ikke helt hva de skal bruke det til, og ikke helt forskjellen på hva som er ondt og hva som er godt” (Loe 1999:96). Albert er ein av dei som deler denne kjensla. Skilje mellom dei som er snille og dei som ikkje er det har vorte problematisk for han å teikne opp (Harstad 2007:152). Problematiseringa av dette skilje, syner at begge personane har eit moralsk behov, som dei manglar eit vokabular for å uttrykke.

I møte med dei vanskelege og alvorlege spørsmåla, tyr hovudpersonen i *Naiv. Super*. til det omtalte ballspelet. Litteraturvitar Eirik Vassenden kallar dette spelet for ein avleiingsmanøver, eit terapeutisk fluktforsøk (2004:77). Avleiingsmanøvrar er også gjennomgåande i *Hässelby*. Albert gjer ikkje ein gong noko forsøk på å konfrontere dei vanskelege problemstillingane. Han lagar eit fullstappa aktivitetsprogram av det han kallar

”ikke-tilværelsens rutiner”: ”Jeg gjorde de små dagligdagse gjøremålene til omfattende prosjekter, for slik å motvirke trangen til å dra ut i byen og gjøre all verdens sightseeing” (...) og leste dagens aviser, det vil si, jeg så på bildene og gjorde mitt beste for å unngå å få med meg hva artiklene handlet om” (Harstad 2007:30).

Naiv. Super. og *Hässelby* har altså ein overlappende tematikk i den forstand at dei begge har hovudpersonar som er ramma av ei apatisk kjensle i møte med den nye tida, samstundes som dei har ein lengsel etter at alt skal gå bra. Begge har også problem med å finne etiske rettesnorer. Begge er dei også på jakt etter ei meining i tilværet, sjølv om dette er eit meir uttrykt ynske i *Naiv. Super.* enn i *Hässelby*. Litteraturvitar Åse Bjørg Høyvoll Kallestad skriv i artikkelen ”Jeg tror på sjelens renselse gjennom lek og moro” om hovudpersonen i *Naiv. Super.* at: ”Han opplever et øyeblikk av lettelse over enkelte utsagn, for så nok en gang å konkludere med at ingenting går opp (...) samtidig som han har et tydelig behov for å oppleve sammenheng og mening” (2007:102). Dette behovet er som sagt mindre uttrykt hjå Albert, men jakta på samanfallande vilkårlegheiter, som også etterkvart får ein eksistensiell dimensjon for hovudpersonen i *Hässelby*, er mest truleg ein parallell til meiningssøkinga i *Naiv. Super.* Eg vil kome nærare tilbake til dette under, i omtalen av Arthur Koestler si bok *The Roots of Coincidence*.

Både *Naiv. Super.* og *Hässelby* har altså ein tematikk som tek opp karakteristiske problemstillingar i seinmoderne samfunn. Måten dei handsamar desse problemstillingane på, er på den andre sida ganske ulik. Det ser vi særleg tydeleg i avslutninga av romanane. *Naiv. Super.* vert avslutta med det Kallestad (2007:111) kallar truedkjeninga i boka: ”Jeg vet fremdeles ikke om ting henger sammen, eller om alt vil gå bra til slutt. Men jeg tror at noe betyr noe. Jeg tror på sjelens renselse gjennom lek og moro. Jeg tror også på kjærligheten” (Loe 1999:209). Det kan diskuteras kor vidt lesaren av romanen sit igjen med den same naive, optimistiske kjensla som hovudpersonen, men dommen er i alle tilfelle mindre uttrykt enn i *Hässelby* sin apokalyptiske visjon. Begge forfattarar bruker religiøse element til å uttrykke det etiske. Loe legg vekt på tru og kjærleik, og knytt an til ein nytestamentleg, evangelisk tradisjon. Harstad rettar fokuset mot dommen. Kjærleiken, representert gjennom forholdet mellom Albert og Leni, lid kraftig nederlag i slutten av romanen. Handlingane til Albert, eller rettare sagt mangelen på handling, får alvorlege konsekvensar. Meiningssøkinga vert eit feilslått prosjekt. Det vil eg sjå nærare på under.

5.2 The Roots of Coincidence

Arthur Koestler si bok *The Roots of Coincidence* (1972) er eit sentralt verk i *Hässelby*. Albert si interesse for denne boka har bakgrunn i at han er tilhengar popgruppa The Police, og at Sting, som er vokalisten deira, er oppteken av Koestler. Gruppa har oppkalla to av albuma sine etter verk av den ungarsk-britiske journalisten og forfattaren (Harstad 2007:51). Etterkvart får boka, som eg allereie har påpeika, også ei djupare meining for Albert utover å vere skriven av ynglingsforfattaren til vokalisten i favorittbandet hans.

Koestler har visse likskapstrekk med Bertil Åberg, når det kjem til ideologien dei representerer. Han vart kommunist under studietida si i Wien, men melde seg seinare ut av kommunistpartiet fordi han var så skuffa over Sovjetsamveldet sin politikk. Den mest kjende boka hans, *Darkness at Noon* (1940), er eit oppgjer med stalinismen, og gir i romanform ei psykologisk forklaring på Moskvaprosessen sine tilståingar. Stephan Tschudi skriv i artikkelen ”Korsfareren Koestler og hans kampfeller”, at Koestler på trass av brotet med kommunistane heile sitt liv vart verande sosialist. Grunnen til at han vart skuffa over sovjetsamveldet, var nettopp at han meinte at dei hadde gått vekk i frå dei sosialistiske tankane (1946:132-133). Bertil Åberg vart også verande sosialist heile livet. Han vart svært skuffa då den politiske makta i Sverige vende seg bort frå denne styreforma: ”[D]a sosialdemokratiet og den siste rest av funksjonssosialismen, slik han så det, døde ut med Olof Palme i 1986, tok han det personlig og ble oppriktig lei seg” (Harstad 2007:20). Det er likevel ikkje grunnlag i romanen for å hevde at Harstad har tenkt på denne likskapen. *The Roots of Coincidence*, er i motsetning til andre verk av Koestler ikkje direkte knytt til sosialismen.

Boka høyrer med til den seinare delen av Koestler sitt forfattarskap, og det er i seinare tid at Koestler har skriva sine hovudverk, påpeiker André Bjerke i føreordet til den norske utgåva (Koestler 1991:7). Han har tatt opp tråden frå sin journalistiske ungdom, engasjementet for naturvitskap og trongen til å gå det moderne verdsbilete nærare i saumane (ibid.). Det viktigaste i Koestler sine skrift er ikkje vitskapen han presenterer, men refleksjonen, analysen og kritikken han knyt til den, skriv Bjerke. Hans seinare bøker er retta mot å finne eit haldbart, andleg og tidlaust verdigrunnlag for samfunn gjennom å analysere tilhøvet mellom eksisterande samfunn og religionar/ideologiar (ibid.:8). Også i *The Roots of Coincidence* dreg Koestler parallellen frå den okkulte vitskapen til eit heilskapssyn på liv og samfunn. Det gjer det også nærliggande å tru at boka får ein eksistensiell dimensjon for Albert.

5.2.1 Innhald

The Roots of Coincidence er som Albert ganske riktig forklarar: ”intet mindre enn en slags introduksjon til parapsykologiteori, med vekt på eksistensen eller ikke-eksistensen av tilfeldigheter” (Harstad 2007:52). Fyrste kapittel i boka er ei skisse over parapsykologisk forskning. Kapittel to er ei samanlikning av parapsykologien og atomfysikken. I kapittel tre vert omgrepa serialitet og synkronisitet introdusert. Prinsippet omgrepa byggjer på er at vilkårlegheiter, anten dei opptre aleine eller i seriar, er manifestasjonar av eit universelt naturprinsipp som verkar uavhengig av fysiske årsakssamanhengar. Krafta kan samanliknast med gravitasjonen, men i staden for å verke likt på all masse, samanstillar denne krafta ting som liknar kvarandre (Koestler 1991:74-75).

I kapittel tre finn vi også dei to teoretikarane som Albert siterer i *Hässelby*, Carl Gustav Jung og Paul Kammerer. Jung representerer psykologien og Kammerer biologien (ibid.:82). Den viktigaste skilnaden mellom dei to er at Kammerer legg vekt på hendingar som utspelar seg i tida, medan Jung er oppteken av samtidige hendingar. Dei nyttar to ulike omgrep til å forklare vilkårlegheitene. Kammerer snakkar om serialiteten, Jung om synkronisiteten (ibid.:82). Kammerer definerer ein serie som: ”en lovmessig tilbakevending av samme eller lignende ting og hendelser – en gjentakelse eller opphopning i tiden eller rommet. Så langt det lar seg fastslå ved grundig analyse har da enkelttilfellene i sekvensen ingen sammenheng som virkninger av en felles, aktiv årsak” (ibid.:74). Jung definerer synkronisiteten som tilfelle der: ”et uventet (sjelelig) innhold som er direkte eller indirekte forbundet med en objektiv, ytre begivenhet, faller sammen med den ordinære tilstand” (ibid.:83). Ei forskyving i tidsperspektivet til Albert i løpet av romanen kan også seiast å vere representert gjennom hans lesing i *The Roots of Coincidence*. Medan han er ung er det synkronitetsomgrepet i boka som fengslar han (ibid.:52). I vaksen alder er det serialitetens lover (ibid.:342). Synkroniteten er oppteken av det samtidige, serialiteten av eit lengdeperspektiv.

I kapittel fire og fem greier Koestler ut om funksjonen og verknaden til dei a-kausale kreftene. Synkronitet og serialitet er moderne avleiingar av den arketypiske trua på ein fundamental altomfemnande einskap som går ut over ein mekanisk årsakssamanheng, skriv Koestler (1991:93). Alle universet sine byggjesteinar, energi og masse, partiklar og bølger kan sjåast som forskjellige aspekt ved den same grunnleggande prosessen, den same fundamentale einskap. Han siterer den britiske matematikaren og seinare filosofen Alfred North Whitehead som seier det slik:

Materie er blitt identifisert med energi, og energi er ren aktivitet. Det moderne standpunkt blir uttrykt i termer for energi, aktivitet og differensierte svingninger i romtiden. Enhver lokal uro ryster hele universet. Fjernvirkningene er små; men de er der. Materiebegrepet forutsatte en enkel lokalisering ...

men ut fra moderne oppfatning er den aktivitet vi betegner som materie, smeltet sammen med sine omgivelser. Her gis ingen mulighet for en isolert, og i selv avgrenset eksistens (Whitehead ref. i Koestler 1991:93).

Dette sitatet viser at teorien om vilkårlegheitene har mykje til sams med ”sommerfugleffekten”, som er eit leiemotiv i Harstad sin tidlegare roman *Buzz Aldrin* (2005). Sommarfugleffekten er ein kaosteori som går ut på at små hendingar kan forplante seg vidare og gje store verknadar på eit seinare tidspunkt. Uttrykket kjem frå den amerikanske meteorologen Edward Lorenz som i eit foredrag i 1960-åra sa at: ”vengeslaga frå ein sommarfugl i Brasil kan utløyse en tornado i Texas.» (Aarnes 2010). Sommerfugleffekten ser ut til å fylle same funksjon for Mattias i *Buzz Aldrin*, som teorien om vilkårlegheitene for Albert. Dei refererer begge til høvesvis sommerfugleffekten og teorien om vilkårlegheitene i samband med at dei ser at det fell snø frå eit tre. Begge er på gjeldande tidspunkt pasientar ved ein psykiatrisk institusjon. Mattias viser til sommerfugleffekten: ”Snøen ligger tung på trærne, en grein gir etter og snøen fosser nedover stammen. «Oi,» sier jeg. «Hva er det?» «Snøen falt. Det betyr at en mann i Kina falt av sykkelen akkurat nå. Eller at han vant i Lotto.» «Gjør det?» «Ja, det er sommerfugleffekten. Det er helt sant.»” (Harstad 2005:432). Albert viser til synkroniteten: ”«Vet du hvorfor snøen faller av det treet der?» sa jeg og pekte. «Fordi vinden tar i det?» «Nei.» Jeg pekte på et annet. «Det er fordi snøen faller fra *dette* treet.» «Å. Hvorfor er det slik?» «Det er synkroniteten»” (Harstad 2007:328).

Sommerfugleffekten er årsaka til at Torunn Borge kallar *Buzz Aldrin* for: ”utsøkt romankunst om menneskers lengsel etter å henge sammen, at verden skal henge sammen (Borge 2005). Vi kan seie at teoriane til Koestler gjer at *Hässelby* også inneheld denne tematikken. At Albert også, som hovudpersonen i *Naiv. Super.*, lengtar etter at ting skal henge saman, lengtar etter ein logodicé.

5.2.2 Logodicé

Filosofen Jon Hellesnes definerer logodicé som eit rasjonelt forsvar for at tilværet har meining. Dersom argumentasjonen slår feil og ikkje verkar overtydande, er det fare for at heile tilværet rasar inn i meiningsløysa, skriv han (1994:26). Logodicé er forsøk på å innhente noko som verkar poenglaust og overflødig, og plassere det i ein breiare kontekst slik at det igjen får meining (ibid.:20). Etterkvart kan det sjå ut til at tanken om samanfallande teoriar, vert ein logodicé for Albert.

Albert sitt tilhøve til Koestler sine teoriar er vekslande. I byrjinga ser han på teorien tilsynelatande berre som ein kuriositet, nært kopla til hans interesse for The Police. I Paris introduserer han Leni for fenomenet og dei lagar sport av å oppdage samantreffa (Harstad

2007:119). Seinare ser det på den andre sida ut til at teorien får ei djupare meining. Etter at faren er død og Albert har tatt opp jakta på Myrbäck seier han:

Det fantes ingen tilfeldigheter. Det fantes sammenhenger, mønstre det var umulig å bli klok på. På samme måte som tyngdekraften tvang alle objekter til å holde seg samlet, opererte synkroniteten for å holde hendelsene tilkoblet hverandre. Livet var ikke en linje. Det var en sirkel av gjentakende ubehageligheter, holdt skjult av øyeblikket av overskudd og løfter om enklere dager (ibid.:316).

Teorien har no fått ein eksistensiell dimensjon. Det handlar ikkje lenger om at talet på fiskarar på ei bru stemmer overeins med talet på cruiseskip som passerer: ”Det henger bare ikke sammen lenger, hadde Viktor sagt. Men han hadde tatt feil. Alt hang sammen, enten jeg ville eller ikke” (ibid.:341).

Samstundes som han koplar teorien til meir alvorlege ting, vert Albert også meir usikker på sanninga i han: ”Jeg må vel innrømme at jeg var mer skeptisk til hele boken nå enn jeg hadde vert for nesten et kvart århundre siden” (ibid.:344). Det er ein ambivalens her. I den eine augneblinken er han skråsikker på synkroniteten som forklaring på dei mystiske hendingane, i den neste er han usikker på grunnlaget for teorien. Trass tvilen forkastar han ikkje argumenta til Koestler heilt: ”et argument ble sittende igjen hos meg lenge etter at jeg la fra meg boken den natten” (ibid.). Argumentet er ei samanstilling av parapsykologien og kvantefysikken: ”I den fantastiske og surrealistiske verden av kvantefysikk har den vanlige oppfatningen av tid, rom, masse og kausalitet ikke lenger noen betydning i noe som helst” (ibid.:345). Dette kan vi kanskje lese som ein slags ironisk kommentar til det moderne menneske sin ofte ureflekterte tillit til vitskaplege forklaringar. Eit viktigare spørsmål i forlenginga av dette er om romanen stadfestar eller går imot Albert sin logodicé.

5.2.3 *Kausalitet eller a-kausalitet*

Teorien om vilkårlegheitene er ein teori om a-kausale samanhengar. Alt heng saman, ikkje i kausal rekkefølge som reaksjonar på kvarandre, men gjennom a-kausale samband, gjennom ei kraft i universet som trekk ting som liknar kvarandre, mot kvarandre. Sitatet Harstad har valt som gjennomgangstema i boka, er på motsatt side ei kausal utsegn: ”tiden for utsettelse og utilstrekkelig handling, formildende, avbøyende utveier og forsinkelser, tar nå slutt. I stedet går vi inn i en tid for konsekvenser” (Harstad 2007:431). Det seier at ei tid er forbi, og ei ny er i gang. Det seier at handlingane våre får konsekvensar. Apokalypsen er også eit uttrykk for kausalitet, ei forventning om dom og oppgjer. Det kan med andre ord sjå ut til å vere frontkollisjon mellom forteljaren og den overordna tidsdimensjonen som rådar i romanen.

Med utgangspunkt i Frye, kan vi seie at det er to ulike former for retorikk som kolliderer. Synkroniteten, les eg då som eit eksempel på det tankesettet Frye kallar typologi, og som han hevdar er ei form for retorikk som kan studerast på linje med andre former for talekunst. Det er ein måte å tenke på som tek utgangspunkt i at det fins ei meining med alt som skjer, og at det før eller seinare vil skje noko som syner kva den meininga er, og som på den måten vert ein "antitype" til det som har skjedd tidlegare. Vi er på veg ein stad, alle hendingar, endå til forvirring og kaos, tyder noko (1982:80-81). Det kausale tankesettet, tenker på den andre sida på hendingane i historia som resultat av ulike årsaker som fylgjer før i tid, skriv Frye. Årsakene vert då forstått som antitypane til effekten av dei (ibid.:81). Kausaliteten baserer seg på fornuft, observasjon og kunnskap. Den held seg først og fremst til fortida, på den bakgrunn at fortida er det vi veit noko om. Typologien relaterer seg til framtida, og dreier seg derav først og fremst om tru, håp og visjonar (ibid.:82). "Alt hang sammen, enten jeg ville eller ikke. Milla hadde dødd. Aldman hadde forsvunnet. Pappa hadde dødd. Åke hadde forsvunnet. Det var en takt der, men det gikk ikke an å danse til den," seier Albert (Harstad 2007:341). Her tenker han typologisk i den forstand at han hevdar at ein type hendingar har sin antitype i ein annan, utan at det eine kan reknast som ein direkte konsekvens av den andre. Teorien Albert baserer seg på, er synkroniteten. Synkroniteten handlar i motsetning til typologien ikkje om å skape meining i tilværet, men om å forklare naturkrefter. Det handlar om å påvise at det eksisterer ei kraft som bind alle ting saman. Når Albert bruker teorien typologisk, freistar han med andre ord å bruke det meiningslause til å skape meining. Dette prosjektet feilar.

Teorien om synkroniteten skaper problem for Albert i julerushet på Clas Ohlson. Han byrjar å leite etter tilsynelatande vilkårlege samanhengar i dei varenummera han registrerer (ibid.:279). Det resulterer i eit samanbrot på lageret, og Albert får beskjed om å gå heim å kvile. Han seier at han berre må gjere ferdig det han held på med fyrst, og sjefen svarer med ein liten reprimande: "Skal bare, skal bare. Det er alvor nå, forstår du ikke det? Vi er inne i konsekvensenes tid" (ibid.:298). Her ser vi oppgjeret mellom dei to tenkemåtane i fri utfalding. Albert som vil gjere seg ferdig med sitt typologiske prosjekt, og sjefen som fremmar kausaliteten. Det er tydeleg kven som går av med sigeren. Albert må luske heim, med halen mellom beina. Her kan det sjå ut til at romanen er ute etter å framstille synkroniteten som barnleg tullpreik.

På den andre sida spelar vilkårlegheitene også ei avgjerande rolle i boka. Det er i høgaste grad same type hending som er årsaka både til at Bertil treff Emma og Albert treff Leni. I begge tilfeller møtes dei som resultat av at ein ball går i feil eller riktig retning, alt etter korleis ein ser det. I slutten av romanen får Albert ettertrykkeleg avkrefta at skotet var ei

viljeshandling frå Leni: ”«Sparket du fotballen i ansiktet mitt med vilje også?» Da lo hun. «Nei, *det* var et uhell. Du er ikke *så* pen.»” (ibid.:405). Reklamebrosjyren for butikken til Aldman dukkar også ganske plutselig opp i resepsjonen på hotellet til Albert i München. Når Albert oppsøker butikken, oppdagar han at sonen til Aldman som jobbar der, heilt vilkårleg sit og les i nettopp *The Roots of Coincidence*. Det er også ganske vilkårleg at Albert møter Leni igjen etter tjueein år. På flyplassen i Stockholm hadde han inga aning om at ho hadde slått seg ned akkurat i München, som er den byen han heilt vilkårleg vel å reise til. Eit tal som går igjen mange gongar er talet 1702. Grunnen til at Albert merkar seg det, er at det er nummeret på leilegheita til Leni i Paris (ibid.:279). Han finn talkombinasjonen på fleire av eskene han registrerar varenummeret til (ibid.:279). Når han er i München, ser han talet i bilnummeret til ein taxi: ”1702. Var det ikke typisk. Helsikes rebusløp” (ibid.:364). Dette talet dukkar også opp fleire stadar utan at Albert kommenterer det. Flyet han og Aldman tek til Hong Kong er flight 1702 (ibid.:46). Klokka er også 17:02 når det for fyrste gong verkeleg går opp for Albert at han har mista faren sin (ibid.:287). Det siste bandopptaket Binder gjer har også nummer 17/02 (ibid.:444). Eg har ikkje lukkast i å finne ut om det er ein tanke bak akkurat talet 1702. Det er likevel interessant fordi romanen peiker på at desse vilkårlegheitene let seg finne, utan at vi får ei forklaring på om det er ei meining bak dei. Det er opp til lesaren å legge merke til desse vilkårlegheitene og finne ei tyding.

I ei melding av *The Roots of Coincidence* skriv William Holtz at verda Koestler teiknar opp, eignar seg godt for episke tekstar. Koestler gjenskaper ei imaginær verd frå tida før vitskapen, ei verd full av symbolske korrespondansar, som knytt mennesket harmonisk saman med naturen: ”That this is the stuff of poetry, myth, and romance goes without saying: more to the point here is that this is the old metaphysic that the novel had to reconcile to its canons of probability and necessity: Coincidence is most obviously a feature of plot”, skriv han (1974:191). Kan vi lese referansane til vilkårlegheitene som eit litterært spel frå forfattaren si side? Kan vi seie at vilkårlegheitene fungerer som fiksjon, men slår feil som eit prosjekt for å finne meining i tilværet?

Marie G. Aubert er ikkje av ei slik oppfatting. I *Aftenposten* skriv ho i ei melding av *Hasselby*, at *The Roots of Coincidence* peikar på eit nøkkeltéma i romanen. Nøkkeltémaet er om hendingane i livet vert styrt av vilkårlegheiter eller skjebne (Aubert 2007). Eg meiner at dette nøkkeltémaet burde vore omformulert til: ”om vilkårlegheiter er styrt av skjebnen”. Koestler forklarar at han ser på vilkårlegheitene som ein måte skjebnen kommuniserer med menneske på. For han symboliserer dei ei moglegheit til å endre livskurs. Han kallar det eit skjebnespråk:

At større og mindre kalamiteter hoper seg opp i et kort tidsrom, synes å være uttrykk for et symbolsk varsel; det er som om en døvstum makt napper en i ermet. Det blir da ens egen oppgave å tyde meningen med det uartikulerte budskapet. Hvis man ignorerer det, kommer det sannsynligvis ikke til å hende noe; men kanskje har man dermed gitt fra seg en chance til å omskape sitt liv; man har passert et mulig vendepunkt uten å legge merke til det (Koestler 1991:8).

Her ser Koestler ein nær samanheng mellom vilkårlegheitene og skjebnen, som Aubert sett opp som ei motsetning. Kanskje fungerer vilkårlegheitene i lys av det Koestler skriv, som ein illustrasjon av alle dei moglegheitene Albert har til å omskape livet sitt, men som han aldri grip? Slik eg ser det stemmer det i alle fall overeins med dommen Albert får til slutt. I demonen sin rapport står det: ”jeg har forspilt hver eneste sjanse jeg har fått til å gjøre noe godt for noen” (Harstad 2007:430).

The Roots of Coincidence har altså ein noko tvitydig posisjon i romanen. På den eine sida kan vi sjå dei samanfallande vilkårlegheitene som eit poetisk verkemiddel i romanen som heilskap, på den andre som ein del av hovudpersonen sitt livstolkingsprosjekt.

Vilkårlegheitene fungerer langt på veg som poetisk verkemiddel. Dei vert eit uavklåra spenningsmoment, og understrekar Albert si handlingsløyse. På den andre sida fungerer ikkje synkronitetsteorien som typologisk, meiningssekande prosjekt. Samhengane frelser ikkje Albert frå undergangen. I den siste gruppa intertekstuelle referansar eg skal ta for meg, er det nettopp undergang som er tema, nærare bestemt personleg undergang knytt til vondskapen i mennesket. Dette er ein fellesnemnar for dei tre filmatiske tekstane eg vil ta for meg i fortsetjinga.

5.3 Filmatiske tekstar i romanen

Det er overraskande at ingen, så vidt det meg er kjent, enno har sett *Hässelby* i samband med Francis Ford Coppola sin film *Apocalypse Now* (1979). I *Dagbladet* skriv Harstad at denne filmen er den viktigaste filmen han har sett (2008d). I *Hässelby* vert filmen direkte referert fleire gongar. Albert minnst at han og Viktor sneik seg inn på ei vising som born. Særleg sluttscena med orda til den sinnsjuke Kurtz: ”Drop the bomb, exterminate them all!” har spikra seg i Albert sitt minne (Harstad 2007:358). Vi finn også eit ekko av denne setninga i avslutninga av romanen. Den siste tanken Albert tenker er ein fornorska versjon av Kurtz sine ord: ”Riv skiten” (ibid.:436). I tillegg er det også andre meir indirekte peikarar til filmen i boka. Ei inspirasjonskjelde for Coppola i produksjonen av *Apocalypse Now*, var filmen *Aguirre: Wrath of God* (1972) av den tyske regissøren Werner Herzog. Albert refererer til denne når han skildrar utsjånaden til Helmut Aldman (ibid.:63 og 391). Filmmusikken frå *Apocalypse Now* er også indirekte tilstades gjennom Leni sin tidlegare kjærast, som var stor

fan av Jim Morrison. Morrison og The Doors er bakmennene for songen ”This is the end”, som vert spela i opningssekvensen av filmen.

Apocalypse Now vert rekna som ein adaptasjon av Joseph Conrad sin roman *Heart of Darkness* (1899). Ideen var å nytte boka som bakgrunnsmateriale for ein film om Vietnamkrigen. Filmen er ganske ulik boka. Boka handlar om Marlow som er kaptein på ein elvebåt og jobbar for eit belgisk handelsfirma som utnyttar dei innfødde. Han har fått i oppdrag å hente elfenbein frå utposten til ein mann som heiter Kurtz. Når han finn ut at Kurtz er sterkt mentalt og fysisk redusert, får han sympati med mannen og freistar å ta han med attende til sivilisasjonen. Kurtz døyr på vegen. I filmen har europeisk kolonialisme blitt bytta ut med amerikansk invasjon. Handlinga går føre seg i Vietnam og Marlow har blitt Willard. Willard er soldat og får i oppdrag å drepe oberst Kurtz som held til på ein utpost. Kurtz har vorte mentalt forstyrra, og er ikkje lenger ein eigna soldat for dei amerikanske styrkane. Filmen sluttar med ein montasje mellom drapet på Kurtz og den rituelle slaktinga av ein bøffel.

Skilnaden på relasjonen mellom Marlow og Kurtz og Willard og Kurtz, gjer at møtet mellom dei får heilt ulike psykologiske føresetnadar. Mange kritikarar av filmen har påpeika dette. I artikkelen ”An Uneasy Relationship: Heart of Darkness and Apocalypse Now”, tek Bjørn Sørensen mellom anna for seg dette tilhøvet. Elvebåtkapteinen Marlow vert motvillig fasinert av Kurtz, samstundes som han er i stand til å gjennomskode han som ein representant for det systemet som han finn forakteleg. Han er moralsk sterk nok til både å sjå og motstå freistinga Kurtz har vorte utsett for. Møtet vert for han slik både ei skremmande og ei opplysende innsikt (ibid.:162). I filmen vert på den andre sida Willard framstilt med mange av dei same trekka som Kurtz. Han er ein profesjonell soldat med snikmord som spesialitet, og opererer på grensa av det som vert sett på som akseptert lov. Willard vender attende til samfunnet tilsynelatande utan den same skremmande innsikta som Marlow (ibid.: 162-163). Marlow opplev ein farleg ekspedisjon gjennom si eiga psyke, og kjem opplyst og styrka ut av det. Willard endrar seg på den andre sida til å bli lik Kurtz. Sørensen meiner derav at Francis Ford Coppola sitt forsøk på å forstå Vietnamkrigen kan oppsummerast i fylgjande setning: ”We have discovered the enemy, and he is us.” (ibid.:167).

5.3.1 Mørkets hjarte

På trass av grunnleggande endringar er filmen overraskande lik kjernen i Conrad si forteljing, skriv Marsha Kinder i artikkelen ”The Power of Adaption in *Apocalypse Now*” (1979). Både bok og film kretsar kring den same tematikken, dei destruktive kreftene i mennesket.

Den vanlegaste tolkinga av *Heart of Darkness* er å lese romanen som eit bilete på Marlow si reise til sitt eige indre og skildringa av dei mørke kreftene han finn i ”mørkets hjarte”. Ein slik konfrontasjon med mørkets hjarte opplever også Albert siste kvelden i Paris. Når han sit på stasjonen og ventar på toget heim til Stockholm, kjem det ei jente og set seg på benken ved sidan av han. Ho spør om Albert vil vere med til ein nattklubb som heiter Disko. Jenta tek ikkje eit nei for eit nei og Albert let seg til slutt overtale (Harstad 2007:265). Disko er som eit fullstendig vrangbilete av Paris slik Albert har lært å kjenne byen til no: ”det var Disneyland etter at lysene var slått av og parken stengt for natten” (ibid.:266). I Albert si skildring av sinnstilstanden sin, referer han til botnen av sitt eige hjarte: ”(...) og så hørte jeg introen til *Love Will Tear us Apart*, storbelysene pulserte kontinuerlig og anstrengt og hjertet mitt sank enda noen hakk, det skrapte mot bunnen” (ibid.:269). Lokalet er også fullstendig mørklagt (ibid.).

Det er her, i mørkets hjarte, at Albert fyrste gong møter demonen andlet til andlet. Jenta som har teke han med seg dit presenterer demonen for han som ein ven av seg. Albert møter demonen att seinare same kvelden. Når han er på jakt etter toalettet, hamnar han i eit rom der det går føre seg ei gruppevaldtekt av ei ung jente. Der er også demonen. Han er som Albert, passiv tilskodar. Demonen seier tre setningar til han: ”«Har du ikke gått feil nå? Eller har du gått helt riktig?»” og ”«Det er vanlig å tro man er uskyldig så lenge man ikke deltar i voldtekten, er du ikke enig?»”. Den siste setninga er sitatet av Churchill. Denne gjentek han to gongar på to ulike språk, fransk og esperanto (ibid.:273). Albert får panikk, og klatrar over fire hustak for å komme seg vekk frå staden. I etterkant tvingar han hendinga ned i det ubevisste: ”Som et mantra fortalte jeg meg selv at den jenta på det rommet hadde vært med på det selv, de kjente henne, hun visste hva hun gikk til, jeg hadde ikke gjort noe galt” (ibid.:276).

Samstundes som han møter demonen, vert han altså også konfrontert med dei destruktive kreftene i sitt indre. Vi får ein demonstrasjon av kor feig og tiltakslaus han er. Langt på veg er dette motivet det same som vi finn i *Apocalypse Now*. Både Albert og Willard reiser ut på ein odysse og endar opp på den vonde staden, der dei vert konfrontert med vondskapen. I motsetning til Willard, feilar Albert i kravet om handling. Willard drep til slutt Kurtz, men Albert slår ikkje til mot ugjerningsmennene.

5.3.2 *Det doble mennesket*

I *Apocalypse Now* vert tematikken knytt til vondskapen i menneske, introdusert i andre sekvens av filmen som heiter ”Etterretningstenestas leir”. Willard møter ein amerikansk

general og eit par av medarbeidarane hans, for å få ei orientering om Kurtz. Generalen fortel kva krig kan gjere med eit menneske:

I denne krigen blir det ganske forvirrende der ute. Makt, ideal, gammal moral og det som er praktisk militært nødvendig. Men der ute med desse innfødde må det vere freistande å vere gud. For det finst ei konflikt i kvart menneske sitt hjarte, mellom det rasjonelle og det irrasjonelle, mellom det gode og det vonde. Og det gode triumferar ikkje alltid. Iblant vinn den mørke sida over det Lincoln kalla dei betre englane i menneskenaturen. Einkvar mann har eit brestepunkt. Det har du og eg. Walt Kurtz har nådd sitt. Og det er heilt innlysende at han er blitt gal (Lothe 2008:35).

Tematikken blir gjenteken seinare i filmen i sekvensen som har fått namnet ”Den franske plantasjen”. Her vert Willard kjent med Roxanna som er krigsenke. Ho fortel om noko ho sa til mannen sin før han døde. Mannen fortalte ho at han ikkje visste om han var ein gud eller eit dyr. Ho sa at han var begge deler: ”Det er to av deg. Ein som drep, og ein som elsker”. Kjennskapen mellom Willard og Roxanna ender med at dei søv saman. Ho gjentek den same setninga no direkte vendt til Willard: ”Det er to av deg. Skjønar du ikkje? Ein som drep, og ein som elsker” (ibid.:37).

Det doble i menneske er også tematisert i *Hasselby*. Mellom anna drøymmer Albert om eit møte med sin eigen dobbeltgjengar (Harstad 2007:359-360). Vidare er det, som eg har nemnt tidlegare, på innsida av omslaget på fyrsteutgåva av romanen, eit bilete av forfattaren som sit og ser på sin eigen dobbeltgjengar. I fylgje Frye er også fordoblinga ein del av det apokalyptiske biletspråket, og tematikken passer derav godt til det overordna narrative i romanen. Frye skriv at apokalypsen kan lesast som ein serie av antitypar (1982:135). Ein antitype har sitt opphav i ein typos. Fyrst opptrer det ein typos. Kort eller lang tid etter kjem det ein antitypos (Sørbø 1994:298). Mønsteret er slik ordna at ein på den eine sida finn dei positive idealbileta eller med Frye sine ord: den apokalyptiske visjonen. Desse har sitt motstykke i demoniske bileta (Frye 1982:140). Eg meiner at vi kan lese jenta kan som tek Albert med til nattklubben som ein antitypos til Leni. Jenta høyrer på Leni sin ynglingssong (Harstad 2007:263). Ho viser Albert ”det andre Paris, det som Leni aldri hadde vist meg, enten fordi hun ikke ville, eller fordi hun ikke kjente til det selv” (ibid.:266). Når Albert kysser ho tenker han at: ”selv om hun minnet meg om Leni, på tross av at de likte den samme musikken, så var det ikke det samme. Hun smakte annerledes. Tungen hennes var mykere. Det var helt feil” (ibid.:267).

Dei to sidene i menneskenaturen vert også gjenteke i to andre intertekstar: *Star Wars* (1977-2005) og *Twin Peaks* (1990-1991). Begge desse handlar i ein viss forstand om kampen mellom det vonde og det gode. Det dei har til felles, i motsetning til mykje anna populærkultur, er at denne kampen ikkje berre handlar om ytre krefter som slåss mot kvarandre, det er også ein kamp som går føre seg på innsida av menneske.

5.3.3 *Twin Peaks*

I etterskriftet til romanen nemner Harstad at han har henta stoff både frå tv-serien *Twin Peaks* og frå filmen *Fire Walk with me* (1992) som er på same tid ein prolog og ein epilog til tv-serien. *Twin Peaks* er eit amerikansk tv-drama laga av Mark Frost og David Lynch. Tv-serien handlar om den idylliske småbyen Twin Peaks heilt nord i USA på grensa mot Canada. Twin Peaks er eit vanleg lokalsamfunn likt mange av dei vi kjenner frå amerikanske såpeseriar med dei vanlege karakteristiske intrigane. Samstundes er det noko meir. Ein uforståeleg vondskap er tilstades i skogane rundt bykjernen. Ein demonisk skapning ved namn Bob tek over sjela til ein av hovudpersonane, og gjer han til ein psykotisk mordar som mellom andre drep si eiga dotter. Dale Cooper, som er FBI-agent og hovudperson i serien, får i oppgåva å etterforske mordet. Fyrste sesong sluttar med at denne demonen vert driven ut av kroppen til gjerningsmannen, som dør kort tid etter. Ein diskusjon mellom etterforskarane finn stad i etterkant, der dei spør seg om han verkeleg var besett eller om han berre var psykisk sjuk. Dei frykter at det fyrste alternativet er det riktige, og at Bob framleis ferdast i skogane rundt Twin Peaks på jakt etter ei ny sjel.

Nokre trekk ein parallell mellom *Twin Peaks* og *Hässelby* allereie i starten på romanen. *Twin Peaks* byrjar med funnet av liket til ei ung kvinne, på liknande vis som *Hässelby* byrjar med sjølvmordet til Bertil Åberg. Det er også ein viss likskap mellom landsbygda Twin Peaks og forstaden Hässelby. Begge er små, gjennomsiktede lokalsamfunn der sladderer går fort mellom dørene. Parallellen til *Twin Peaks* er nok likevel etter mitt syn, mest tydeleg i slutten av *Hässelby*. I etterskriftet skriv Harstad at visjonen til Bertil er henta direkte frå serien (2007:362-363). Men også i forkant av denne visjonen finn vi ein episode med umiskjenneleg likskap til David Lynch sitt tv-drama. Eg meiner at vi kan lese Pasinger Stadtpark i München som ein parallell til skogane utanfor Twin Peaks.

I andre sesong av *Twin Peaks* får vite om eksistensen til to overnaturlige stadar som vert kalla The White Lodge og The Black Lodge, og er ein slags parallell til himmel og helvete i skogane rundt småbyen. I avslutninga av sesongen, som også er avslutninga av serien, går Dale Cooper inn i The Black Lodge for å redde ut ei jente han er forelska i. Der inne møter han mellom andre sin eigen dobbeltgjengar. Han får spørsmål om å gi sjela si i bytte mot livet til jenta han er forelska i. Han samtykker og det siste vi får sjå frå The Black Lodge er at han vert fanga av sin eigen dobbeltgjengar og demonen Bob. Cooper og jenta hans vert seinare funne medvitslause i skogen av ein annan etterforskar. Dei får medisinsk tilsyn og vaknar etterkvart til live. Når Cooper vaknar opp, vert det avslørt at Bob har tatt bustad i han. *Twin Peaks* er altså i større grad enn *Apocalypse Now* ei mytologisk forteljing, der det vonde og det

gode vert knytt til ulike stadar. På eit vis har jo mørkret også ein stad i *Apocalypse Now*, staden der Kurtz har slått seg ned, men mytologiseringa er meir gjennomført i *Twin Peaks* ved at det også vert teke med ein god stad som eit motstykke til det vonde.

Fyrste gong Albert er i Pasinger Stadtpark kan karakteriserast som eit møte med The White Lodge: ”mens jeg gikk gjennom den, fyltes jeg av en ro jeg knapt nok hadde kjent på tjueto år, alt som hadde hendt hjemme de siste månedene var uvesentlig og jeg innbilte meg at det skulle ordne seg, alt sammen” (ibid.:361). Her møter han også sin døde far og får presentert visjonen faren har for livet hans. Neste gong Albert er i parken er på den andre sida biletet eit anna. Ein bussjåfør kastar han av utanfor inngangen. Han insisterer på at Albert må sjå platanlønna i parken, til trass for at Albert er sikker på at det ikkje er slike tre der. Til si store overrasking finn han ut at han har tatt feil: ”det *var* lønnetrær her, platan, plantet i en halvsirkel midt i skogen” (ibid.:384). Tre planta i ein bestemt formasjon, finn vi også ved inngangen til The Black Lodge i *Twin Peaks*. Albert høyrer lyden av barndomsvenninna Milla hengande i greinene, før han vert treft rett i andletet av lyset frå ei lommelykt og flyktar frå parken. Han låser seg inne på badet på hotellrommet sitt og vert sittande der til dagen etter. Då finn han rommet utanfor i ein tilstand han ikkje har sett det i tidlegare. Klær, matrestar og tomme champangeflasker ligg strødd. Albert registrerer også no at han er naken: ”Jeg husket ingenting av dette. Dette var ikke min fest, og det gjorde meg redd, virkelig redd” (ibid.:385). Den andre gongen er altså parken ein slags parallell til The Black Lodge. Albert høyrer lyden av ei jente har vore forelska i (Milla), og han vaknar opp dagen etter og kan ikkje hugse nokon ting, akkurat som Dale Cooper i tv-serien. I forkant av hendingane har også Albert ein draum om at han er i ein skog i utkanten av ein by, som liknar skogen i dette andre møtet med Pasinger Stadtpark. I draumen er det planta tolv platanlønner ved sida av han, og han møter sin eigen dobbeltgjengar, som han har ein ganske meningslaus samtale med (ibid.:359). På same vis som Dale Cooper møter sin dobbeltgjengar i The Black Lodge.

Det er interessant at *Hässelby* framstiller den gode og den vonde staden som den same. Det er ein geografisk likskap, men ein temporal forskjell. Staden endrar karakter frå god til vond. Vi kan seie at det er ei anna tilnærming til same tematikken som vi finn i *Apocalypse Now*. Det gode og det vonde er å finne på same stad, på same vis som både det gode og det vonde er å finne i alle menneskehjarte. Dei gode og dei vonde kreftene i menneske er også eit tema i *Star Wars*-sagaen som er den siste av dei intertekstuelle referansane eg vil kome inn på i dette kapittelet.

5.3.4 *Star Wars*

Det er Helmut Aldman som introduserer *Star Wars* i romanen gjennom forretningsideen som går ut på å kjøpe opp restlageret av *Star Wars*-leiker, og selje dei vidare til samlarar når dei ein gong i framtida har vorte sjeldne og vanskelege å få tak i (Harstad 2007:38). Etter at forretningsforhandlingane går dunken, får Albert ei samling kvite Stormtrooper-figurar i gåve frå ein av dei som var tilstades under forhandlingane (ibid.:72). Albert sysselset seg tidvis med å fotografere desse figurane i urbane omgjevnadar både i Hong Kong (ibid.:88) og i Paris (ibid.:155). Fotografia vert til slutt utstilt i separatutsillinga til Albert *Le Combat Ordinaire* (ibid.:165). Motiva frå stjernekrigen peiker også, som *Apocalypse Now* og *Twin Peaks* i retning av kampen mellom dei gode og dei vonde kreftene i menneske.

På den tida handlinga i *Hässelby* går føre seg, eksisterer berre dei tre fyrste filmane i *Star Wars*-sagaen som det seinare har vorte seks av. Den beste av dei tre er i fylgje Albert *Return of the Jedi* (ibid.:163). Denne filmen inneheld den avgjerande kampen mellom Darth Vader og sonen Luke Skywalker. Spørsmålet som skaper spenning i kampen er kor vidt Darth Vader vil gje etter for det Luke kallar "the good in him" og redde sonen sin, eller om han vil vere trufast mot den mørke sida av krafta og spele på lag med Keisaren. Det avgjerande kampen mellom det gode og det vonde er altså til sjuande og sist ein kamp som går føre seg i ein og same person, nærare bestemt Darth Vader eller Anakin som han heitte i unge år.

Stormtrooparane, som er den sentrale figuren i *Hässelby*, har også ein litt ambivalent posisjon i sagaen. Opphavleg står dei i dei gode si teneste, men frå og med film nummer tre går dei over til den vonde sida. Fram til Keisaren går under i den siste filmen, fungerer dei som hans personlege soldatar. Sjølv om dei vert assosiert med det vonde, er uniforma deira framleis kvit, ein farge som oftast vert sett i samband med det gode, reine og uskuldige.

Sett under eitt les eg altså desse tre filmatiske tekstane, som Harstad har lete seg inspirere av, som ein peikepinn i retning av ein grunnleggande tematikk i boka, nemleg dei destruktive kreftene i menneske. Den mørke sida av menneske som det vert snakka om i *Apocalypse Now*, kan samanliknast med dobbeltgjengarmotivet frå *Twin Peaks* og den vonde og gode sida av krafta i *Star Wars*. Dei filmatiske tekstane peiker med andre ord mot eit etisk grunndrama. Kampen mellom det gode og det vonde i menneske.

5.4 Oppsummering

I dette kapitlet har eg vist korleis Harstad gjennom intertekstuelle referansar peikar på hovudpersonen sin lengsel etter ein meiningsberande og normberande instans. Gjennom den siste gruppa intertekstuelle referansar peikar Harstad også på vondskapen som ein del av alle menneske. Forfattaren knytt slik boka sin etiske problematikk til det etiske grunndramaet om kampen mellom det gode og vonde, då ikkje primært som ein kamp mellom krefter i den ytre verda, men som ein kamp inne i kvart einskilde menneske.

Intertekstane i dette kapitlet viser alle, med unntak av *Naiv. Super.*, til den etiske problematikken på eit allmennmenneskeleg nivå. I fortsetjinga vil eg kome inn på korleis Harstad også set den etiske problematikken inn i ein seinmoderne kontekst ved å problematisere spesifikke trekk ved det seinmoderne samfunnet som til dømes egosentrisme og fridomsdyrking.

6 Seinmoderniteten

Handlinga i *Hässelby* går føre seg i ein spesifikk seinmoderne kontekst. Av motiv som knytt romanen til seinmoderniteten kan eg nemne populærkulturen si sentrale rolle i identitetsbygginga, ustabile mellommenneskelege relasjonar og ei kjønnsrollefordeling der kvinnene er akademikarar og mennene arbeidarar. I løpet av handlingsgongen leiar Harstad hovudpersonen inn i ei rekke etiske dilemma, som delvis oppstår som ein konsekvens av strukturane i det seinmoderne samfunnet. På denne måten kastar han lys over problematiske sider ved samtidskulturen.

I dette kapitlet ynskjer eg å setje fokus på det eg tidlegare har omtala som romanen sitt dobbelte perspektiv, nærare bestemt skildringa og kritikken av det seinmoderne samfunnet. Eg vil ta utgangspunkt i den britiske sosiologen Anthony Giddens sine teoriar. Giddens ser velutvikla modernitet som eit endeleg stadium i samfunnsutviklinga. Viktige element i seinmoderne samfunn er i fylgje han mellom anna den narrative framstillinga av eigen identitet, demokratisering, kapitalisme, oppløysing av forholdet mellom tid og stad og fråver av autoritetar (1991). I sine tekstar er han oppteken av å skildre, og ikkje av å kritisere seinmoderniteten. For å betre få fram det problematiserande aspektet i romanen, vil eg difor setje Giddens i samband med den danske teologen og etikaren Knut Ejler Løgstrup. Han har, som eg skreiv i teorikapitlet, ei meir kritisk tilnærming til moderniteten. Innleiingsvis vil eg enno ein gong understreke at eg ikkje ser Løgstrup sine teoriar som eit uttrykk for den underliggande etiske budskapen i romanen, men bruker teorien som ein døropnar inn mot dei uuttala normene i verket.

Eg byrjar kapitlet med å sjå nærare på Albert sitt forhold sin eigen identitet. Deretter tek eg for meg relasjonane Albert har til andre menneske, då med hovudvekt på forholdet til faren. Til sist vil eg sjå nærare på romanen si problematisering av den metodiske tvilen, som Giddens nemner som eit karakteristisk trekk ved seinmoderniteten.

6.1 Albert og identiteten

I samband med Anton Ziegler sitt besøk i Paris avdekkar Albert ei motseiing mellom det kjærasten Leni fortel om seg sjølv og det faren hennar seier. Denne oppdaginga plagar Albert i tida etter besøket (Harstad 2007:139). Han spør Leni kvifor ho seier at faren eig BMW-fabrikken når han eigentleg er blomsterhandlar. Leni glir unna problemet som smør på ein

varm kniv, og parerer med å forklare at ho fortel venene sine at ho kjem frå ein rik familie, for at dei skal tru at ho er som dei, som nesten alle har pengesterke foreldre: ”«Men du lurar dem, gjør du ikke?» «Lurer schmurer, alle lurar hverandre. Det har ingenting å si lenger. Bortsett fra Gabrielle er det ingen som snakkar om familiene sine, ingen som spør, ingenting. Det funkar bra. Se på det som en sport, Albert. Du kan være hvem du vil.»” (ibid.:141).

Argumentasjonen til Leni er eksempel på ei typisk seinmoderne, eller det nokon ville kalle postmoderne, haldning til identitet. Anthony Giddens har eit positivt syn på desse spørsmåla. Kva skal vi gjere? Korleis skal vi handle? Kven skal vi vere? Vi svarer alle på desse spørsmåla på eit eller anna nivå, anten diskursivt eller gjennom vår åtferd, skriv han (1991:70). I samfunnsskildringa si listar han opp karakteristiske kjenneteikn på korleis sjølvidentiteten vert forstått det i seinmoderne samfunn. Dette er ei skildring av ein måte å forstå seg sjølv på som vi også ser mange eksempel på hjå karakterane i *Hässelby* generelt og Albert spesielt. Boka er på den andre sida meir enn ei slik oppramsing av den seinmoderne tilstanden, den viser også problem knytt til denne. Fleire stader vektlegg romanen risikoen og meiningstapet ved det seinmoderne og ikkje minst dveler den ved problema med å realisere det reine, refleksive sjølv.

6.1.1 *Albert si personlege historie*

Giddens skriv at identitet i seinmoderne samfunn har vorte eit refleksivt prosjekt som den enkelte er ansvarleg for. Vi er ikkje den vi er, men den vi gjer oss sjølv til (1991:75). Denne sjølvrefleksjonen er vedvarande. Kvart minutt vert sjølv utfordra til å ransake seg sjølv og finne moglegheiter til å endre seg (ibid.:76). Ei slik kontinuerlig sjølvransaking ser vi ikkje eksempel på hjå Albert. Han har ikkje ei reflektert haldning til forholda, men heller ei slags retningslaus tilpassing. Berre i enkelte tilfelle ser han den stadige moglegheita han har til å endre seg. Eit slikt tilfelle er dødsfallet til faren: ”bare noen dager senere bestemte jeg meg for å se det hele som en god ting, en mulighet til å forandre alt” (Harstad 2007:12). Det vert eit vendepunkt i livet hans: ”Det var som om år 0 hadde begynt, en ny tidsregning hvor hele verden gjorde seg klar til å legge veiene til rette for meg, slik at jeg uhindret kunne ta igjen den tapte tiden” (ibid.:256). Om kvelden etter gravferda til Bertil seier han: ”dette var ikke en kveld som handlet om de store avslutningene. Det skulle være en ny begynnelse. For meg. Livets åpningsforestilling i en nedlagt kino” (ibid.:217). Det er interessant å legge merke til måten Albert snakkar om dette vendepunktet på. Han refererer han til ei filmframvisning. I sommarhuset i Normandie, når han og Leni freistar å ta igjen alle åra dei har vore frå kvarandre, bruker han også film som referansepunkt. Han fortel at dei vert sitjande i timevis

og fortelje kvarandre om liva sine som om dei var: ”teveserier hvor gjesteskuespillere kom og gikk, ble skrevet ut i andre sesong og dukket opp igjen i fjerde etter omfattende plastiske operasjoner. Jeg var helt klart en av dem. Den Lenge Savnede. Den Usannsynlig Tilbakevendende” (ibid.:404). Eg vil seinare komme tilbake til Albert sitt problematiske forhold til populærkulturen, men i denne samanheng er det den narrative måten Albert presenterer seg sjølv på eg ynskjer å kommentere.

Kjernen i den moderne sjølvidentiteten er det narrative, skriv Giddens. Vi gjer vårt refleksive prosjekt eksplisitt gjennom narrasjonen (1991:76). *Hässelby* speglar Albert sitt narrativ. Romanen er hans forteljing om seg sjølv sett frå tida etter faren sitt dødsfall. Innleiinga av romanen presenterer historia frå ein subjektiv synsvinkel: ”Siden da er det så mye som har hendt. Mye mer enn noen kunne ha forutsett. Jeg skal forsøke å fortelle deg alt” (Harstad 2007:13). Dei gjentekne tidsmarkørar som Albert definerer gjennom romanen, peiker i retning av det same. Kapittel to byrjar med setninga: ”Jeg begynner her” (ibid.:16). Andre del av romanen byrjar med setninga: ”Det er dette som er nullpunktet. Det er slik det begynner” (ibid.:183). Tidsmarkørane syner at Albert heile tida gir seg sjølv nye sjansar, nye byrjingar. I avslutninga av romanen ser vi på den andre sida at dette er ei myndigheit han ikkje har. Demonen gir ikkje Albert blanke ark, men krev at han tek konsekvensane av handlingane sine. Romanen problematiserer det refleksive prosjektet gjennom stadig å syne at Albert ikkje har kontroll over si eiga forteljing. Han vert stadig avslørt og mistenkt for å vere ein upåliteleg forteljar.

6.1.2 Albert som upåliteleg forteljar

I løpet av romanen dukkar det opp episodar frå Albert sin umedvit, som han har fortrenkt, men som likevel spelar ei viktig rolle i hans personlege historie. Mellom anna kjem det fram at han har kutta vekk ein viktig del av avslutninga på opphaldet i Paris. Han har endra si personlege historie og ”rotet bort papirene i hukommelsens store arkiv og erstattet mappen for det siste døgnet i Paris med bilder av meg og Leni” (ibid.:276). Gjennom denne avsløringa stiller romanen spørsmålsteikn ved kor vidt vi kan tru på det Albert fortel oss eller ikkje. Dette ei problemstilling fleire av karakterane i *Hässelby* også vert stilt overfor. Etter forsvinninga til Åke, fortel Albert alt til Viktor: ”Jeg fortalte ham alt. Absolutt alt. Det var fortellingens store jordskred” (ibid.:333). Etterforskarane som avhøyrer han får også ei liknande historie: ”Jeg tok dem med på en kronologisk forteljing som strakte seg fra Hong Kong til Paris på midten av åttitallet og frem til pappas død og Myrbäckes inntreden i livet mitt” (ibid.:338). Og når Albert møter Leni igjen på ein kafé i München, tjueein år etter at dei

har gjort det slutt, fortel han ho det same: ”Og så kom det, talestrømmen, jordskredet av ord og antagelser. Det tok nesten en time å fortelle henne hva som hadde skjedd fra den dagen jeg forlot leiligheten hennes i Rue Daguerre og gikk inn dørene til klubben på Oberkampf” (ibid.:374).

Felles for alle som høyrer Albert fortelje om livet sitt, er at dei er skeptiske til historia. Når Albert spør Viktor om han trur på han, svarer han: ”«Jeg vet ikke lenger hva jeg skal tro. Hva er det du holder på med, Albert?»” (ibid.:333). Etterforskarane stiller seg enno meir tvilande til Albert si historie: ”«[F]oreløpig er det tross alt ingen grunn til å tro at verken denne Myrbäck eller noen andre av dine naboer har stjålet både ...»” (ibid.:340). Dialogen mellom Leni og Albert, syner at også ho tvilar på det han fortel: ”«Jeg har alltid trodd på deg, Albert. Det vet du. Du var alltid den mest solide personen jeg kjente.» «Du *kjenner*,» rettet jeg. «Ja, kanskje det.»” (ibid.:376). Som lesarar vert vi sitjande igjen med den same uvissa som karakterane i romanen. Kva er det som faktisk skjer, og kva er det som ikkje gjer det? Dette aspektet ved romanen er det ein kan kalle eit *mise en abyme*, ein del av teksten som reflekterer eller avspeglar eit aspekt ved heile teksten (Lothe 1999:161). Boka står fram som sjølvrefleksiv i forhold til det refleksive sjølvet. Det er ei forteljing om Albert som fortel som seg sjølv.

Problema Albert har med å formidle si personlege historie peikar mot nokre av dei moralnormene som er romanen sitt uttalte grunntema. Det er i utviklinga av desse normene eg treng Løgstrup sitt etiske vokabular. I teorikapittelet skreiv eg at Løgstrup hevdar at det moderne samfunnet vert oppretthalde av ei tru på at individet er sjølvkonstruerande (Christoffersen 1999:84-86). Eit ideal i seinmoderne samfunn er respekten for at andre menneske er frie og sjølvstendige, skriv han. Denne respekten har vorte ei av få etiske rettesnorer ein har å halde seg til, og det er negativt fordi det skaper ein etikk som ikkje tek omsyn til fellesskapet (Løgstrup 2000:44). Dette står i kontrast til Giddens som er meir opptatt av det positive i sjølvhevdinga. Det moralske ansvaret i sjølvrealiseringa er knytt til autentisitet, skriv han. Personleg vekst må vere styrt av eit overordna mål om å gjere seg fri frå alle band som hindrar ein i å vere den ein verkeleg er. Det er eit moralsk spørsmål i den forstand at det skaper ei kjensle av å vere ein god eller integrert person. Vi vert inautentiske dersom vi handlar ut ifrå kjensler og hendingar i fortida som er påført oss av andre. Denne moralen overskrir alle universelle moralske standardar (1991:79). Den enkelte er fyrst og fremst ansvarleg overfor seg sjølv. Reglane vert definert av vårt personlege trussystem (ibid.:80). *Hässelby* problematiserer forholdet mellom ansvaret overfor seg sjølv og ansvaret overfor ein gruppementalitet.

Eit eksempel er problema knytt Leni sin bakgrunn. Dialogen eg siterte innleiingsvis i dette kapittelet, viser at ho har eit temmeleg flytande forhold til sin eigen identitet. Dette ser Albert som langt meir problematisk enn Leni gir uttrykk for:

Leni hadde den vanskeligste rollen i dette, hun måtte på den ene siden argumentere for at hun *valgte* å argumentere for et mer sosialistisk Frankrike, samtidig som hun var redd for at jeg så på henne som en hykler fordi hun ikke innrømmet overfor vennene sine at familien hennes ikke eide mer enn nåla i veggen (Harstad 2007:149).

Det er berre i Albert si subjektive erfaring at Leni står fram som ein hyklar. Seinare i romanen kjem det fram at Leni snakkar sant om sin eigen bakgrunn til venane, men lyg til Albert. Desse forvirra forholda set spørsmålsteikn ved kor vidt vi står fritt til å definere vår eigen personlegdom. Gjennom sitt fleksible forhold til sin eigen identitet viser Leni vilje til å tilpasse seg fellesskapet, men samstundes er ho inautentisk i den forstand at ho let andre fortelje ho kven ho skal vere.

Den same problemstillinga dukkar opp i samband med Albert si fotografiutstilling *Le Combat Ordinaire*. Grunnen til at utstillinga kjem i stand er at han gir seg ut for å vere ein profesjonell kunstnar. Leni diktar opp ein minibiografi for han, som listar opp kunstskuler han skal ha studert ved og stader han skal ha hatt utstilling (ibid.:165). Når svindelen til slutt kjem for ein dag, vert Albert oppringt av ein hysterisk gallerieigar:

«Du har holdt meg for narr. Du har holdt mine kunder for narr. Det er meget alvorlig, jeg håper du er klar over det?» «Men bildene er da fortsatt de samme, er de ikke?» «Det er ikke det som er poenget!» snerret han. «Du har utgitt deg for å være en annen enn du er! Det er forfalskning.» «Jeg visste ikke at det gikk an å forfalske seg selv.» Han var rød i hodet, det kokte der oppe nå. «Da er det i det minste godt at du for faen har lært deg noe av det! For det er forfalskning! Der er ikke DU som har laget disse bildene, det er en person med en bakgrunn, med en utdanning med ERFARING.» (ibid.:168)

Albert står inne for kunstverket. Det er ein del av han sjølv. Problemet er at han vert stilt overfor eit utvendig autentisitetsskrav frå butikkeigaren. Det er ikkje samsvar mellom hans eigen autentisitetsforståing og tilhøyrande kunstforståing på den eine sida, og den institusjonelle forståinga av forholdet mellom autentisitet og kunst på den andre. Igjen stiller romanen det same spørsmålet om kor vidt identitet er sjølvkonstruerande eller oppstår i ein gruppesamanheng. Den underliggande budskapet ser ut til å peike i retning av at det er mindre opp til oss sjølv enn menneske i seinmoderniteten gjerne gir uttrykk for, men forholdet er på ingen måte avklart.

6.1.3 Personlegdomskult

Både på metanivå og i eit nærlesingsperspektiv framstiller altså romanen problem knytt til det å definere sin eigen identitet og lage si eiga personlege historie. Som vi allereie har sett, problematiserer også Løgstrup denne sjølvkonstruksjonen. Han meiner den vil resultere i ein etikk som er negativ med tanke på fellesskapet (Christoffersen 1999:84-86). I fylgje han er

livet noko som er gitt oss som ei gåve⁸ og den etiske fordringa går ut på at vi skal leve i ei vedvarande mottaking av denne gáva. Det vil ikkje seie at når livet ein gong er gitt oss, så skal vi administrere det på den og den måten. Administrasjonen og mottakinga er to sider av same sak (Løgstrup 2000:173). Løgstrup skriv at måten ein i moderne samfunn bruker respekten for andre sin fridom til å legitimere si eiga sjølvanning på, til slutt vil ende med personlegdomskult. Det vil seie ein etikk som bygger på at kvart menneske er ei verd i seg sjølv, som dei andre er utanfor (ibid.:44). Både slik det vert framstilt i *Hässelby* og slik Giddens framstiller det, er det seinmoderne samfunn på mange måtar eit samfunn der personlegdomskulten er rådande og administrasjonen av livet vorte viktigare enn alt anna. I staden for å ta imot livet, handlar det om å bruke det.

I seinmoderniteten er det til dømes ein opphøgd verdi å vere tilfredsstilt til ei kvar tid og utnytte kvart minutt av livet til det fulle. Framtida er eit lager av moglegheiter. Som ei fylgje av dette vert det viktig å kontrollere tida, skriv Giddens (1991:77). Dei subjektive tidsmarkørane i romanen, peiker ikkje berre i retning av at det er Albert si historie om seg sjølv vi les, men er også eit teikn på at hovudpersonen ynskjer å kontrollere tida. Dette ynskje vert spesifisert i samband med at han flytter ut heimanfrå, og får seg jobb på lageret på Clas Ohlson: ”og da jeg stemplet ut og gikk for dagen, tok jeg ikke akkurat jobben med meg hjem, ettermiddagene og kveldene var mine egne, mine og Viktor og Åkes.” (Harstad 2007:196). Sitatet frå romanen syner skilje mellom ei samfunnsdefinert tid og ei indre, subjektiv tid. Dette er også ein konsekvens av verdisynet i seinmoderniteten, skriv Giddens. Fordi det er så viktig å heile tida leve livet fullt ut, har det oppstått eit tydeleg skilje mellom personleg tid og anna tid (1991:77).

Forsøk på å kontrollere tida får også utslag i form av strategisk livsplanlegging (ibid.:85). Det å utvikle ein eigen sjølvidentitet, handlar like mykje om å gjere seg klar for framtida som å tolke fortida (ibid.:86). Debatten i kjølvatnet av at Albert vel å ta jobb som søppeltømar, vert ein viktig debatt nettopp med tanke på framtida seier han: ”den fikk oss alle til å tenke over hva vi holdt på med og hva vi ville med livene våre (Harstad 2007:148). Til slutt ”slukte den også andre debatter og temaer vi kom til å diskutere”(ibid.):

Og da Ronald Reagan og Mikhail Gorbatsjov den 19.november det året møttes ansikt til ansikt for første gang, var det enten som en indirekte konsekvens av at jeg hadde tatt den jobben jeg hadde, om man som Simone, Jean, Lucien, Nicolas og Rebecca mente at jeg var med på å sosialisere Frankrike fra innsiden, akkurat som Gorbatsjov ville med USA under dekke av å være en smilende og imøtekommende statsleder, eller, om man holdt med Philippe og Zoé, Gaspard og Leni, var det jeg holdt på med til syvende og sist avgjørende og livsnødvendig for at muren i Berlin skulle kunne bli revet i vår tid (ibid.)

⁸ Dette er eit aksiom som Løgstrup byggjer sine teoriar utifrå og som han ikkje har nokon empiriske prov for. Teorien om den etiske fordring føresetter at vi vedkjenner oss at livet er ei gåve (Løgstrup 2000:148).

Dette sitatet kan vi lese som eit uttrykk for eit positivt samfunnsengasjement i vennegjengen. Det er på den andre sida interessant å merke seg forholdet mellom det allmenne og det individuelle i måten dei omtalar framtida på. Det seier noko om den personlege fortolkinga av samtida, om korleis det offentlege vert privat. Giddens skriv at offentlege hendingar i seinmodernitet berre får meining i den grad dei kan nyttast til støtte for utvikling av sjølvidentiteten (1991:76). Det er ikkje lenger samfunnet som bestemmer korleis livet til den enkelte skal arte seg, men den enkelte, som med utgangspunkt i seg sjølv, bestemmer korleis samfunnet skal sjå ut. Denne egosentriske tilnærminga til fellesskapet ser eg som eit uttrykk for det Løgstrup kallar personlegdomskult.

6.1.4 Populærkultur

Avsnittet ovanfor viser at karakterane i romanen bruker samfunnet rundt til å kommentere sin eigen identitet. Det same skjer i møte med populærkulturen. Denne har i enno større grad ein identitetsskapande funksjon. Media si rolle i seinmoderniteten er identitetsskapande, skriv Giddens. Det fungerer på same tid både samlande og fragmenterande. Samlande på den måten at fleire har tilgong til det same, og fragmenterande på den måten at vi får tilgong til eit større utval av ulike livsstilar vi kan la oss inspirere av (Giddens 1991:84). Sistnemnte ser vi mange eksempel på i *Hässelby*. Det er eit gjennomgåande trekk at utsjånaden til fleire av personane vert skildra med referansar til kjende personar frå samtidskulturen, som vedkommande meir eller mindre identifiserer seg med. Åke, den beste kameraten til Albert i ungdomstida ved sidan av Viktor, har gjort det til ein del av sin identitet å sjå ut som ein kopi av vokalisten i Joy Division, Ian Curtis, både i utsjånad og sinnstemning. Han går kledd i svart og let som han er sjølvordskandidat for å tiltrekke seg jenter (Harstad 2007:207). Viktor og Albert er på si side "Police-kloner" (ibid.:290). Når Albert vert med Aldman på businessoppdrag til Hong Kong, samanliknar han Aldman med Klaus Kinski i *Aguirre* (ibid.:63) og seg sjølv med Mad Max i filmen *Mad Max Beyond Thunderdome* (ibid.:56). I Paris, når Leni og Albert vert ivrige tilhengjarar av tv-serien *Les Mondes Engloutis* (*Shagma* på norsk), identifiserar dei seg sjølv med hovudpersonane dronning Arkana og omstreifaren Spartakus. Venene deira får namn etter dei andre figurane i same serien (ibid.:123). Faren til Leni vert av Albert samanlikna med detektiven Derrick både i utsjånad og personlegdom (ibid.:132).

Igjen går på den andre sida romanen lenger enn til berre å skildre det seinmoderne fenomenet. Populærkulturen spelar ei rolle utover å vere eit referansepunkt for identiteten til karakterane i romanen. Den verkar også sløvande på menneska i fiksjonen. På veg til flyplassen i Hamburg før avreisa til Hong Kong, høyrer Albert Baltimora sin låt "Tarzan

Boy” på bilstereoene. Hans kommentar er: ”lyden av denne enorme hiten, avspilt i alle Hamburgs radioer og bilstereoer, som ikke fortalte oss noe viktig, men som likevel overdøvet alt vi kunne ha tenkt og sagt” (ibid.:46). Albert skildrar også dei historiske hendingane under landgangen i Normandie frå populærkulturen sin synsvinkel:

Jeg hadde sett filmen, jeg også, som alle andre svensker med dårlig samvittighet for vårt land som hadde stilt seg tvilende og nøytral til hele krigen. Jeg hadde sett den med Viktor, tror jeg, *Saving Private Ryan*, oss to på kinoen på Kista Galleria, han hadde vært lamslått etterpå, den åpningsscenen, med soldatene som veltet ut av landgangsfartøylene og ble skutt i magen, i hodet, i armene og tarmene i løpet av sekunder, soldaten som lette etter og senere plukket opp sin egen arm, bar den omkring. Nei. Jeg hadde ikke følt noe. Det var trist, selvfølgelig. Historisk viktig. En heltedåd, sikkert. Men noe mer enn det? Jeg tror ikke det. Det var en film som så mange andre, et semibiografisk innlegg i en avsluttet debatt. Det var dødsfall på linje med millioner av andre, verken bedre eller dårligere (ibid.:402-403).

Dette er meir enn eit handlingsreferat frå *Saving Private Ryan*, det er ei skildring av korleis populærkulturen har gjort dei tragiske hendingane til underhaldning for Albert.

Den sløvande effekten ser vi også døme på i vennegjengen til Leni i Paris. På same måte som populærkulturen har gjort krig til underhaldning, har han også gjort politiske symbol til moteplagg. Når Albert seier til Leni at han trudde ho og venene hennar var sosialistar, svarer ho: ”Vi? Fordi vi går kledd som vi gjør? Albert, sosialismen er en button. Det er den nye plata til New Order. I beste fall. Det er ikke Bang & Olufsen teve og fedre på overraskende besøk og store leiligheter med utsikt over Seinen. I denne verden er ingenting som det ser ut til lenger” (ibid.:142).

Populærkulturen vert også eit påskot for å stenge seg ute frå resten av samfunnet: ”hele Paris gjerne måtte gjøre hva den ville for vår del, så lenge teveapparatet besto”, seier Albert (ibid.:126). I kjølvatnet av at han tek seg jobb som søppeltømar oppstår det, som eg allereie har vore inne på, ein debatt i vennegjengen. Utgangspunktet for diskusjonen er det faktum at Albert ikkje nyttar sjansen han har til å få seg ei utdanning ved Sorbonne, men i staden vel å jobbe som søppeltømar (ibid.:147). Gjengen vert delt mellom dei som kjem frå møblerte heimar og ikkje støttar sosialismen, og dei som på den andre sida kjem frå lågare sosiale kår og gjer det (ibid.:148). Eg vil seinare kome inn på korleis romanen problematiserer klasseskilje. I denne samanhengen er det den manglande avslutninga på oppgjeret i denne saka eg vil kommentere:

[I] løpet av den høsten ble det klart at folkhemmets tanke ikke hadde lagt seg som et varmt teppe over Frankrike og at engasjementet fra opprøret i 1968 for de fleste for lengst hadde blitt erstattet av viktigere ting, som entusiasmen for Duran Duran eller forsøkene på å finne den endelige formelen for løsningen av Rubiks kube (ibid.:149).

Akkurat i det diskusjonane er i ferd med å kome ned på eit djupare nivå, kjem altså populærkulturen inn og avbryt for vidare refleksjon.

Det som gjer samfunnskritikken eg har presentert både her og i avsnittet ovanfor komplisert, er at han vert formidla av ein eg-forteljar som i høgaste grad er ein upåliteleg eg-forteljar. Når denne upålitelege forteljaren er talsmannen, vert den moraliserande samfunnskildringa tvitydig.

Bruken av populærkulturen har også ein liknande ambivalens. I kapittel to såg vi at han er eit referanselager for Harstad, ein del av hans estetiske uttrykksmåte. Samstundes ser vi altså at eg-forteljaren har ein kritisk og ironisk distanse til den identitetsskapande funksjonen populærkulturen har. I kapittel fire viste eg korleis han gjennom sin kritikk av undersøkinga til SVT (Sveriges Televisjon) kritiserer populærkulturen sin status i det seinmoderne samfunnet, der han til dels har vorte meir verkeleg enn røyndomen. Her har eg vist korleis han framstiller populærkulturen som sløvande og påstår at han oppløyser alvorlege diskusjonar. Det rår altså forvirring på området. Populærkulturen er eit viktig estetisk verkemiddel, samstundes som han vert kritisert.

6.2 Albert og Bertil

Bakteppet for dei flytande rammene i det seinmoderne samfunn, er den utvida valfridommen som har oppstått, skriv Giddens (1991:80). Tidlegare rettesnorer for aksepterte handlingsalternativ er no i stor grad forsvunne, og det er opp til den enkelte å vurdere kva alternativ som passer ein best (ibid.:82). Denne valfridommen er også eit viktig element i sosiale relasjonar, skriv Giddens (ibid.:87). Typisk for det seinmoderne samfunn er at vi vel våre sosiale relasjonar frå ei mengd ulike alternativ. Det gjer at desse relasjonane får ein annan karakter enn tidlegare. Giddens kallar dei for reine forhold (pure relationships) (1991:88). I tradisjonelle samfunn var sosiale relasjonar oftast forankra i ytre faktorar som sosialt eller økonomisk liv. Dette er ikkje tilfelle i reine forhold. Desse relasjonane er ettertrakta berre utifrå kva det bestemte forholdet som det er tale om kan gje dei involverte partane (ibid.:89-90). Banda som gjerne tidlegare var bygd på normer, konvensjonar, økonomisk avhengnad og andre ytre omstende, er no erstatta av intimitet, tillit, felles livsstil og forpliking. Det viktigaste kjenneteiknet på relasjonar av denne typen, er at dei eksisterer berre for si eiga skuld. Dei byggjer berre på kva dette eine forholdet kan gi til partane som er involvert, ikkje på kva fordelar partane vil få ut av denne relasjonen utanfor forholdet sjølv (ibid.:90). Reine forhold vert framstilt som ein idealtilstand av Giddens. Ein kan argumentere for at måten han idealiserer denne relasjonsforma på, viser at også han gjer meir enn berre å skildre seinmoderne samfunn. Også hans teoriar inneheld nokre etiske innslag, sjølv om dette

er underkommunisert av forfattaren sjølv. I fortsetjinga vil eg vise at romanen problematiserer desse relasjonane som i fylgje Giddens, er dei ideelle.

6.2.1 *Kva skuldar ein far sin son?*

Det meste av problematikken i *Hässelby* kretsar rundt forholdet mellom far og son Åberg. Det er i det heile mange fedrar og få mødrer med i spel i romanen. Det ser ut til å vere eit tematisk val frå forfattaren si side. Det er farsrelasjonen han valt å fokusere på. Fokuset er delvis gitt ut i frå barnebøkene han baserer seg på. Mangelen av ei mor er påfallande også i Gunilla Bergström sitt åbergske univers. Viktigare i denne samanheng er farsfiguren sin patriarkalske status. I eit patriarkalsk samfunn er farsfiguren ein karakter som vert sett i samband med normer og konvensjonar. I seinmoderniteten er normer og konvensjonar, så vel som den tydelege farsfiguren oppløyst. Vi har fått ein ny, friare og meir demokratisk situasjon. I fortsetjinga skal vi sjå at dette skaper problem for Albert.

Reine forhold er, ut i frå sin karakter, ein kategori som ein umiddelbart tenker høver best til relasjonar mellom menneske som ikkje står i eit slektskapsforhold. Det kan difor verke unaturleg å referere til denne relasjonsforma i samband med tilhøvet mellom far og son i romanen. Far-son-relasjonen er i utgangspunktet litt spesiell på grunn av den skeive maktbalansen, skriv Giddens. Ettersom barnet vert eldre vil, på den andre sida også denne relasjonen få fleire og fleire element av det reine forholdet. Når barnet har forlate heimen, kan han eller ho halde kontakten med foreldra berre av rein pliktkjensle, men ei gjensidig tillit og forplikting må utviklast dersom relasjonen skal verte styrka (Giddens 1991:98). Eg meiner at det nettopp er i denne overgangen mellom born og vaksen, at problema i forholdet mellom Albert og Bertil oppstår. Albert fortel sjølv i innleiinga på romanen at:

Det er ikke godt å si når det var at pappa begynte å forandre seg fra å være en sånn pappa man leser om i bøkene, en av dem som passer på deg, sørger for at du spiser riktig og nok, som kjøper nye batterier til lommelykten din uten at du trenger å spørre ham tre ganger om det først, fordi han selv vet at den er tom for batterier og at det er viktig. Ikke vet jeg, kanskje er det bare slik det skal være, jeg mener, denne utfasingen, at pappaene slutter å være pappaer på et tidspunkt og forsøker å bli kompiser. Men for min del begynte pappa altfor tidlig, og han gikk altfor langt (Harstad 2007:23).

Sitatet viser eit sagn etter ein meir hierarkisk familiestruktur hjå Albert. Når han refererer til ”en sånn pappa man leser om i bøkene”, er det nærliggande å lese det som ein peikepinn i retning av barnebøkene om Albert. Det er eit uttrykk for at han lengtar etter at faren skal vere den same autoriteten som han var då Albert var liten. Han etterlyser den gamle maktbalansen, og veit ikkje korleis han skal handsame den nye likestillinga mellom dei to.

Spørsmålet om kva ein far skal vere og kva ein son skuldar sin far, er stadig tilbakevendande i romanen. Eit eksempel er dialogen mellom Albert og Leni, når Leni får

høyre at Bertil er død: ”«Han var ingen god far, var han vel?»” spør Leni. Albert svarer: ”«Jeg vet ikke. Kanskje var han det.»” (ibid.:372). Samtalen syner at det er noko uavklart i relasjonen mellom Albert og Bertil. Romanen viser at Albert har ei pliktkjensle av det slaget Giddens seier tvingar born til å oppretthalde kontakten med sine foreldre dersom ein annan relasjon ikkje er etablert. Det kjem mellom anna fram i samtalen mellom han og Leni like før Albert forlét ho og reiser heim til faren i Hässelby:

«Men han er ikke ungen din, Albert, har du tenkt på det? Han er faren din! Det er meningen at han skal klare seg selv! Barn skal flytte fra sine foreldre.» «Du forstår ikke,» sa jeg. «Jeg har aldri hatt noen andre enn ham. Og han har aldri hatt noen andre enn meg. Det er oss to. Som to bein, på en måte. Og nå hinker han rundt og snubler hele tiden.» (ibid.:173).

Albert legg ikkje skjul på at denne pliktkjensla verkar kneblende på han: ”Pappa døde i september. Og for å si det på den ærligste måten: Jeg tror nesten jeg var glad til. Jeg skammet meg over det der og da, men jeg kunne ikke hjelpe for det, at en slags lettelse kom over meg da jeg fikk vite at han var borte” (ibid.:12). Seinare fortel han at han rett i etterkant av dødsfallet går inn i ein euforisk lykkerus:

jeg kunne ha ropt, jeg kunne ha skreket. Av glede. Den skammelige, skitne gleden over at jeg endelig var fri til å gjøre hva jeg ville. Det var nesten som å være uteksaminert, tjuvfem år for sent, og jeg hadde så mye å ta igjen, det var ingen tid å miste, ikke et sekund. Fra nå av skulle jeg bare suge til meg alle muligheter og tilbud som en gigantisk, pulserende svamp (ibid.:206).

Det burde ikkje vere naudsynt med eit dødsfall for at ein son skulle frigjere seg frå far sin. Pliktkjensla Albert har overfor Bertil er, som Leni påpeikar, høgst unormal. Det uavklarte i relasjonen kjem også fram i den delvis motstridande skildringa Albert har av korleis faren var då han var liten. Ein stad skriv han at Bertil i løpet av åttitalet endrar seg frå å vere ”en pappa man ville ha drømt om å ha, til å bli en person det nesten var umulig å leve ved siden av, en bitter, bitter mann som aldri unnslopp sine egne skuffelser” (ibid.:22). Her kan ein få inntrykk av at endringa kjem brått og plutselig. Ein annan stad skildrar Albert endringa som den siste av fleire periodar med dårleg psykisk helse for faren: ”I perioder trakk han seg opp og fungerte sånn noenlunde i rollen. Han hadde gode år også, 1975-79, 1980-85. Eller, gode år, jeg vet ikke. Jeg liker å tenke på dem som oppholdsvær. Men så var det bråstopp” (ibid.:188).

Bertil fekk ein hard start på farsrolla gjennom at sambuaren, Emma, forlét han og Albert på sjukehuset få dagar etter fødselen. Det einaste ho la att var eit brev der ho sa frå seg foreldreretten (ibid.:186). Den brotne familierelasjonen er eit tidstypisk seinmoderne trekk. Dette vert eit skår i gleden over å verte far for Bertil, og pregar han resten av livet. Særleg frå og med siste halvdel av åttitalet vert det vanskeleg:

Den våren 1985 ble mye av pappa borte, tilsynelatende for godt. Terylenebuksene slang om beina hans og det var tungt å dra i gang samtaler om hvordan vi kunne redde verden, for ikke å snakke om å få ham utenfor døren for å gå en tur eller ta et slag med racketene. Han sluttet å lage middag, mens

ettermiddagslurene hans ble lengre og lengre, noen ganger sovnet han i stolen og våknet først midt på natten, tuslet inn på soverommet sitt og la seg, jeg kunne høre ham gjennom de tynne veggene (ibid.:24).

Albert opplev den endelege endringa i faren si psyke som eit svik. Det fører til at han også endrar si innstilling til faren: ”Det begynte å bli en uholdbar situasjon, og omsorgen og sympatien jeg hadde for denne mannen som av uvisse grunner hadde begynt å råtne på rot, var begynt å forvandle seg til aggresjon” (ibid.:24). Det mest konkrete uttrykket for at Albert kjenner seg svikta, finn vi i samtalen mellom dei to når Albert ringer heim frå Hong Kong. Når Bertil spør om han snart kjem tilbake svarer han:

«Vi trenger tid borte fra hverandre, pappa. Jeg orker ikke mer nå.» Jeg var nesten på gråten. Og plutselig ropte jeg: «Jeg er ikke faren din!» Det ble stille. Jeg hørte han pustet og mumlet for seg selv. Ynkkelige pappa. «Jeg er glad i deg, Albert.» Jeg svarte ikke. Han ventet. Jeg holdt inne. «Så si noe, da.» Jeg sa ingenting. «Jeg forstår det bare ikke,» sa han. «Du trenger ikke forstå alt heller,» svarte jeg. «Men, men hva er det jeg har gjort galt, da?» «Kan vi ikke bare ta det senere?» prøvde jeg. «Nei! Vi tar det nå. Her og nå. Forstår du? Hva er det du vil ha av meg?» Det var stille mellom oss. Vi ventet begge to. «Jeg vil at du skal oppføre deg som en pappa,» sa jeg (ibid.:81-82).

Utdraget frå telefonsamtalen viser at Albert ikkje klarar å kome med konkrete eksempel på kva det er Bertil har gjort gale. Bertil får ikkje her noko klart svar på det spørsmålet. Enno ein indikasjon på at forholdet mellom dei to er uavklart. Det einaste Albert seier er at han vil at han skal oppføre seg som ein pappa. I denne samtalen vert det enno klårare at Albert ynskjer ein form for autoritet.

6.2.2 *Tillitsbrot*

Ein kan hevde at forholdet til faren er det mest grunnleggande motivet i forklaringa av hovudpersonen Albert si problematiske utvikling og personlegdomsbrest. Her kunne ein tenke seg forklaringsmodellar i retning av meir tradisjonelle, psykologiske lesingar av far-son-relasjonen. I mi lesing er det ikkje det individualpsykologiske som står i fokus, men det samfunnsmessige perspektivet. Slik sett peikar også dei uartikulerte manglane i denne relasjonen mot romanen sitt uuttalte grunntema. Igjen vil eg referere til Løgstrup sitt etiske vokabular.

Med Løgstrup sine ord kan vi seie at Albert opplever Bertil sin sviktande autoritet som eit tillitsbrot. Løgstrup skriv at det i alle møte mellom menneske ligg ei etisk fordring som oppmodar oss til å gjere det som er til det beste for den personen vi møter. Denne etiske fordringa spring ut av at alle menneske i utgangspunktet stoler på sine medmenneske. Det må spesielle omstende til for at vi skal møte ein annan med grunnleggande skepsis: ”Det hører til vårt menneskeliv at vi normalt møtes med ein naturleg tillit til hverandre,» skriv han (2000:29). Når vi viser tillit, utleverer vi oss til den andre og gir han/ho makt over oss. Difor reagerer vi kraftig når tilliten vert misbrukt, sjølv i situasjonar der det ikkje er tale om anna

enn trivialitetar (ibid.:30). Tilliten er skjør. Viss den blir møtt av ei anna haldning enn mottaking av den, slår den over i mistru. Det treng ikkje vere eit direkte avslag. Det skjer også, og kanskje vel så ofte, på grunn av likesæle, reservasjon og avvising, skriv Løgstrup (ibid.:34). Forventningane, seier han, må i utgangspunktet bli fremma gjennom ei eller anna form for ytring. Ytringa kan kome i form av haldning, åtferd, direkte i ord eller gjennom handling. Dersom forventninga ikkje vert innfridd, har ein difor gjennom ytringa blottstilt seg. Ein har ytra eit ynskje om å bli imøtekomen, men har ikkje vorte det. Sjølv om ingen reint sakleg sett har gjort noko gale, så vil ein reagere så emosjonelt på ei slik avvising, at ein både overfor seg sjølv og den andre vil få det til å sjå ut som konflikten botnar i at den andre har gjort noko gale. Slik kan ein maskere at det eigentleg er snakk om ei avvising. Ein må dikte opp ein urett som grunngjeving for sin sterke og tvers gjennom emosjonelle reaksjon, skriv Løgstrup (ibid.:31).

Konflikten mellom Albert og Bertil skuldast ikkje at Bertil har gjort ein moralsk urett mot Albert som han har rett til å straffe han for. Albert reagerer emosjonelt fordi faren ikkje har innfridd dei forventningane som han har ytra. Det tidlegare fastlagte forholdet mellom far og son har no gått over i ein ny fase, og Albert liker ikkje overgangen. Aggresjonen som han kjenner overfor faren, er eigentleg uttrykk for ei fortvilning: ”Og aggresjonen, eller fortvilelsen, som det vel egentlig var, utgjorde på en eller annen måte den direkte årsaken til at jeg to måneder senere endte opp på den andre siden av kloden,” fortel han (Harstad 2007:24).

Dei moralske skuldingane går ikkje berre eine vegen. Lenge lurar vi på i kva grad skuldingane Albert rettar mot Bertil er rettvise eller ikkje. Når Bertil støttar Albert i å reise på Interrail både økonomisk og gjennom oppmodingar, meiner Albert det heile er påtatt: ”Jeg lanserte ideen for pappa allerede første kvelden og han sa at jeg selvfølgelig burde gjøre det, men han mente det ikke, martyren, helst hadde han sett at jeg ble hjemme” (ibid.:26). Albert ser på reisa som eit slags forsinka ungdomsopprør, ”en rumspringa”, som han kallar det (ibid.). Dette skaper ei uvisse om kor vidt Albert sine vurderingar av faren er rette, eller om det berre er eit utslag av den haldninga dei fleste ungdommar har til sine foreldre gjennom tenåra. Etter kvart syner det seg på den andre sida at Bertil faktisk er så vanskeleg som Albert gjev inntrykk av. Når Albert som 24-åring bestemmer seg for å flytte heimanfrå, svarar Bertil med ei reprimande der han spør Albert om han huskar at han som born lova at han aldri skulle flytte ut, men bu hjå Bertil saman med ein eventuell familie resten av livet. Reaksjonen viser, både i ord og i form av sin emosjonelle karakter, at Albert bryt med Bertil sine forventningar til han:

«Jeg har forsøkt ikke å være til besvær,» sa pappa. «Det handler ikke om det.» «Er du sikker på det? Da du var liten, Albert, lovte du at du alltid skulle bo med meg, med alle dine barn og din kone, om du fikk en. Husker du det? Husker du at du lovte det? Og nå, nå skal du gå herfra, som om du var et slags lån. Tror du man skaffer barn fordi man vil se dem flytte hjemmefra?» «Jeg - » «Men, selvfølgelig. Du gjør akkurat som du vil. Hvis du ikke orker mer, skal ikke jeg være den som holder deg igjen.» (ibid.:195)

På same måte som Albert lengtar etter ein autoritær farsfigur, refererer også Bertil til ein far-son-relasjon på eit tilbakelagt stadium. Krava han stiller til Albert er urealistiske. Løgstrup seier at slike urealistiske krav gjerne er eit uttrykk for at ein jaktar på eit ansvar som kan utrette noko for ein sjølv. Eit ansvar som er innhaldsrikt og opplyftande og gir livet mening (2000:69). Slike overgrep skjer gjerne nettopp i samband med barneoppdraging. Når foreldra tek på seg meir ansvar enn dei eigentleg har, vil det seie at dei let vere å gjere barna sine sjølvstendige. I staden freistar dei å kontrollere deira personlegdomsutvikling så langt dei kan. For eit svakt barn vil det føre til at han eller ho resten av livet fortset å spørje seg korleis det tek seg ut i foreldra sine auge. For sterke barn leiar det til opprør (ibid.:69-70). Det ser ut til at Bertil freistar å kontrollere Albert, og at Albert høyrer med til den svake kategorien. I det andre brevet Bertil skriv til Emma, kjem det fram at Albert er årsaka til at han i si tid valte å ikkje ta livet av seg (Harstad 2007:422). Ansvaret for Albert er med andre ord ein viktig del av meininga med livet for Bertil. At han har klare forventningar til korleis Albert skal oppføre seg, kjem fram i reaksjonen hans når Albert fortel at han vil flytte ut. Eit anna eksempel er visjonen som Bertil fortel Albert om, når han møter Albert i eit syn etter at han er død. Visjonen handlar om at Bertil kjem tilbake til staden der han vaks opp. I synet er barndomsheimen eit palass med fantastiske proporsjonar. Palasset har vorte halde i perfekt stand sidan han forlét det. Nokre nye rom har kome til, men dei er så godt tilpassa den originale konstruksjonen at ein ikkje kan merke dei. Når Bertil banker på for å finne ut kven som har halde godset i så god stand, får han vite at det er sonen (ibid.:363). Dette er Bertil sin visjon for framtida til Albert. Han vil at han skal verte som han sjølv, med nokre få usynlege endringar til det betre. Visjonen syner at Bertil har klare tankar om kva Albert skal verte. Gjennom Albert si framstilling får vi altså ei kjensle av at faren i stor grad freistar å kontrollere han. På den andre sida er det Albert som formidlar denne karakteristikken av faren, og han er og blir ein upåliteleg forteljar. Det einaste vi kan seie sikkert er med andre ord at Albert kjenner ei stor grad av forplikting overfor faren. Måten Albert opplever krava på, kjem fram i skildringa av eit barndomsminne om ein gong faren var sein til å hente han i barnehagen:

[D]a han endelig kom og hentet meg i barnehagen, etter at alle barna for lengst var hentet av skinnende, nydelige foreldre, og jeg var sikker på at jeg fra den dagen skulle være helt alene i verden. «Jeg ville aldri gått fra deg,» hadde han sagt. Det han mente var: *Du skal aldri få gå fra meg* (ibid.:316).

Forholdet mellom Albert og faren kan minne om det Giddens kallar gjensidig avhengnad (co-dependency). Reine forhold er avhengig av at partane er sjølvstendige og sjølvsikre. Dersom dette ikkje er tilfelle, kan ein av partane lett kome til å finne seg sjølv i gjensidig avhengnad av den andre. Det vil seie at han eller ho er psykologisk ute av stand til å avslutte forholdet same kor ulukkeleg ein er i det (Giddens 1991:93). Ei slik psykologiske forfylging syner seg i *Hässelby* i den realistiske skildringa av relasjonen mellom Albert og Bertil, men ho er også tilstades på eit symbolsk nivå.

6.2.3 *Gustav Myrbäck*

Albert vert forfylgd av ein mystisk mann som dukkar opp på dei mest utrulege stadar. Det fins fleire argument som talar for å sjå denne mannen, eller demonen som han etterkvart syner seg å vere, som ei slags materialisering av Bertil si psykologiske fjernstyring. Demonen, også kalla Gustav Myrbäck og Octave Desmarais, dukkar opp i situasjonar der faren til Albert ikkje er til stades. Fyrste gong er i Hamburg, når Albert blir spurt om å vere tolk for Aldman. Avgjersla står mellom kor vidt han skal reise heim til *Hässelby* og faren eller bli med Aldman til Hong Kong (Harstad 2007:39). Han vel det siste.

I Hong Kong dukkar demonen opp på ny utanfor døra til hotellrommet til Albert. Han har ein oppslått paraply i handa og sølete sko (ibid.:78). Det er same kledning som faren til Albert har på seg den natta han tek livet av seg (ibid.:7). Rett i etterkant av episoden utanfor hotellrommet hans i Hong Kong, får også Albert det for seg at han vil ringe heim til faren i Sverige (ibid.:79).

Mannen dukkar også opp i Paris. Albert oppdagar han på gata, når han er ute å fotograferer Stormtrooper-figurane sine. Han fylgjer etter han, og endar opp med ein planlaus rundtur på undergrunnen (ibid.:156-157). Det er i Paris at Albert snakkar med demonen for fyrste gong. Det skjer på nattklubben Disko. Her presenterer han seg som Octave Desmarais. Han seier til Albert at det er viktig å ha det bra, og viktig å vere snill med sin far. Så spør han om Albert er snill med sin far. Albert vert overrumpla av spørsmålet. Han svarar ja, men forteljestemma, som er Albert sjølv, seier at han lyg (ibid.:271).

Etter at Albert kjem heim til faren i Hässelby, ser han ikkje noko meir til demonen før etter at Bertil er død. Gustav Myrbäck dukkar opp i Bertil si gravferd (ibid.:253). Albert får vite av Åke at han bur i nr. 32 (ibid.:251). Der har han budd sidan Albert kom heim frå Paris i 1986 (ibid.:259). Dette kan sjå ut til å vere ein brest i teorien om at han berre dukkar opp når faren er borte, men på den andre sida er det etter Bertil sin død at Albert vert klar over han. Han merkar at det er noko uvanleg med leilegheita same kvelden som Bertil vert gravlagt. Måten

han oppdagar det på er at det lyser sterkt frå vindauga (ibid.:232). I den opplyste leilegheita syner seinare demonen seg for Albert iført Bertil sine klede: ”Og da ble jeg redd. Han hadde på seg pappas genser. Pappas pipe i munnen. Det så ut som hans tøfler. Og så snudde han seg og pekte rett på meg” (ibid.:292). Ut av dette kan vi konkludere med at Albert, sjølv etter at faren er død, har problem med å fri seg frå han psykologisk. Under vil eg vise korleis ein kan argumentere for at bakgrunnen for det kompliserte forholdet mellom far og son, er knytt til manglande normer.

6.2.4 Reine forhold i lys av Løgstrup

Kommunikasjon er eit viktig element i alle sosiale relasjonar, skriv Løgstrup (2000:61). Det inkluderer også forholdet mellom foreldre og born. Løgstrup skriv at kommunikasjon har både ei sakleg og ei personleg side. Den saklege sida handlar om å vere saman om ei sak eller eit emne. Den personlege handlar om at ein er sikre på kvarandre. Vektfordelinga mellom den saklege og den personlege sida, kan variere veldig. Når det oppstår ein konflikt, vert heile vekta lagt til det personlege. Relasjonen står då i fare for å bryte saman. Dette ser vi eit eksempel på i forholdet mellom Bertil og Albert, når Bertil etter at det for alvor har oppstått komplikasjonar mellom dei to, foreslår for Albert at dei skal flytte frå Hässelby. Albert svarer: ”«Det er ikke Hässelby som er problemet vårt akkurat nå, pappa. Det er du.»” (Harstad 2007:23). Slik flyttar han fokuset frå det sakelege til det personlege.

Måten ein kan unngå dette på, skriv Løgstrup, er ved å la ei norm gå i mellom og bere vekta. For at det skal fungere må kvar part binde seg til eit sett felles normer. Dei må vedkjenne at dei underlagt normene, samstundes som dei held avstand til dei. Norma må ikkje vere subjektiv, i den forstand at den er uttrykk for den eine parten si personlege meining. Ein må vedkjenne norma som ein objektiv storleik, som vert definert utanfor ein sjølv. Når ein dømmer den andre, skal det skje ut i frå i kva grad den handlinga han eller ho har gjort er i strid med norma. Distansen inneber at ein let den andre vere noko meir enn si handling (Løgstrup 2000:62-63).

Mykje av det Løgstrup meiner karakteriserer menneskeleg samhandling, stemmer overeins med Giddens sin karakteristikk av reine forhold. Han meiner også at kommunikasjon er ein vesentleg faktor i den ideelle relasjonen (Giddens 1991:97). Intimitet er også viktig. Det vil seie at to menneske vel å forplikte seg til kvarandre gjennom å dele ein livsstil (ibid.:94-95). Ein livsstil er eit sett samanhengande praksisar eit menneske omfamnar fordi det støttar deira personlege forteljing om seg sjølv. Det er rutineprega praksisar. Kvar einaste avgjersle ein person gjer i kvardagen, alt i frå korleis han skal kle seg og kva han skal ete, til korleis han

skal oppføre seg på jobb og kven han skal møte seinare på kvelden, er med på å forme desse rutinane. Ein klart definert livsstil er viktig for å ha ei kjensle av ontologisk tryggleik (ibid.:81-82). Intimiteten kan samanliknast med det Løgstrup kallar den saklege sida av kommunikasjonen i eit forhold. Den personlege sida kan vi samanlikne med dei to faktorane forplikting og tillit. Forplikting er det som i reine forhold erstattar dei ytre festepunkta som sosiale relasjonar hadde i tradisjonelle samfunn, skriv Giddens. Det vil seie at ein forpliktar seg til å satse på forholdet, og aksepterer at det einaste han eller ho vil få ut av det er det som ligg i forholdet sjølv. Det kan til ei viss grad bli regulert av kjærleik, men berre kjærleik i seg sjølv skapar ikkje forplikting. Ein person vert berre forplikta til ein annan viss han eller ho av ein eller annan grunn bestemmer seg for å bli det (ibid.:92-93).

Reine forhold er vidare avhengig av ein gjensidig tillit mellom partane, skriv Giddens. Tilliten må ikkje bli tatt for gitt. For å bygge opp tillit må ein både vise tillit og vere til å stole på. Tilliten vert bygd på at kvar part kjenner den andre sin personlegdom. Det er også viktig at partane kan stole på det den andre seier og gjer (1991:96). Tilliten kan, i likskap med reine forhold, lesast som ein normativ storleik i Giddens sine teoriar. I den seinmoderne tilstand, når alle andre band er brotne, vert tilliten det opphøgde idealet som likevel kan binde oss saman. Giddens si oppfatting av tillit er med andre ord noko anna enn det Løgstrup hevdar. Løgstrup meiner at tillit er utgangspunktet for alle menneskelege relasjonar, medan Giddens går ut frå at tilliten må etablerast. Giddens snakkar om tilliten som eit spesifikt seinmoderne fenomen, medan Løgstrup ser det som ein eksistensiell og allmennmenneskeleg storleik.

Reine forhold er skjøre, skriv Giddens. Sidan dei berre eksisterer for si eiga skuld, vil alt som går galt mellom partane true med å øydelegge forholdet innanfrå (ibid:90). Ovanfor såg vi at Løgstrup hevda at den eine måten ein kan unngå at ein relasjonen bryt saman på, er ved å la ei norm gå i mellom og bere vekta. Det manglar ein i reine forhold. No kan ein innvende at ein i denne relasjonen er forplikta til å dele ein felles livsstil som avgrensar handlingsalternativa. Livsstilen er på den andre sida nært knytt til den enkelte sin personlege identitet. For at norma skal fungere avlastande, må den enkelte ha distanse til norma, skriv Løgstrup. Derav vil altså ikkje felles livsstil verke avlastande. Det ser vi tydeleg i relasjonen mellom Albert og Leni, som eg vil kommentere meir utførlig seinare. Her vil eg kort eksemplifisere skilnaden på felles livsstil og felles norm, gjennom ein episode i etterkant av at faren til Leni er på besøk i Paris. Albert kjem med ei innvending mot noko av det Leni seier. Han påpeiker at faren hennar meiner det motsette av ho. Leni svarer då: ”«Men det er meg du ligger med, er det ikke? Da er det meg du må høre på. Det er sånn det virker.»” (Harstad 2007:141). Med Løgstrup sine ord, kan vi altså sei at det som er problemet i Giddens sine

reine forhold, og som relasjonen mellom Albert og Bertil synleggjer, er at ein avskoren frå normene. Dei er ikkje einige om kva dei har rett til å krevje av kvarandre. Slik står relasjonen i konstant fare for å bli underkommunisert og bryte saman.

6.2.5 *Helmut Aldman*

Spørsmålet om kva ein god far skal vere vert også drøfta gjennom Albert sitt møte med alternative farsfigurar. På si reise ut i verda vert han kjent med to ulike menn, som begge på kvar sin måte fungerer som eksempel på korleis tilhøvet mellom far og son kan vere. Den fyrste er Helmut Aldman. Kjennskapen mellom dei to vert innleia ved at Aldman spør om Albert har born (Harstad 2007:33). Allereie i fyrste ordutveksling mellom dei to vert altså temaet farskap brakt på bana. Etter at alkoholen har kome på bordet og Albert har fortalt at han er tjue år gamal, fylgjer tyskaren opp med: ”Tjue! Jeg kunne vært faren din, vet du.” (ibid.). Slik er parallellen dratt allereie i fyrste møtet. Seinare seier Albert at Aldman minner han om Bertil slik han var då Albert var sju-åtte år gamal og redd for det meste. Han er både høfleg og omtenksam mot Albert, og passer på at han har alt det han treng. Aldman er med Albert sine ord: ”et beskyttende vesen som likevel aldri la skjul på at det til syvende og sist var han selv som ville komme til å trenge beskyttelsen” (ibid.:57). Aldman har også ei anna og meir ulukkeleg side som Albert aldri får tak i, slik Bertil også har det (ibid.:60).

Ideologisk sett er ikkje Aldman og Bertil særleg like. Bertil er sosialdemokrat og oppteken av å handle til folket sitt beste. Aldman på si side, er kapitalist. Han vil tene pengar på å dekke andre sine materialistiske behov. Det er karakteristisk for romanen at dei to farsfigurane Bertil og Aldman har ulik bakgrunn, og representerer motsette grunnideologiar i det seinmoderne. Den eine det utdøyande sosialdemokratiet, den andre ein livssterk kapitalisme. Slik knytt teksten saman mellommenneskelege relasjonar og samfunnsanalyse.

Relasjonen mellom Aldman og Albert vert eit eksempel på den flytande overgangen mellom dei fundamentalt ulike forholda far-son-relasjonen og venskapsrelasjonen. Overgangen frå far til ven har Albert tidlegare kritisert. Her vert overgangen repetert eller invertert. Albert fortel at aldersavstanden mellom han og Aldman er tilnærma lik null under fyllekula dei har saman fyrste kvelden i Hong Kong. Dei vert som gamle kameratar. Albert samanliknar Aldman med Viktor (ibid.:59). Dei gjer også slike ting som kameratar kunne gjort saman. I godt rusa tilstand fyller dei symjebassenget på hotellet i Hong Kong med møblar, til tonane frå ”Money for nothing” av Dire Straits, heilt til dei vert pågripne av hotellpersonalet (ibid.:63).

Møtet med Aldman er også eit eksempel på korleis relasjonen mellom far og son kan verte eit forretningsforhold, noko ein kan få profitt av. I løpet av turen fortel Aldman om sonen sin som han ikkje har så god kontakt med. Albert tilbyr seg å ta over rolla til sonen for ein symbolsk sum, og Aldman er nær ved å slå til (ibid.:59). Så går forretningsforhandlingane med dei kinesiske leiketøysprodusentane svært dårleg, og etter dette forsvinn Aldman sporlaust. Tjueein år seinare kjem Albert over forretninga "Aldman's Original Star Wars Collector's Shop" gjennom ein brosjyre som ligg i resepsjonen på hotellet i München. Han oppsøker butikken, og kjem i snakk med den biologiske sonen til Aldman som er ekspeditør. Han introduserer Albert for Aldman, og Albert kjennar han att med det same. Det merkelege er at Aldman ikkje kjenner Albert (ibid.:392). Forholdet mellom Aldman og Albert kan lesast som eit karikert eksempel på det reine forholdet. Så lenge relasjonen er noko dei begge får noko ut av, fungerer det. Med ein gong Aldman innser at det ikkje er noko meir å tene på Albert sine tolkingsegenskapar, forsvinn han sporlaust. Ved å hente inn Aldman sin egentlege son mot slutten av romanen, viser romanen tilbake til dei biologiske banda som dei sterke og verkelege. Venskapsrelasjonen mellom far og son blir med andre ord skildra som ei flyktig og upåliteleg affære.

6.2.6 *Anton Ziegler*

Den andre farsfiguren Albert møter er Anton Ziegler, Leni sin far. Anton vert skildra som ein positiv farsfigur. Fyrst sender han dottera ein tv i gåve, kort tid etter dukkar han så opp på overraskingsbesøk til Albert si store overrasking og Leni si store glede: "Det var åpenbart slik de gjorde det i familien Ziegler. Først sendte de underholdningen, siden Alvoret" (ibid.:126).

Albert samanliknar Ziegler med sin eigen far. I motsetning til Anton som kjem heile den lange vegen frå München på overraskande besøk og berre satsar på at dei er heime, er hans eigen pappa: "en pappa som ikke kommer til å dra noe sted, det er nå helt sikkert. Uansett hvor mye han skulle trenge" (ibid.:131). Kommunikasjonen mellom Albert og Ziegler er også betre enn mellom Bertil og Albert. I motsetning til Bertil er Anton ein fin pappa å vere stille saman med. Der tystnaden mellom Albert og Bertil, med Albert sine ord: "inneholdt hele dialoger som ingen uttalte, ingen hørte", er det med Anton: "enkelt og greit, han hadde liksom akseptert meg, jeg hadde akseptert ham og vi elsket samme jenta om kapp, dermed hadde vi en plattform solid nok til å bygge lange samtaler på" (ibid.:138). Albert er lei seg for at han aldri har hatt den typen samtale med sin eigen far (ibid.:139).

Ziegler beskyttar dottera si etter beste evne og kanskje litt i overkant mykje. Han er ein bekymra mann som passer på dotrene sine, samstundes som han er livredd for å legge seg bort

i det dei driv med (ibid.:406). Til Albert forklarar han at grunnen til at han har vorte så overbeskyttande overfor Leni, er at den eldste systera hennar har døydd i ei trafikkulykke. Sjølv om denne beskyttande eigenskapen til Anton reell, kjem det avslutningsvis i romanen fram at dette, og mykje av det andre han har sagt om seg sjølv, er lygn. Dottera hans døydde aldri i trafikken, han er ikkje blomstarhandlar, men eigar av ein BMW-fabrikk. Det kjem også fram at Leni visste at han skulle komme. Det var ho som inviterte han. Albert spør om dei alltid lyg i familien til Leni: ”«Nei,» svarte hun kontant. «Bare når døtrene forelsker seg.»” (ibid.:406). Faren har brukt lygna for å hjelpe dottera å imponere Albert.

Møtet med Anton er kopla til testar og testing. Albert samanliknar Anton med ei mindre utgåve av oberinspektør Derrick, som han liknar både i utsjånad og i sin etterforskande personlegdom. Det viser seg nemleg at han har kome til Paris for å finne ut om Albert er god nok for dottera. Dei to går på kafé saman, og Anton tek ein uhøfleg tone overfor kelneren. Albert påpeiker dette. Anton seier at Albert skal sjå på det som ein test:

«Nettopp. Det er jeg klar over. Jeg ville bare se om du reagerte. Som en slags test. Men det later jo til at du både snakker tysk og er høflig. De to tingene henger jo gjerne sammen, men man vet aldri.» «Jeg er ikke så glad i å bli testet,» svarte jeg. «Hvem er vel det? Ingen. Ikke jeg heller. Men på den annen side, om ingenting hadde blitt testet, så hadde ingenting virket heller.» (ibid.:133)

Anton er også opphavsmannen bak overlevingstesten som Albert vert utsett for mot slutten av romanen. Testen er ei slags simulering av landgangen på Omaha Beach under andre verdenskrig, og går ut på at dei eit stykke frå stranda i Normandie vert sloppe ut i det langgrunne vatnet, for så å måtte vade seg i land på eigenhand (ibid.:411). Det er ein tradisjon i Ziegler-familien. Anton og kameraten hans, sjømannen Maurice, gjennomfører testen kvart år den 6. juni, tidleg om morgonen (ibid.:415). Ziegler er ein vurderande far, ein som ikkje gir rom for feiltrinn. Anten sym du eller så søkk du. Han er i likskap med Aldman også kapitalist, og han står for ein patriarkalsk familiestruktur med krigsassosiasjonar og ”manndomsprøver”.

Aldman representerer på mange måtar den autoritære farsfiguren som Albert etterlyser. Ein vesentleg skilnad i høve til Albert sin relasjon til Bertil, er som eg skreiv ovanfor, kommunikasjonen. Samstundes ligg det ein ambivalens her i og med at kommunikasjonen delvis baserer seg på lygn frå Ziegler si side. Han viser seg og ikkje vere til å stole på. Han representerer kanskje idealet i Albert sine auge, men ikkje i romanen som heilskap. Romanen problematiserer her Albert sitt autoritetssakn.

6.2.7 *Stockholm-syndromet*

Albert seier at det står i demonen sin rapport at: ”jeg lot min egen pappa i stikken, gang på gang på gang” (Harstad 2007:430). Sjølv om romanen lærer oss at vi har grunn til å vere

skeptiske til det Albert fortel oss, er det også ytre forhold som tyder på at det er ei forplikting i relasjonen mellom far og son som Albert har synda imot.

Løgstrup hevdar at det ligg ei etisk fordring i alle møte mellom menneske, same kva omstendene rundt møtet er eller kva karakter det har (2000:39). Ho gjeld like mykje overfor fiendar som vener, skriv Løgstrup. Fordringa er einsidig (ibid.:148). Det betyr at ho melder seg også når ein helst ikkje vil ha noko med det andre menneske å gjere. Sjølv om ein person er ubehagleg og brysam, oppmodar den etiske fordringa oss likevel til å vise omsorg for dette mennesket. Fordringa gir oss valet mellom å vere suveren i vårt eige liv og sjølv bestemme kven som skal vere ein del av det, eller sjå livet som ei gåve og difor også vere forplikta til å ta oss av andre (ibid.:152-153). I fylgje Løgstrup ligg det altså ei etisk fordring i relasjonen mellom Albert og faren, som Albert ikkje er friteken frå på trass av at Bertil sin psykiske tilstand gjer forholdet vanskeleg.

Viktor ser ut til å oppmode Albert til å gjere det Løgstrup hevdar den etiske fordringa krev. Albert flyttar heimanfrå og inn i eiga leilegheit på Södermalm. Han har det bra, men som han sjølv seier det: ”var det en feil i det bildet” (Harstad 2007:196). Eigentleg gjer Viktor altså berre Albert merksam på noko samvitet hans allereie har fortalt han, når han spør kor lenge det er sidan Albert vitja faren sin sist. Spørsmålet avdekkar at Albert ikkje har sett Bertil på fleire månader:

«Man skal være stolt av pappaen sin,» sa Viktor. «Det er ikke så lett å være stolt av min,» svarte jeg. «Bare tanken på ham er til å bli sliten av, forstår du ikke det? Han har liksom sin helt egen måte å gjøre ting på, han liksom utsondrer et behov for å bli tatt vare på hele tiden, og når man forsøker å hjelpe ham, blir det også feil.» Jeg var stille en liten stund, så sa jeg: «Noen ganger tenker jeg at om han hadde vært en hund, ville han ha blitt druknet allerede ved fødselen.» «Jeg vet det, men det er bare slik. Du burde være stolt av ham, på tross av alt. Uten ham ville du ikke vært i live. Det må du ikke glemme» (ibid.:197).

Slik Viktor framstiller det, ser det ut til at det å ta seg av faren er noko Albert er determinert til å gjere på grunn av herskande normer i samfunnet. Det er ikkje eit val han står fritt til å ta. Løgstrup er på den andre sida klar på at den etiske fordringa er noko anna enn dei samfunnsdefinerte normene. Dei herskande normene omhandlar diverse påbod og forbod. Så lenge ein held seg til desse, kan ein vri alle resterande handlingsmoglegheiter til sitt eige beste, skriv han. Den etiske fordringa krev på den andre sida at alle handlingar ein gjer skal ein gjere til beste for sine medmenneske (Løgstrup 2000:66). Den etiske fordringa krev med andre ord noko anna av Albert enn Viktor og dei samfunnsdefinerte tradisjonane gjer.

Albert fylgjer Viktor si oppmoding. Han dreg på besøk til faren sin to dagar etter den siterte samtalen (Harstad 2007:197). Eitt besøk vert til fleire. Til slutt lar Albert faren vinne: ”jeg flytter umerkelig inn hos ham igjen, flytter hjem” (ibid.:198). Albert ofrar sitt eige liv for faren. Han ofrar til og med forholdet til Leni, sin store kjærleik (ibid.:171). Ei slik oppofring

burde kvalifisere til å gje Albert toppscore på ein tenkt ”bra son - skala”, og i lys av dette kan det verke absurd at demonen til slutt dømmer Albert for at han ”lot sin egen pappa i stikken gang på gang” (ibid.:430). Albert seier sjølv at han gjer ein bra jobb som son: ”Jeg hadde brukt all min tid på å være sønn. Og den jobben gjorde jeg bedre enn de fleste” (ibid.:12). Albert har retta seg etter Bertil sine forventningar nesten til ei kvar tid gjennom neste heile livet.

Den etiske fordringa er på den andre sida ikkje alltid samsvarande med den andre personen sine ynske eller krav. Det er faktisk reint vilkårleg om forventningane og fordringa er samanfallande, skriv Løgstrup. Fordringa kan vere ei einaste stor utfordring om å gå imot forventningane og ynska til det andre mennesket, fordi dette er det einaste han er tent med. Utfordringa går altså ut på at ein veit betre enn den andre kva som er best for han (Løgstrup 2000:42).⁹ Dersom det berre var om å gjere å oppfylle den andre sine forventningar, og etterkomme ynska hans, ville livet berre gå ut på å ansvarsfritt gjere seg til tenar for den andre. Sosiale relasjonar ville utelukkande bygge på å smiske for kvarandre, skriv Løgstrup (ibid.:43). Når Albert flyttar heim til faren, og slik kjem hans forventningar i møte, er det nettopp slik smisking det er. Albert samanliknar kapitulasjonen med Stockholm-syndromet: ”definisjonen må omskrives, for det er dette som er det egentlige *Stockholm-syndromet*, denne kapituleringen. Jeg pakket ned hele livet mitt i en brun eske med teip rundt og satte det på vent” (Harstad 2007:199). Stockholm-syndromet vert brukt som nemning for ein situasjon der ein som vert kidnappa utviklar sympati med sin overgripar. Det er ei dekkande skildring av forholdet mellom Albert og Bertil. Albert er på mange måtar i ein gisselsituasjon. Faren nektar han å flytte heimanfrå gjennom sin psykiske tortur, og Albert har utvikla sympati for forbrytaren og støttar opp om forbrytinga.

Den gongen Albert faktisk flytter heimanfrå, og kjøper leilegheit på Södermalm, er kanskje den eine gongen han er nærast å ta ansvar for livet sitt. Han svarar faren sine urimelege krav

⁹ Det vil ikkje sei det same som å tenke at livet fyrst vert bra for den andre når han ser det på same måte som ein sjølv. I denne det samanheng er det viktig å hugse, skriv Løgstrup, at det at vi har andre menneske sine liv i våre hender, ikkje tyder det same som at vi har viljen til dette menneske i våre hender. Viljen til å forstå kva som er best for den andre, må være kopla til viljen til å la den andre være herre i si eiga verd. Fordringa om å ta vare på det av den andre sitt liv som er priggitt ein, uansett kva ord og handlingar den måtte føre til, er alltid samstundes ei fordring om å vere uendeleg tålmodig med den andre og gjere sitt til at hans verd vert så rommeleg som mogleg. Fordringa går ut på å bruke makta ein har over den andre til å sprengje den andre sitt innestengte tilvære og la han sjå ein vidare horisont (Løgstrup 2000:47-48).

med å seie at ingen får vere verdas beste menneske heile tida, og flyttar ut på trass av faren sine surmulande protestar (ibid.:195). Det er tydeleg at dette er det beste Albert kan gjere for sin far, som brukar sonen som unnskylding til ikkje å innleie andre sosiale relasjonar. Det som skjer i forholdet mellom Bertil og kjærasten, Catharina frå Skåne, er eit eksempel på dette. Dei to møtes kvar helg i fleire månadar. Albert seier at Bertil er lukkeleg i den perioden, ”det nesten boblet i ham” (ibid.:190). Catharina ausar overskotet sitt ut over Bertil, men til slutt så gir ho han likevel opp fordi han ikkje vil gjere alvor av forholdet. Han seier at det er på grunn av Albert. Han kan ikkje flytte frå sonen: ”Hun hadde ikke trodd på det, selvfølgelig, men i stedet tatt det som et bevis på at han ikke ville mer, og hun hadde ikke så god tid, ville vel ikke leve livet sitt som kjærestepar i sekstiårene” (ibid.:191).

Albert gjer det slutt med Leni på om lag same måten som faren gjer det slutt med Catharina. Dei bruker kvarandre som unnskyldning. Denne maktbalansen fører til at alt vert ståande stille. Albert innser det for alvor når han treff Leni igjen tjueein år seinare:

Mitt liv og pappas liv, to meningsløse tilværelser uten noen form for kontakt med andre mennesker som kunne ha reddet oss og fått oss ut av den trange boligen hvor luften allerede etter de første årene hadde blitt stillestående og tung å puste inn. Hva var det jeg hadde gjort med livet mitt? Ingenting. Jeg hadde ikke gjort en dritt med det, det hadde ligget der ubrukt som fine joggesko du kjøpte selv om de var et nummer for små og ikke kunne brukes, lagt innerst i skapet til sist og jeg hatet meg selv for at jeg hadde [sic.] ikke hadde flyttet, dratt tilbake til Paris eller hvor faen som helst, jeg avskydde meg selv for at jeg aldri hadde flyttet ut, ut fra ham, eller presset ham bort, vekk, vi hadde begge blitt boende med hverandre for å bevise at vi kunne holde ut med hverandre, en styrkekamp helt uten mål og mening, til helvete med hele den skiten (ibid.:370).

Den etiske fordring handlar om å syne kjærleik, skriv Løgstrup. Kjærleik er noko anna enn å gi etter. Av den grunn er det heile tida ei overhengande fare for at det vil oppstå ei konflikt, og det gjer det heile risikabelt. I vanleg konversasjon vert ein oppfatta som eit godt menneske dersom ein rettar seg etter dei andre, unngår innvendingar ein veit vil irritere og avstår frå kritikk ein veit vil fornærme. Dersom det skulle oppstå ei motseiing, gjeld det å føre samtalen over til ting ein kan gi dei andre rett i, avstå frå kritikken og i staden finne ut kva ein kan rose dei andre for. For ein kvar pris bør unngå oppgjer for ein kvar pris. Slik vert det etablert ein uærlig relasjon, skriv Løgstrup. At ein ofrer noko, endrar ingenting. Utan vilje til ærlegdom vert nemleg offeret rein smisking (Løgstrup 2000:43). I lys av dette vert det Albert ofrar for faren, for ingenting å rekne i moralsk samanheng.

Det vert ofte kommentert at Albert er snill. Bertil seier det til han i samband med at Albert har sendt han ei julegåve til frå Paris, utan at Bertil har sendt noko i retur: ”Du er snill, du, Albert,” seier han (Harstad 2007:151). Ein av forretningsmennene i Hong Kong gir Albert ei gåve fordi han er så snill mot Aldman under forhandlingane: ”Jeg kan litt tysk, jeg studerte noen år i Frankfurt. Det var snilt av deg å oversette ham så høflig. Du hjalp ham mye” (ibid.

72). Leni kommenterer det fleire gongar, til dømes når Albert spøkar med at han har ei møkkete sjel. Leni ler av han og seier at han er alt for søt, at han kunne vore ein barnebokfigur eller noko (ibid.:143). Når Albert gjer det slutt med Leni og dreg heim til Paris, seier ho til han: ” «Du er snill, du. » «–» «Du er altfor snill. Det er ikke bra for deg. Men du ser det ikke, gjør du vel?»” (ibid.:176). I denne snillismen ligg den passiviteten som Løgstrup snakkar om. Albert er ikkje varsam med tanke på dei han møter, men i frykt for ein konfrontasjon. Det syner det endelege brotet med Leni som han freistar å gjere så lite konfronterande som mogleg:

Men det er slike ting man sier til hverandre, når man er for feig til å si det som det er. Da sier man hva som helst, da lover man hva det skal være og legger planer som ingen kommer til å gjennomføre, fordi ingen ønsker å innrømme at de er den største idioten som noensinne har tatt på seg et par sko, gått ut døren, ned trappene, satt seg på toget og dratt hjem. Og ingen vil være idioten som ikke løp etter og stanset vedkommende og ordnet opp i alt (ibid.:178).

Vi får aldri ei oppklåring i relasjonen mellom Albert og Bertil. Overgangen frå den hierarkiske familiestrukturen til den lausare relasjonen Giddens kallar eit reint forhold, fungerer ikkje. I staden oppstår ein gjensidig avhengnad der Albert stadig oppfyller faren sine urealistiske krav. Den uavklarte norma mellom dei to, kneblar Albert. I frykt for konfrontasjonen, imøtekjem han faren sine forventingar gong på gong. Dette fører til at dei begge vert bundne av relasjonen til den andre og det hindrar dei i å innleie relasjonar til andre menneske. Vi kan ane ein samanheng mellom Albert sitt autoritetssakn og hans feil på det moralske området. Dei manglande normene, gjer han handlingslamma. Samstundes som også autoritetssaknet vert problematisert i seg sjølv, gjennom møtet med dei alternative farsfigurane Helmut Aldman og Anton Ziegler. Korkje den lause venskapsrelasjonen, som vert etablert mellom han og Aldman, eller den meir patriarkalske funksjonen, representert ved Anton Ziegler fungerer. I fortsetjinga vil eg sjå nærare på ein annan relasjon i seinmoderniteten, nærare bestemt Albert sitt forhold til kvinnene.

6.3 Albert og kvinnene

Kjærleiksrelasjonar har også endra karakter i seinmoderne samfunn, skriv Giddens. Tidlegare snakka ein gjerne om den romantiske kjærleiken. Denne relasjonen vert assosiert med spontan tiltrekking eller det ein gjerne kallar kjærleik ved fyrste blick (Giddens 1992:42). Det handlar om å finne den eine rette. Partneren fyller ein mangel hjå den andre, som den andre ikkje ein gong er klar over før relasjonen vert innleia. Kjærleiken gjer den andre til eit heilt menneske. Slik vert partnarane både tiltrekt og bundne til kvarandre (ibid.:45). I seinmoderniteten har kjærleiksrelasjonane, i fylgje Giddens, gått i retning av det han kallar samanfallande kjærleik

(confluent love) (ibid.:58). Han les alle skilsmisene i seinare tid som ein effekt av denne overgangen. Samanfallande kjærleik er variant av det reine forholdet, og er såleis avhengig av at begge partar får tilfredstillande utbytte av forholdet for at det skal vere verdt å halde på. Samanfallande kjærleik handlar om å finne det spesielle forholdet, ikkje den spesielle personen. Det er ein aktiv kjærleiksrelasjon (ibid.:63). Albert sitt ideal ser ut til å gå meir i retning av romantisk kjærleik, enn den seinare samlivsforma. Det er tre kvinner som får ei særleg tyding i Albert sitt liv, barndomsvenninna Milla, Leni og Gina. Slik Albert framstiller det, er det Leni som er den eine rette av desse tre.

6.3.1 Milla

Den fyrste jenta Albert forelskar seg i er Milla. Relasjonen mellom dei to vert på den andre sida aldri noko meir enn venskap. Milla var kusina til Viktor og saman med han, Albert sin beste ven i oppveksten. Milla er også omtala i barnebøkene om Albert. Mykje av det som kjenneteiknar ho som born, har Harstad spela vidare på i den vaksne utgåva. Det vil seie, Milla vert aldri heilt vaksen. Ho avsluttar livet for eiga hand midt i ungdomstida. Albert huskar henne særleg for dei skumle historiene ho fortalte han om vampyrar og demonar, og for kor glad Bertil vart kvar gong ho var på besøk hjå dei (Harstad 2000:210). I tenåra forelskar Albert seg i ho (ibid.:212). Han får på den andre sida aldri tak i ho: ”jeg kysset alle jentene minst én gang. Men aldri henne” (ibid.:213).

26. juli 1982 tek ho livet sitt. Det er Bertil som finn ho. Hengande frå dei øvste greinene i eit stort tre (ibid.:215). For Bertil vert Milla, som den einaste jenta som jamleg besøker dei, ei slags erstatting for Emma. Dette forklarar at han er så glad når ho er der, og det er parallellen til mora Albert legg vekt på, når han fortel kvifor Bertil vert så lei seg når Milla tek livet av seg:

Og jeg vet at det var mer enn en snill tenåring som var blitt borte, en som jeg tilfeldigvis var forelsket i. I pappas verden var det en påminnelse om at nok en jente som hadde tilbrakt tid i leiligheten sammen med oss, hadde forsvunnet fordi *han* ikke hadde klart å holde på henne. Det var mammas avreise, om igjen. Gjenfortalt på den uhyrligste måten (ibid.:216).

Reaksjonen til Albert og dei andre ungdommane etter at sjølv mordet til Milla vert oppdaga, er på den andre sida påfallande overflatisk. Alle dei vaksne i forstaden byrjar å spørje seg korleis ungane *eigentleg* har det. Ungane på si side, lurar mest på korleis Milla kom seg opp i et tre kor dei fyrste greinene byrja meir enn fem meter over bakken (ibid.:216). Ingen spør altså etter årsaka til at Milla tok livet av seg. Ingen spør om dei kunne ha gjort noko for å hindre det. Det er noko mystisk knytt til dette tragiske dødsfallet. På baksida av romanen står det om innhaldet at *Hässelby*, i tillegg til å vere ein roman om Albert Åberg, også er ein roman om:

”Viktor og Milla og den lille katastrofen som rammer Hässelby sommeren 1982 og som kanskje, bare kanskje, har skylden i alt”. Spørsmålet i forlenginga av dette er på kva måte sjølv mordet til Milla kan vere årsaka til dei andre katastrofane i romanen. Det er vanskeleg å finne noko grunnlag i boka for å postulere at sjølv mordet er ei sentral hending i den store samanhengen. Ein kan spekulere i kor vidt det er snakk om eit slags trekant drama mellom Albert, Bertil og Milla, der forholdet mellom Bertil og Milla i så tilfelle av pedofil art. Men dette vert berre spekulasjonar. Det historia på den andre sida gjer reint forteljarteknisk, er at ho set spørsmålsteikn ved Albert som ein truverdig forteljar. Ho ymtar fram på om at det er noko som er fortrent hjå eg-forteljaren. Albert snakkar sjeldan om Milla: ”Jeg tror vi hadde samme forholdet til navnet Milla som skuespillere har til navnet Macbeth. Å uttale de fem bokstavene brakte ren og skjær ulykke og åpnet liksom dører ingen ville gå inn gjennom” (ibid.:209). Albert kjem heim til Hässelby frå Paris 26.juli 1986, nøyaktig fire år etter at Milla forsvann. I Pasinger Stadtpark i München, tjuefem år etter dødsfallet, seier Albert at han høyrer lyden av Milla i trea: ”fra et sted høyt der oppe blant grenene, en jevn, knirkende lyd, som om noe tungt hang og slag i tau og ble skjøvet frem og tilbake av vinden. Jeg så ikke opp. Jeg visste hva som hang der oppe. *Hvem* (ibid.:384). Sjølv mordet pregar altså Albert resten av livet, sjølv om han ikkje vil innrømme det overfor seg sjølv. I rapporten til demonen står det: ”om Milla og forsvinningen hennes og at dette ikke utløste noen endring i objektets oppførsel” (ibid.:430). Gjennom den overflatiske handlinga ungdommane i romanen generelt, og Albert spesielt, har til dødsfallet vert Milla sitt sjølv mord eit symbol på den manglande omsorga for medmenneske som den overflatiske kulturen i romanen ber preg av. Det bringer også eit element av uhygge inn i det seinmoderne samfunnet, som Albert fortrenger.

6.3.2 *Leni*

Om Bertil er oppglødd for Milla, har han ein tilmålt reaksjon når han får høyre om den andre jenta sonen forelskar seg i, tyskaren Leni som bur i Paris: ”Jeg fortalte ham om Leni og hvor bra jeg hadde det, og da ble han rar, unnvikende. Han gledet seg på mine vegne, absolutt, men jeg merket at det fikk ham til å tenke på sin egen situasjon igjen og derfra ble samtalen mellom oss bare rester av gammel dialog” (Harstad 2007:116). Faren til Albert oppfattar ikkje namnet til Leni skikkeleg og bruker ved eit mistak namnet til den kjende marxistiske leiaren Lenin om ho (ibid.:117). Nok ein gong ser vi eit eksempel på korleis romanen trekk det sosiologiske inn i karakterteikninga, eit vitnemål om at det er det samfunnsmessige, og ikkje det individpsykologiske, som står i fokus.

Eit anna døme er likskapen i relasjonen mellom Albert og Leni og Bertil og Emma, Albert si mor. Foreldra til Albert vart kjent som fylgje av at mora skaut ein badmintonball rett i fanget på faren ein dag han var ute og bada saman med nokre kameratar (ibid.:183). På nesten tilsvarende vis skyt Leni ein fotball rett i andletet på Albert, når han ligg svært forkommen under ei busk i ein park i Paris (ibid.:100). Dei to relasjonane er også like i den forstand at det i begge forhold er kvinna som studerer, medan mannen arbeider. Mora til Albert studerte filosofi. Faren var snikkar (ibid.:184). Leni studerer ei eiga fransk blanding mellom kunsthistorie og filosofi på universitetet i Paris (ibid.:104). Albert tek seg etter kvart jobb som søppeltømar. I same familie har vi altså to eksempel på korleis den arbeidande mannen tiltrekk seg den akademiske kvinna. Romanen viser fram eit trekk ved det seinmoderne samfunn, som er at kvinna i stadig større grad får overtaket på mannen, når det kjem til akademisk utdanning. I seinmoderniteten er det kvinnene som utdannar seg, medan mennene i stadig større grad fell utanfor. Dette er kanskje litt påfallande i relasjonen mellom Bertil og Emma, som utspelte seg i ei tid då denne rollefordelinga ikkje var så vanleg. Relasjonen mellom Albert og Leni er på den andre sida tidstypisk.

Forholdet mellom Albert og Leni vert for alvor innleia gjennom at dei oppdagar ein felles lidenskap for The Police. Når Albert fortel Leni at han liker denne popgruppa, reagerer ho med å kneppe opp skjorta og vise fram t-skjorta ho har under. Den har motiv frå den fyrste plata til bandet. ”Der og da blir selveste Albert Åberg forelsket for alvor. Klokken 21:16 den 22. august 1985. Mens jeg leser teksten på ryggen av en t-skjorte” (ibid.:114). Etter dette flytter Albert inn hjå Leni og venninna Gabrielle. Kvardagen består i å dra på ulike oppdagingsferder rundt om i Paris (ibid.:115). Albert introduserer Leni for synkronitetsteorien, og dei gjer sport av å oppdage merkelege samanhengar (ibid.:115). Dei har også det til felles at dei er dei to einaste utlendingane i vennegjengen til Leni. Albert fortel at dei andre ikkje heilt kva dei skal tenke om: ”disse to utlendingene som så ut til å ha fusjonert til siamesiske tvillingar det var klin umulig å få et ord med på egen hånd, og som tilsynelatende levde i en egen lukket verden store deler av tiden” (ibid.:122). Relasjonen mellom Albert og Leni vert med andre ord raskt ein intim relasjon. Intimitet er i fylgje Giddens kjernen i reine forhold. Som vi har sett, definerer han ein intim relasjon som to menneske som vel å forplikte seg til å dele livsstil (1991:95). At dei har ein felles livsstil, vert av Leni rekna som så viktig at ho lyg på seg ein annan bakgrunn enn den ho eigentleg har. Ho er redd for at Albert skal verte skremt av den prestisjetunge jobben til faren hennar, som eig ein BMW-fabrikk, og finne ut at det sosiale gapet mellom dei er for stort. Difor seier ho i

staden at han jobbar som blomsterhandlar. Albert får fyrst vite om denne lygna tjuuein år seinare:

«Jeg ville vel ikke at du skulle tro at jeg var en av dem som får alt de peker på. Vi har ikke hatt det slik i familien. Jeg ville du skulle se at jeg var akkurat som deg. Det er ikke min feil at han har den jobben han har. Jeg valgte aldri å bli født av mine foreldre, forstår du det? Hva han eller mamma eller søstrene mine eller hvem faen gjør, bestemmer ikke hvem jeg er» (ibid.:405).

Denne lygna kan koplast til ei drøfting av tydinga sosial bakgrunn og klasseforskjell har i seinmoderniteten. For Giddens er reine forhold ein relasjon som er friteken frå alle former for makt. Den byggjer utelukkande på kva partane får ut av det særskilde forholdet, og har ikkje noko med utanforliggende relasjonar å gjere (1991:90). Kritikarar av Giddens, særleg marxistiske sosiologar, har innvendt at det er utopisk å sjå vekk frå maktfaktoren. Den vil på eit eller anna vis alltid gjere seg gjeldande i all sosial samhandling (Miller 1994:551). Den grunnleggande tilliten som Giddens meiner reine forhold baserer seg på, har difor, som eg skreiv tidlegare, vorte sett på som eit etisk element i skildringa av det seinmoderne samfunnet. Eit element som ikkje er henta frå røyndomen, men som er Giddens sitt personlege ideal. Romanen peiker mot denne kritikken av Giddens. *Hässelby* legg i motsetning til Giddens klart vekt på klasse. Sosial bakgrunn spelar ei rolle, sjølv om denne kanskje er underkommunisert i romanen: ”«Du får det til å høres så patetisk ut. Det har vel ingenting å si hvilken familie man kommer fra -» «Nettopp!» «-derfor kan jeg like gjerne komme fra BMW-familien ikke sant? Det har virkelig ingenting å si»” seier Leni til Albert, når han avslører at ho seier ulike ting som ikkje heng saman om bakgrunnen sin (Harstad 2007:140). Det synast som om romanen er ute etter å demonstrere at sosial status spelar ei større rolle enn han burde gjere i seinmoderne samfunn. Maktrelasjonar er i alle tilfelle eit meir framtrødande trekk i romanen enn det Giddens vil innrømme at er tilfelle i seinmoderniteten.

Ein kunne tenke seg at Albert rekna lygna som eit tillitsbrot frå Leni si side, og at ho såleis er den direkte årsaka til at forholdet til slutt vert brote. Reine forhold byggjer på tillit, og tilliten er avhengig av at partane kan stole på det den andre sei og gjer (Giddens 1991:96). Kjennskapen til familiebakgrunnen hennar avslører at Albert ikkje kan stole på alt det Leni seier. Anton Ziegler si psykologiske forklaring av det heile, gjer at lygna likevel ikkje kan definerast som eit tillitsbrot. Han forklarar Leni sin oppførsel som ei fylgje av at ho mista systema si i ei trafikkulukke: ”Men Leni, hvordan skal jeg si det ... hun finner på ting av og til. For å ... jeg vet ikke, passe inn. Eller fordi hun skulle ønske at ting var annerledes enn de er. Forstår du?” (ibid.:136). I reine forhold forhandlar partane stadig om sin eigen sjølvidentitet gjennom samsvarande prosessar av sjølvoppdaging og utvikling av intimiteten seg imellom. Slike prosessar skaper felles historier som bind tettare band enn dei det er mogleg å oppnå

berre gjennom å dele sosiale posisjonar, skriv Giddens (1991:97). Historia om familiebakgrunnen til Leni vert, i lys av den psykologiske forklaringa til Anton Ziegler, ein slik prosess.

På trass av lygna om likskap tek forholdet mellom Albert og Leni likevel slutt. Albert vel å forlate Leni i Paris, og dra heim til faren i Hässelby. Når han møter Leni igjen tjueein år seinare, kjem det fram at valet han tok den gongen var feil. Leni er hans store kjærleik: ”hva skal jeg fortelle om det øyeblikket da døren gikk opp og det *var* henne? Å se henne igjen etter så mange år? Å innse at jeg elsket henne så mye at det gjorde vondt overalt og jeg måtte holde meg fast i bordet” (ibid.:369). Det er interessant at Albert fremmar tanken om ”den eine rette”. Dette er eit trekk ved den romantiske kjærleiken, som i fylgje Giddens er eit tilbakelagt stadium i samfunnsutviklinga. Den romantiske kjærleiken har eit nært samband til den individuelle, personlege forteljninga den enkelte av oss skapar i liva våre, skriv Giddens (1992:39). Med eller utan grunn, konstruerer Albert si livsforteljing rundt Leni som den eine jenta. Som lesar kan ein spørje seg, kva då med Milla? Var ikkje ho den eine rette? Leni gir også Gina, den tredje kvinna i Albert sitt liv, eit problematisk utgangspunkt. Relasjonen mellom Albert og Gina er eit meir reindyrka eksempel på det reine forholdet, representert ved den samanfallande kjærleiken. Reint sosiologisk ligg forholda godt til rette for at det skal bli dei to, men det blir altså ikkje det.

6.3.3 Gina

Gina er den jenta Albert plukkar ut til å ta plassen til faren etter at han er død. Når ho kjem på besøk heim til Albert, heng han kåpa hennar over ei av dei gamle jakkene til faren, nesten som ei symbolsk handling (Harstad 2007:225). ”Hun hadde kommet på det perfekte tidspunkt, død mann ut, kvinne inn, som i en svingdør”, seier Albert (ibid.:230). Gina og Albert kjem i motsetning til Albert og Leni frå same sosiale lag. Begge jobbar på kjøpesenteret Kista Galleria. Dei sluttar alltid på jobb samstundes (ibid.:219). Vällingby, som er forstanden Gina kjem frå, er: ”den ekstreme varianten av Hässelby, med hvite boligblokker i parklignende omgivelser, Medel-Svenssons himmelske fredsplass, med alle fasiliteter og alle nødvendige butikker i umiddelbar nærhet, slik at ingen skulle bli fristet til å dra inn til bykjernen, men holde seg hvor de var plassert” (ibid.:222). Medel-Svensson seier noko om gjennomsnittsmenneske Gina, som heiter nettopp Svensson til etternamn. Albert fortel at han kjenner igjen seg sjølv i ho: ”og jeg syntes jeg kunne se den samme skuffelsen som jeg så i mitt eget speilbilde hver morgen, et blick som sa at det hadde vært naivt av oss å tro på at det skulle vare evig, men *jaja, det kunne nok også vært verre, kunne det ikke?*” (ibid.:223). Det er

denne gjenkjenninga som gjer at han forelskar seg i ho. ”Man har en rar tendens til å forelske seg i dem som ligner en selv,” seier han (ibid.:224). Alt ligg med andre ord til rette for at det skal utvikle seg eit forhold basert på samanfallande kjærleik mellom Albert og Gina. Likevel vert relasjonen definert som negativ i høve til forholdet mellom Albert og Leni.

Fyrste møtet mellom Gina og Albert ender med katastrofe. Handlingsgongen fylgjer langt på veg narrativet i ein kva som helst slag romantisk komedie, der ei einsleg kvinne møter ein einsleg mann på byen. Ho vert med han heim og dei endar opp i senga. Det skjer meir eller mindre mot Albert sin vilje, og vert avslutta på ein annan måte enn Gina hadde sett for seg. Albert høyrer den mystiske skrapande lyden, som han enno ikkje har lært å kjenne som demonen si skribling. I staden for å legge seg og sove som Gina forventar, står han opp og byrjar å vandre rundt i leilegheita på jakt etter lyden si kjelde. Til slutt vert Gina lei og går heim i sinne (ibid.:235). Etter denne natta vil ho ikkje ha noko med Albert å gjere. Det endrar seg på den andre sida, når Gina uforvarande får besøk av ein mystisk mann på jobben. Ein mann som stiller ho spørsmål om Albert (ibid.:283). Gina opplever det som skremmande og denne hendinga fører Albert og Gina saman igjen. Gina er den personen Albert bestemmer seg for å tru seg til, når nettet byrjar å stramme seg til rundt han: ”jeg tenkte at om ikke Åke trodde meg, så ville neppe Viktor gjøre det heller, med det var i det minste en liten sjanse for at Gina ville tro på hva hun hørte” (ibid.:293). Når Albert til slutt får avtalt eit møte med ho, er det berre hunden hennar som dukkar opp. Gina sjølv har forsvunne (ibid.:319). Ho er den fyrste av Albert sine nære relasjonar, med unntak av Aldman, som forsvinn på mystisk vis.

Relasjonen mellom Albert og Gina er på alle måtar både og praktisk og gunstig, likevel har han kort levetid. Kjærleiksrelasjonar byggjer på den forma for kjærleik som Løgstrup kallar naturleg kjærleik. Naturleg kjærleik tek alltid utgangspunkt i ein sjølv (Løgstrup 2000:157). Den andre si lukke eller ulukke er ein vesentleg del av eins eigen lukke eller ulukke. Det ein gjer for å oppretthalde den andre si lukke, gjer ein altså samstundes også for å oppretthalde si eiga (ibid.:150). Såleis er den forskjellig frå den etiske fordringa, som er einsidig og alltid tek utgangspunkt i den andre. Dersom det oppstår ein konflikt mellom egne forventningar og den andre sine forventningar, skal den andre gå framom. Den etiske fordringa er sjølvutslettande (ibid.:164).

Den naturlege kjærleiken, er på trass av til dels egoistiske motiv, likevel ein god ting, slik Løgstrup framstiller det. Skilnaden på godt og vondt, er ikkje avhengig av kor vidt det ein gjer kjem ein sjølv til gode eller ikkje. Forskjellen går på korleis eit menneske forstår sitt eige liv. Det å utelukkande tenke på seg sjølv og aldri gjere noko utan å forvente å få noko attende, er forskjellig frå å ta vare på andre menneske fordi det påverkar eigen lukkekjensle (ibid.:162).

Det er i så tilfelle liten skilnad på dei to kjærleiksforholda. Albert knytt begge kvinnene til sitt personlege prosjekt. Gina i noko større grad enn Leni. Slik sett kunne ein kanskje argumentere for at det er dei egoistiske motiva til Albert som er bakgrunnen for at forholdet går dårleg.

Meir framtrudande er det på den andre sida at romanen problematiserer den meiningsskapande funksjonen Albert ynskjer at kvinnerelasjonane skal ha. Relasjonen til Leni, framstiller han som det overordna formålet med livet sitt: ”du gir deg selv én eneste oppgave i livet, ett eneste mål for øye, og *det* målet, *den* oppgaven er å gjøre det andre mennesket foran deg til det gladeste, lykkeligste mennesket du noen gang har sett” (Harstad 2007:370). Han tek også kontakt med Gina for å fylle eit tomrom i livet sitt. Som eit meiningsskapande prosjekt, feilar kjærleiksrelasjonane. Leni seier avslutningsvis i romanen til Albert: ”« Du vet at jeg ikke kan hjelpe det, gjør du ikke?»” (ibid.:413). ”Ja. Det visste jeg,” tenker Albert (ibid.).

6.4 Albert og venene

Den siste sosiale relasjonen eg vil kome inn på, er relasjonen mellom Albert og venene hans. Dei bur, med unntak av dei han vert kjent med i Paris, utelukkande i Hässelby og omegn. Den beste kameraten hans er Viktor. Han er ”snill, men skeptisk. Omsorgsfull og uten særlig evne til å forestille seg det han ikke kunne se rett fremfor seg” (Harstad 2007:335). Viktor har to born med Erika, som har vore kjærasten sidan ungdommen, og har eit eige firma som driv med sal av leilegheiter (ibid.:204). Familien gjer at Albert i seinare år har meir kontakt med ungdomskameraten Åke, men det er likevel Viktor som stiller opp når Albert treng det. Det er Viktor som tør å vere brutalt ærleg med han. Han seier i frå når han syns det er for lenge sidan Albert besøkte faren (ibid.:197). Viktor overnattar hjå han i dagane før gravferda til Bertil, og hjelper til med praktiske ting knytt til denne (ibid. 203). Det er også Viktor som finn Albert i leilegheita til Åke (ibid.:323) og tek han med til sjukehus, og som hjelper han å rømme frå sjukehuset igjen (ibid.:345). I løpet av romanen er det på den andre sida ikkje noko eksempel på at Albert på liknande vis stiller opp for Viktor. I rapporten til demonen står det: ”Viktor hadde valgt ikke å ringe meg og fortelle at Erika hadde tatt ungene og gått fra ham, fordi han trodde jeg ikke ville komme til å være der for ham uansett” (ibid.:430). Mistanken til Viktor vert stadfesta når han endeleg fortel Albert at kona har gått frå han. Albert reagerer ikkje i det heile på denne informasjonen: ”«Erika har dratt,» sa han bare og så ut av vinduet. «Tok med seg ungene.» Han ble sittende og tenke litt over det han hadde sagt, også kom han på noe

annet” (ibid.:334). Viktor ser med andre ord ut til å handle i tråd med den etiske fordringa, og tek vare på kameraten sjølv om han tilsynelatande ikkje får tilsvarande omsorg attende frå Albert. Han ser på alle vis ut til å ha ein meir solid personlegdom enn hovudpersonen.

På ungdomsskulen vert dei to barndomskameratane kjend med Åke. Dei ser ut til å byggje venskapen på ei felles interesse for film og musikk. Film er ein av få ting som Åke verkeleg er interessert i (ibid.:207). Sjølv om dei alle bur i same forstad, er deira sosiale bakgrunn meir ulik. Åke skil seg frå dei to andre. Det er tydeleg at han ikkje kjem frå same sosialdemokratiske kår. Han er oppvaksen i sosietetsstrøket Hässelby Villastad. Foreldra hans legg store planar for ei prestisjetung yrkeskarriere for sonen. Det vert også nemnt at Åke i motsetning til Albert finn seg til rette på Bar Magedon, der dei to er same dag som Bertil vert gravlagt: ”den delen av ham som aldri forlot Hässelby Villastad som fikk en slags næring i dette lokale hvor ikke engang sosialdemokratiet hadde innslipp etter klokken 18” (ibid.:217). Enno ein gong omtalar altså romanen ein klasseskilnad.

Åke endar på trass av foreldra sine store planar, til slutt opp som vaktmeister i blokka der Albert har budd heile sitt liv (ibid.:208). Han er ikkje den einast som skuffar. Ingen av dei som veks opp saman med Albert lev i fylgje eg-forteljaren opp til forventningane:

(...) nesten ingen av dem vi hadde gått på skole med, hadde blitt det vi trodde de skulle bli. Med unntak av legene, muligens. De fleste andre hadde tatt utdanning på mer jordnært nivå, eller simpelthen gått rett fra gymnaset til første og beste tilgjengelige jobb. Jeg har ofte lurt på om akkurat vi var en generasjon med for store ideer og for små evner, som i skyggen av folkhemmets rustne søyler bare endte opp med å ta det vi fikk (ibid.).

Når Viktor sit hjå Albert på sinnssjukehuset og spør han om kva som har hendt med dei, svarer Albert: ”«Med oss? Ingenting, antar jeg. Vi ble voksne, det var vel det hele. Ingenting mer. Kanskje det er der feilen ligger.»” (ibid.:334).

Romanen problematiserer den frie, fragmentariske og flytande livsstilen som seinmoderniteten representerer. I staden for å bruke denne fridomen konstruktivt, vert menneska fullstendig handlingslamma. Turen Viktor og Albert har saman på Interrail rundt om i Europa er eit eksempel på kor dårleg han vert utnytta. Dei to er så oppsett på å få med seg mest mogleg, at dei knapt ser anna enn perrongane i dei forskjellige landa dei er innom:

[D]en rasende gleden vi kaptet om å uttrykke, for vi var på tur, vi var i denne verden og vi kunne gjøre hva faen vi ville, og vi hadde nok gjort det også, knust biler og byer og klint med alle jentene og banket typene deres, om vi bare hadde hatt tid, men det hadde vi ikke, for det gikk alltid et tog og vi var alltid om bord på det toget (ibid.:28).

”Middelmådigheten” er eit stikkord for Albert og venene hans. Bertil seier: ”Vi lever i middelmådighetens tid nå. Det er ingen som har det bra, det er ingen som har det dårlig. Alle bare har det. Det er det som er så trist.” (ibid.:192). Etter at faren er død, slår det også Albert med full tyngde: ”Nå da vi endelig var fri til å dra hvor vi ville og å gjøre hva vi ville med

livene våre, kunne vi ikke lenger dra. Umerkelig hadde vi blitt som våre fedre, fastgrodd i middelmådigheten” (ibid.:257). Som eg har kommentert fleire gongar tidlegare, viser romanen som heilskap at vi heile tida må ha ein mistanke til Albert som forteljar.

Konklusjonane Albert dreg er med andre ord ikkje alltid til å stole på, men her er han inne på noko som også vert støtta av romanen som heilskap. Romanen legg vekt på det fastgrodde og stadbundne, noko som står i strid med Giddens si vekt på staden si oppløysing i det seinmoderne (1991:84). Albert har lest ein artikkel om det han kallar den sosiale geografien, som går ut på at ”at ethvert menneske i gjennomsnitt døde innenfor en radius av tjueto kilometer fra det stedet det ble født (Harstad 2007:254). Han konkluderer med at:

Du kunne leve livet ditt slik du ønsket, reise så mye du orket, besøke fjerne land og lære alt om ukjente kulturer, undersøke om vannet i baderomsvasken i Sør-Afrika rant ut virvlende i motsatt vei av vannet nord for ekvator, du kunne drømme om en kone eller mann fra et annet land, drømme om å unnslippe og bli en helt annen, men det ville sannsynligvis ikke fungere, du ville av grunner ingen helt forsto ende opp mer eller mindre hvor du startet. Du kunne altså løpe. Men du kunne ikke gjemme deg (ibid.:254).

Sjølve tittelen på romanen *Hässelby*, peiker også mot staden sin sentrale posisjon. Viktor er den beste kameraten til Albert og han er meir enn nokon knytt til staden Albert kjem frå.

Verkeleg venar i romanen er altså barndomskameratane, dei venane som fylgjer ein heile livet, som er knytt til staden. Staden er ei forbanning i romanen. Albert og venene hans har det til felles at dei ikkje utnyttar livet på ein tilfredsstillande måte. I staden vert dei haldne fast, og kjem seg ikkje vekk frå staden der dei veks opp.

6.5 Albert og den metodiske tvilen

Medan han høyrer songen *Russians*, vert Albert slått av noko vi med Giddens sine ord kan kalle den metodiske tvilen: ”jeg tenkte på hvor langt det hadde gått nå og at de eneste fornuftige stemmene så ut til å komme fra dem som ikke drev med politikk, sangere, kunstnere” (Harstad 2007:87). I seinmoderniteten fins det ingen gitte autoritetar lenger. Endå til dei mest truverdige kan ein berre stole på inntil vidare. Ein kan velje å høyre på ekspertar, men ekspertane er ueinige seg i mellom både i høve til teori og praktiske diagnoser, skriv Giddens (1991:84). Den metodiske tvilen har i fylgje Albert ført til at folk i andre halvdel av åttitalet har slutta å fortelje kvarandre kva dei meiner om noko som helst: ”det var ingen som hadde idiotsikre løsninger de dagene, det gikk i gjetninger og statistiske sannsynligheter” (Harstad 2007:174). I eit historisk tilbakeblikk på dei siste tiåra seier Albert at det ikkje er vits i å kritisere syttitalet for at ting gjekk litt over styr på den tida, for det var i alle tilfelle godt meint:

Og var det ikke godt ment heller, alt sammen, så var det uansett ment, og slik sett diamentralt forskjellig fra 2000-tallet, hvor man for lengst har sluttet å mene noe som helst om noe som helst og avslutter enhver diskusjon med ordene *jeg vet rett og slett ikke hva jeg skal si lenger*. Det er slik det har blitt. *Jeg kom. Jeg så. Og derfra hadde jeg ikke peiling på hva jeg skulle foreta meg* (ibid.:187).

Samfunnskildringa som Albert presenterer, minner om den postmoderne relativismen, som eg tidlegare nemnte var eit element også i den kjende 90-tallsromanen *Naiv.Super*. Relativismen er eit trekk ved den seinmoderne tilstanden som Giddens unngår å ta stilling til. Løgstrup meiner på den andre sida at relativismen og mangel på faste normer å orientere ut ifrå ofte er årsaka til at det vert gjort overgrep mot den etiske fordringa. Det oppstår problem når ei kvar form for etisk livsforståing ligg utanfor horisonten, skriv han. Ikkje fordi den vert nekta eller avvist, men den eksisterer rett og slett ikkje (Løgstrup 2000:51).

Den etiske fordringa krev, som eg tidlegare var inne på, at vi held distanse til normene slik at vi kan møtes til kommunikasjon om dei (ibid.:62-63). Distansen til normene inneber at ein let den andre vere noko anna og noko meir enn handlingane sine, slik at ein kan vere ueinig utan å angripe den andre personleg (ibid.:64). Ein slik distanse er umogleg i det seinmoderne samfunnet, der det ikkje lenger eksisterer autoritetar og spørsmålet om kva som er rett og gale er opp til den enkelte å avgjere. I teorikapittelet såg vi at den skotske filosofen Alasdair MacIntyre skildra moralen i vårt seinmoderne samfunn som emotivisme. Emotivismen lærer at all evaluerande verksemd generelt, og moralske dommar spesielt, ikkje er noko anna enn uttrykk for personlege preferansar (2007:12). Når emotivismen rådar, er norma knytt til personen som hevdar ho. All kommunikasjon om normene er umogleg, fordi normene er uttrykk for ei subjektiv mening.

Albert skildrar eit samfunn der emotivismen langt på veg er einerådande. Han får merke dette på kroppen under streiken i Paris. Albert snur ryggen til dei streikande og droppar demonstrasjonane (Harstad 2007:154). Han lengtar etter at Leni skal irettesetje han, men ho bryr seg ikkje i det heile og svarar med eit skuldertrekk:

Heller ikke hun nevnte streiken med mer enn et par ord her og der, og jeg husker det gjorde meg fortvilet. Jeg ville at hun skulle si noe. Jeg ville at hun skulle bli sint, at hun skulle kjeffe meg huden full og fortelle meg at det var min plikt å stå sammen med de andre, på barrikadene, at hvis det noen gang fantes en tid og et sted for å gjøre det, så var det nå. Men hun sa ikke det. Om jeg spurte henne hva hun syntes, trakk hun bare på skuldrene og sa at hun likte meg uansett hva jeg gjorde. «Alt du gjør vil alltid være perfekt for meg. Inntil det motsatte er ettertrykkelig bevist.» Det var det hele (ibid.:154-155).

Her er det ikkje rom for ein distanse mellom personen og norma. Albert er perfekt. Det er personen som er god i utgangspunktet, ikkje handlingane han gjer. Det same ser vi når Albert spør seg kva det vil seie å vere snill:

En gang på syttitallet hadde det å være snill vært ensbetydende med at man var på den riktige siden av politikken, at man var sosialdemokrat. Jeg og pappa hadde delt opp verden slik, på den enkleste måten. De snille. Og de andre. Viktors pappa var snill. Millas foreldre var snille. Fru Andersson var... blant de

andre. Å være snill hadde betydd at man gikk med et usynlig jakkemerke som fortalte omverdenen at man ville alle godt, at man ville fellesskapet godt. Men nå? Nå var det umulig å vite hva det betydde. Kanskje betydde det ingenting lenger (ibid.:152).

Det å vere snill er det same som å gjere det riktige. Det er ikkje mogleg å handle galt og samstundes vere snill. Forvirringa og fortvilninga til Albert er eit uttrykk for eit autoritetssakn. På same måte som han lengtar etter ein autoritær farsfigur, lengtar han etter ein ideologi eller ei moralsk rettesnor som kan seie noko om kva han bør gjere. Albert spør seg nettopp om fråveret av ein slik normberande instans kan vere årsaka til at han har ei så apatisk haldning til andre verdskrig:

Jeg lurte på hvorfor jeg ikke brydde meg om den stranden, hvorfor det ikke rørte noe i meg å tenke at tre tusen mennesker hadde blitt skutt der, i løpet av noen morgentimer for knappe sytti år siden. Hadde jeg noen gang brydd meg om det? Hadde det i så fall bare gått over, på samme måte som troen på at noen der oppe, der borte, der ute, et eller annet sted, styrte skuta med stødig hånd, fattet de riktige beslutninger som gagnet alle og sørget for at vi hadde det bra? Det var ikke godt å si (ibid.:402).

Albert peiker med andre ord på at det kan vere fråveret av den normberande instansen, som gjer at han ikkje handlar. Nedanfor vil eg vise at det i ei heil rekke situasjonar er nettopp det som er tilfelle.

6.5.1 *Etiske avgjersler*

Gjennom romanen vert Albert stilt overfor fleire såkalla etiske dilemma. Løgstrup karakteriserer eit etisk dilemma som ein situasjon der ein i løpet av kort tid må bestemme seg for kva som er riktig eller galt å gjere, og handle ut i frå det. Ein får ei oppfordring eller ei utfordring, som kan vere uttalt av eit anna menneske, eller som ligg i sjølve situasjonen (2000:175). Dette går som regel bra i dei tilfella der personen, som står midt i den etiske konflikten, er "sjelelig moden", seier Løgstrup. Med det meiner han at personen har eit klart, medvite og gjennomtenkt livssyn som han eller ho handlar ut i frå. På trass av at mykje står på spel, er personen likevel ikkje i tvil om kva som er det riktige og kva han vil gjere. Å handle i strid med den indre overtydinga vil opplevast som eit svik, og er derav utelukka (ibid.:178). Romanen viser gjentekne eksempel på at Albert manglar ei slik indre overtyding. Det ser vi særleg tydeleg når han vert stilt overfor etiske dilemma. Når så er tilfelle, vil ein gjerne freiste å unngå den etiske avgjersla, skriv Løgstrup (ibid.:179). Vidare listar han opp fleire måtar dette kan skje på, og mange av dei finn vi eksempel på i Albert si åtferd.

Det fyrste ein kan gjere er å forlenge vurderingsprosessen. Så lenge ein vurderer fram og tilbake kva som er det rette, slepp ein å ta eit initiativ og kan stadig utsette avgjersla (ibid.:182). I enkelte tilfelle kjem Albert ikkje lenger enn hit. Eit døme er forsvinninga til Aldman. I etterkant av forsvinninga vert Albert innkalla til politiafhør fleire gongar. To

gongar får han spørsmål om kva han har tenkt å gjere. Ingen av gongane har han ein konkret handlingsplan. Han vert berre verande der han er (Harstad 2007:83).

Når Gina overnattar heime hjå han natta etter gravferda til Bertil, er Albert i tvil om kor vidt det er riktig av han å kaste ho ut eller ikkje. Han bekymrar seg for at ho vil komme inn og bryte med alle rutinane og vanene hans (ibid.:230). På motsett side liker han ho veldig godt: ”Hun hadde kommet på det perfekte tidspunkt, død mann ut, kvinne inn” og ”hun var akkurat det jeg hadde lett etter” (ibid.). Han held ein vedvarande indre monolog med seg sjølv der han vurderer kva han skal gjere: ”Kan du ikke bare si det, da? Det er midt på natten, Albert, du kan ikke holde på sånn. Si at du liker henne veldig godt, men at du trenger tid. Hun vil helt sikkert forstå det. Men du må si det til henne” (ibid.:231). Dialogen fortsetter heilt til Gina misser interessa og går heim. I begge tilfeller ser vi altså at Albert utsett handlinga gjennom ei vedvarande vurdering av kva som er riktig handlingsalternativ.

I nokre tilfelle kan personen på førehand vere så godt som sikker på at han ikkje vil gjere det han veit han burde gjere, skriv Løgstrup. Eit moralsk menneske kan aldri gjere det vonde i fullt medvit. Bare det amoralske menneske gjer det vonde og ser det i augo¹⁰. Ein måte å løyse denne problemstillinga på, er å finne ein konsekvens av å gjere det rette, som også er etisk sett tvilsam. Har ein fyrst funne ein slik konsekvens, kan ein med godt samvit la vere å gjere det rette. Ein skaper det Løgstrup kallar ein plikt-kollisjon. Det er forsvarleg å la vere å handle, ikkje berre fordi det er ubehageleg, men også fordi det er etisk sett mindre heldig. Slik gjer ein den opplagte avgjersla uklår. Å velje den behagelege løysinga er like etisk forsvarleg som å velje den ubehagelege (2000:179). Løgstrup kallar det hykleri. Vi innbillar oss at normaltilstanden vår er ærlegdom. Faktum er på den andre sida at det er lygna og sjølvbedraget som er normaltilstanden, og ærlegdomen ein prestasjon. Utan at ein er bestemt på at ein vil la vere å pynte på sanninga, kjem lygna og sjølvbedraget inn av seg sjølv. Det som var pinleg, vert skove bort eller gløymt heilt. Uviljen mot å få sin eigen innsats redusert, den manglande evna til å til å innrømme feilgrep eller svik, får ein til å teie stilt om kjensgjerninga eller omgruppere den på ein uærleg måte. Tilrettelegginga skjer umedvite (ibid.:180-181).

Sjølvbedraget er ei synd som ofte er knytt til eg-forteljninga. Vi ser gjentekne eksempel på dette gjennom heile romanen. Albert som gir seg sjølv nye sjansar. Det klåraste eksempelet er nok valdtekte han observerer i Paris. I staden for å konfrontere valdtektsmennene rømer

¹⁰ Løgstrup understrekar at det her gjeld når det er snakk om ei etisk avgjersle. Utanfor ei etisk konflikt kan det moralsk tenkande menneske i sinne, irritasjon, hat eller misunning gjere moralsk fordømte handlingar med overlegg (Løgstrup 2000:180)

Albert frå heile situasjonen med halen mellom beina. Han kryssar fire hustak i Paris den natta for å kome seg unna (Harstad 2007:275). I etterkant fortel han seg sjølv at jenta i rommet var med på det: ”de kjente henne, hun visste hva hun gikk til, jeg hadde ikke gjort noe galt, hun visste hva hun gikk til, jeg hadde ikke gjort noe galt, det var ingenting jeg kunne ha gjort,” (ibid.:276). Etter mange gjentakningar klarar Albert til slutt å fortrenge episoden, og erstatte den med bilete av seg sjølv og Leni og ein hyggeleg siste kveld i Paris. ”Morderens evne til fortrenning”, seier Albert at han har (ibid.:276). Vi ser at han er heilt på grensa til det amoralske. Sjølvbedraget er delvis medvite gjennomført.

6.5.2 Politisk ansvar

Sjølvbedraget er i fylgje Løgstrup noko som ikkje berre finn stad i konkrete mellommenneskelege relasjonar, men også i relasjon til samfunnet som heilskap. I slutten av *Hasselby* vert det dratt ein parallell frå Albert sin personlege passivitet til handlingsløysa i samfunnet som heilskap, gjennom diverse utdrag frå ulike artiklar og rapportar som handlar om alt frå klimakrise til brystimplantasjon. Dei fleste av desse er knytt til forhold Albert ikkje har direkte moglegheit til å påverke. Det verkar både urettvist og usannsynleg at Albert skal ta på seg noko av skulda for alle ugjerningane som vert lista opp. Løgstrup påpeiker at den etiske fordringa ikkje er uavgrensa, og ikkje går ut på å ta ansvar i forhold som ikkje vedkjem ein (2000:68). Under visse omstende vert det likevel litt annleis. Den demokratiske samfunnsordninga, som i høgaste grad er ein del av seinmoderniteten, inneber eit noko spesielt ansvar. I eit demokrati er den enkelte borgar på grunn av sitt politiske ansvar, medansvarleg for korleis samfunnet og folket han tilhøyrer handlar. Han eller ho er medskuldig i all den naud som medborgarar må lide på grunn av eit mangelfullt eller dårleg styre. Fordi Albert bur i eit demokrati, kan han altså med Løgstrup sine ord, reknast som medansvarleg for handlingar som ikkje direkte vedkjem han fordi han har eit politisk ansvar¹¹ (2000:71). Det politiske ansvaret gjer det moralsk forkasteleg å vere uinteressert i andre si ulukke. Den enkelte borgar er medansvarleg for uretten i samfunnet som heilskap, skriv Løgstrup (ibid.:73).

Under normale forhold vil dei aller fleste freiste å halde avstand til uretten som vert gjort i samfunnet, skriv Løgstrup. Det vert gjort urett kvar einaste dag og det er vi klar over. Vi tek det på den andre sida ikkje inn over oss, fordi vi medvite eller umedvite let det skuldast

¹¹ Det politiske ansvaret er likevel avgrensa av to forhold. For det fyrste har den enkelte borgar avgrensa påverknad på styresettet i landet. Gjennom avrøysting gir ein frå seg noko av ansvaret til den ein meiner er kvalifisert til å ta det. For det andre er ansvaret avgrensa gjennom at ein berre er ein del av folkesuvereniteten. Ein må dele sin påverknad med alle borgarane i landet (Løgstrup 2000:74)

”forholda”. Det er så vanleg, at vi klarar å innbille oss at det også er uunngåeleg (ibid.:185-186). Vi tillegg oss ei rytme i kvardagen som er komfortabel. Vår største frykt er at denne rytmen vert forstyrra. Difor let vi oss sløve av det vande, vedvarande, udramatiske og uunngåelege ved at andre menneske lid. Ikkje fordi vi ikkje vil vere imøtekomande og hjelpsame, men fordi vi er opptekne av at det ikkje må koste oss noko å vere imøtekomande og hjelpsame (ibid.:190-191). Dette sjølvbedraget er Albert si haldning overfor streiken i Paris eit konkret eksempel på: ”Men mest av alt husker jeg at jeg ikke lenger trodde vi kunne forandre noe. Mest av alt husker jeg tanken om at det allerede var for sent og at jeg ga faen,” seier Albert når han fortel om streiken (Harstad 2007:153).

6.5.3 *Samvit*

Samvitet har ein avslørande funksjon i sjølvbedraget, hevdar Løgstrup. Sjølvbedraget handlar ikkje om å framstille seg annleis overfor andre, men overfor seg sjølv. Det legg ”et tåketeppe av motivforskyvinger over sin egen virkelighet”, som Løgstrup seier det (2000:181). I sjølvbedraget flyktar mennesket frå å sjå sin eigen vondskap i augo og frå samvitet sin dom. Å ha ”dårlig samvit” er difor det same som å ha ein levande mistanke overfor seg sjølv om at motiva bak handlinga er dårlege. Samvitet viser oss ikkje motivforskyvingane. Teknikken ein har nytta for å bedra seg sjølv, er ikkje av interesse. Samvitet skyv med hard hand alt til side og peikar på skulda (ibid.:181-182).

Det er interessant å merke seg måten Løgstrup skildrar funksjonen til samvitet på. Det peikar på skulda, skriv han. Demonen i *Hässelby* vert karakterisert mellom anna ved den peikande arma. Fyrste gong Albert legg merke til demonen, er i ein bar i Hamburg. Han vert då skildra som ein middelaldrande mann i grå jakke, som sit ved bardisken og stirar på han. Brått lyftar han den eine arma og peikar (Harstad 2007:35). Albert ser den same mannen igjen i Hong Kong etter at Aldman har forsvunne, også denne gongen peiker han (ibid.:89). Demonen observerer valdtekta. Han er som Albert ikkje deltakande i handlinga, men står passivt ved sida av og stiller Albert brysame spørsmål: ”Har du ikke gått feil nå? Eller har du gått heilt riktig?” og ”Det er vanlig å tro man er uskyldig så lenge man ikke deltar i voldtekten, er du ikke enig?” (ibid.:273). Med utgangspunkt i Løgstrup si utlegging av samvitet sin funksjon, kan vi sjå at demonen og samvitet tener til det same. Dei går rett på sak og peikar på skulda. Tidlegare har eg vore inne på at demonen kan lesast som ein representant for den dømmende makta i romanen. Her ser vi at han også er ein representant for Albert sit samvit. Sett i lys av dette kan vi seie at Albert er framandgjort i høve til sitt eige samvit. I staden for å verte plaga av denne kjensla høyrer Albert skriblinga til demonen på blokka.

Demonen dukkar ofte opp i situasjonar der vi vanlegvis ville snakke om å få dårleg samvit, som til dømes under valdtekta, men han dukkar også opp i situasjonar der Albert kanskje har ei feilaktig kjensle av dårleg samvit, som til dømes overfor faren sine krav. Demonen er med andre ord for mykje ei prosjektering av eg-forteljaren sitt eige samvit, til at vi kan seie at den dømmende rapporten han presenterer er den etiske budskapet i romanen. Demonen er ikkje norma, men han peiker vidare mot ei norm. Når romanen sitt underliggande mytologiske univers materialiserer seg mot slutten av romanen, peiker demonen mot romanen sin uuttala etiske budskap.

6.6 Oppsummering

I dette kapitlet har eg sett nærare på korleis romanen skildrar etisk problematikk i ein seinmoderne kontekst. Romanen speglar Giddens si skildring av det seinmoderne samfunnet både på individnivå og i dei sosiale relasjonane. Karakterane i romanen viser høg grad av sjølvrefleksivitet og tanken om at ein skaper seg sjølv er rådande. Vi ser på den andre sida også at romanen går lenger enn Giddens. Faktorar i det seinmoderne samfunnet vert problematisert eller med andre ord ”satt under debatt”. Ein slik faktor er synet på personleg identitet. Det skjer mellom anna ved at Albert stadig vert avslørt som ein upåliteleg eg-forteljar.

Romanen problematiserer også relasjonsbygginga i seinmoderne samfunn. Den relasjonen det vert lagt mest vekt på er relasjonen mellom far og son. Forholdet mellom Albert og Bertil er eit eksempel på kva som kan skje når ein unngår å konfrontere den andre. Romanen legg også meir vekt på maktbalansen i relasjonane enn Giddens gjer. Fleire stader nemner boka til dømes klassetil høyring i karakterteikninga. I relasjonen til kvinnene i romanen, ser Albert ut til å halde fast på tanken om ”den eine rette”. Romanen viser at Albert også på dette området feilar i historia om seg sjølv. Når det gjeld venskapsrelasjonane Albert inngår i, ser vi ein tendens til at dei aller fleste venane hans er knytt til staden Hässelby. Staden vert ei forbanning for karakterane i romanen. Dei vert haldne fast av røtene sine, på trass av at det i seinmoderniteten blir lagt vekt på at den geografiske staden er noko ein ikkje er bunden av lenger.

Romanen problematiserer også Albert sin lengsel etter ein normberande instans som kan gje han retningslinjer for handling. Avslutningsvis i dette kapitlet har vi sett at mangelen på ei norm, gjer at Albert let vere å gjere noko i det heile og kan reknast for å vere årsaka til hans tidvis likesæle og apatiske haldning.

7 Avsluttande refleksjonar

7.1 Oppsummering og svar på problemstilling

I dette prosjektet har eg gjennomført ei verkanalyse av Johan Harstad sin roman *Hässelby* med det siktemål å undersøke innhaldet i den underliggende etiske budskapen i romanen og sjå nærare på korleis han vert formidla. Eg har kome fram til at *Hässelby* formidlar den etiske budskapen sin på tre nivå, gjennom eit religiøst-mytologisk narrativ, gjennom dei intertekstuelle referansane i teksten og gjennom ei realistisk, men kritisk skildring av det seinmoderne samfunnet.

Apokalypsen er eit narrativ med epifanisk effekt. Det vil seie at måten vi forstår dette på, er avgjerande for korleis vi forstår romanen som heilskap. I den verdsomfattande katastrofen Harstad presenterer for oss i avslutninga av *Hässelby*, speler han på den seinmoderne angsten for verdas undergong, som er knytt til klimakrise og global oppvarming, ved å la jorda verte overfløymd av vatn. Han gir på den andre sida ikkje ei naturvitskapleg, men ei religiøs-mytologisk forklaring på denne katastrofen. Han koplar verdas undergong saman med demonen sin dom over Albert sitt feilslåtte liv. Samstundes koplar han også kritikken av Albert sitt liv til samfunnet utanfor romanen, ved å blande fakta inn i fiksjonen. Tekstfragmenta som vert referert på kopipapira i slutten av boka, er basert på faktaopplysningar. Kritikken av Albert vert såleis også indirekte ein kritikk av samfunnet rundt. Her legg altså Harstad sjølv grunnlaget for ei etisk lesing av romanen. På denne måten er apokalypsen ein viktig del av hans moralistiske prosjekt.

I boka sine intertekstuelle referansar ser vi ein lengsel etter overordna normberande strukturar. Ballspelet i slutten av romanen knytt boka saman med 90-tallet sin signalroman *Naiv. Super.* (1996). Dei to bøkene har ein samanfallande tematikk. Hovudpersonane lengtar begge etter rettesnorer og mening i livet. Den store forskjellen er at *Hässelby* presenterer ein endeleg dom over hovudpersonen. Albert sin lengsel etter normberande strukturar, får også eksplisitt uttrykk gjennom ein annan sentral intertekstuell referanse, *The Roots of Coincidence* (1972). Albert bruker dei samanfallande vilkårlegheitene som vert lagt fram her, som eit typologisk prosjekt. Det vil seie at han prøver å skape mening i tilværet ved hjelp av noko som i utgangspunktet berre var tenkt å vere ei skildring av naturkrefter. Dette prosjektet feilar.

Utover å vise hovudpersonen sin lengsel etter faste haldepunkt i tilværet, peiker også dei intertekstuelle referansane i retning av eit etisk grunddrama, nærare bestemt kampen mellom det vonde og det gode. Då ikkje fyrst og fremst kampen mellom gode og vonde krefter i den ytre verda, men kampen mellom gode og vonde krefter i mennesket. Eg har peika på tre

intertekstuelle referansar i romanen som alle tek for seg denne problematikken:

Vietnamfilmen *Apocalypse Now*, tv-dramet *Twin Peaks* og *Star Wars* – sagaen.

Både det apokalyptiske narrativet og dei intertekstuelle referansane, med unntak av *Naiv. Super.*, tek for seg etiske problemstillingar i eit allmenmenneskeleg perspektiv. Romanen har også plassert den etiske problematikken inn i ein typisk seinmoderne kontekst gjennom si realistiske samfunnsskildring. Boka problematiserer fleire karakteristiske trekk ved seinmoderniteten. Eit eksempel er den narrative sjølvrefleksiviteten. *Hässelby* er Albert sitt forsøk på å fortelje historia om seg sjølv. Han syner seg å vere ein upåliteleg forteljar. Romanen viser gong på gong korleis Albert mislykkes med sitt narrative prosjekt. Han har ikkje kontroll over si eiga historie. Dette motivet kan vi kalle ein *mise-en-abyme*, ein del av teksten som reflekterer eller avspeglar eit aspekt ved heile romanen. Boka står fram som sjølvrefleksiv i forhold til det refleksive sjølvvet. Det er ei forteljing om Albert som fortel som seg sjølv.

Mest framtradande i den realistiske samfunnsskildringa er nok likevel forholdet mellom far og son Åberg. Gjennom Albert sine vanskar i forholdet til den svake faren, problematiserer romanen Albert sin autoritetslengsel og initiativmangel.

7.1.1 *Den etiske budskapet*

I teorikapittelet såg vi at Booth skreiv at vår oppfatning av verdisynet i ein roman vil vere basert på eit heilskapsinntrykk, den samla vurderinga av handlingane og problematikken knytt til alle enkeltkarakterane som romanen presenterer for oss (Booth 1969:73-74). I *Hässelby* syner det seg å seg å vere vanskeleg å trekke nokre generelle konklusjonar på bakgrunn av at handlingane og problematikken vert presentert av ein upåliteleg forteljar. Romanen gjer ikkje anna enn å peike i retning av nokre underliggande, uuttala normer.

I det apokalyptiske narrativet kan vi få ein indikasjon på kva den underliggande etiske budskapet i romanen dreier seg om. Forteljinga om einsemd ligg som ei rammeforteljing kring den apokalyptiske avslutninga. Det indikerer at ein viktig del av budskapet er knytt til sosial samhandling. Vidare er også platanlønna eit motiv i avslutninga av romanen og indikerer at noko ligg brakk og ikkje vert brukt. Eit nøkkelpunkt er også Albert si reise inn i mørkets hjarte, der han møter vondskapen og det vert kravd ei handling av han. Albert handlar ikkje.

I teorikapittelet siterte eg John Nome som seier at ein måte forfattaren kan syne sin etiske budskap på, er ved å la nokre urokkelege grunnsetningar gå igjen gjennom romanen (1969:17). I *Hässelby* er det ei slik setning som utmerkar seg: ”Tiden for utsettelse og

utilstrekkelig handling, formildende, avbøyende utveier og forsinkelser, tar nå slutt. I stedet går vi inn i en tid for konsekvenser” (Harstad 2007:431). Utilstrekkeleg handling er noko som vert understreka også i dette sitatet.

Ved hjelp av Løgstrup og Giddens har eg også funne fram til nokre etiske dilemma i den realistiske samfunnskildringa som romanen i ulik grad gir ei forklaring på. Det ser ut til at Albert si handlingsløyse kan koplust til autoritetslengselen. Mangelen på etiske rettesnorer gjer at han unngår konfrontasjonar i fleire av relasjonane han inngår i, særleg overfor faren. Farsrolla peikar mot patriarkalske samfunn, faste normer, reglar og konvensjonar. Når Bertil Åberg forsvinn som patriarkalsk autoritet, får Albert problem. Utan ein normberande instans sluttar ting og fungere. Dette er også det Anton Ziegler gir uttrykk for når han kjem til Paris for å teste om Albert er god nok for dottera hans: ”om ingenting hadde blitt testet, så hadde ingenting virket heller,” seier Ziegler (Harstad 2007:133).

I dei intertekstuelle referansane ser vi eksempel på at Albert si søking etter normberande strukturar feilar. Han søker etter meining i det meiningslause. Albert lengtar etter faste normer og reglar, men det er også eit aspekt ved romanen at denne autoritetssaknande personen går til grunne. Det er difor vanskeleg å seie at romanen som heilskap gir uttrykk for ein autoritetslengsel.

Sjølv om det syner seg å vere vanskeleg å finne fram til ei eintydig verknorm, er det i alle fall tydeleg at boka sjølv problematiserer fråveret av etiske rettesnorer. Korkje den dømmande skrifta eller den dømmande instansen er tilstades i romanen. Den dømmande skrifta vert gjenfortalt av Albert, og den dømmande instansen er indirekte representert ved demonen. Gjennom dette metabiletet peiker romanen på si eiga manglande moglegheit til å uttrykke ei norm eller ein moral.

7.2 Perspektivering

I denne oppgåva har eg teke for meg sambandet mellom etikk og litteratur. Eg har også teke for meg ein roman og ein forfattarskap som har vore relativt lite omtala tidlegare. Difor ser eg for meg at vidare arbeid kan gå i to ulike retningar.

For det fyrste vonar eg det kjem mange nye lesingar av Harstad sine tekstar i tida framover, som både utdjuvar, utviklar og kanskje også avkreftar noko av det eg har kome fram til i denne oppgåva. Ein av mine forelesarar sa ein gong at ein litterær diskusjon aldri vert interessant før det er minst to ulike røyster med i debatten.

For det andre voner eg også at vi vil få sjå fleire lesingar som tek for seg sambandet mellom litteratur og etikk i tida som kjem. Kanskje kunne det vore mogleg å få til eit prosjekt som liknar Kallestad sitt prosjekt om gudsbilete i 90-tallslitteraturen, som ikkje berre tek for seg det religiøse synet til forfatarane spesielt, men verdisynet generelt. Enkelte vil til og med kanskje hevde at det er nettopp på det etiske og moralske felt at litteraturen har si viktigaste oppgåve i vår tid. Mark William Roche, professor i filosofi, legg vekt på litteraturen si didaktiske rolle. I vår teknologiske alder har handlingane våre meir vidtrekkande konsekvensar enn tidlegare, skriv han. Vi har ein tendens til ikkje å endre åtferda vår dersom det ikkje får umiddelberre konsekvensar. Litteraturen kan framstille langtidseffekten av handlingane våre: ”and to do so is one of its moral obligations, not for every author but certainly for literature taken as a whole in this age”, meiner han (2004:239). Roche skriv at litteraturen kan vere med å skape ein kollektiv identitet. Når litteraturen vert distribuert til mange, kan den vere med å skape felles verdiar som overstig mylderet av private interessar. I ei tid med økologiske kriser er kollektiv identitet særleg viktig, meiner Roche (2004:210-211).

Professoren representerer på mange måtar det synet på litteratur som Stig Sæterbakken i 2001 etterlyste i artikkelen ”For en ny meningskritikk”. Kritikarar i dag har sterke meiningar om korleis boka er og forsvinnande få om kva den er, skriv han. Ein konsekvens av dette er at forfattaren aldri vert tvungen til å forsvare seg, å grunngje sitt syn på litteraturen og verda. No i ei tid då massive sanningsmodellar bokstavleg tala rasar saman kring oss, er det viktigare enn før å krevje noko av litteraturen, meiner Sæterbakken. For litteraturkritikken er tida overmoden for å gå mykje lenger i retning av ikkje berre å dømme teksten, men også det av teksten utleste, skriv han (2001). For at vi skal få ein tilstand der forfatarane vil noko meir med orda sine, utover berre å underhalde, er det med andre ord på høg til at vi, som lesarar, også byrjar å anstrenge oss meir for å finne ut kva den underliggande etiske budskapet er, kva dei vil oss med orda sine.

8 Litteratur

- Aubert, Marie G. (2007) ”Skummelt og morsomt med barnebokfiguren” *Aftenposten* 11.10.2007 <http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article2041520.ece> [19.02.2010].
- Artsdatabanken (2006): ”Faktaark: Platanlønn” <www2.artsdatabanken.no/faktaark/Faktaark45.pdf> [29.03.2010].
- Aarnes, Johan F.: ”sommerfugleffekten” <<http://www.snl.no/sommerfugleffekten>> [06.04.2010].
- Booth, Wayne C. Booth (1969) *The Rhetoric of Fiction*. Chicago & London: The University of Chicago Press.
- Borge, Torunn (2005) ”Sommerfugleffekten” *Klassekampen* 16.-17. juli.
- Carey, John (2005): *What Good Are the Arts?* London: faber and faber.
- Christoffersen, Svein Aage (1999): *Etikk, eksistens og modernitet. Innføring i Løgstrups tenkning*. Otta: Tano Aschehoug.
- Colomy, Paul (1991): ”Theory and Methods. To Begin Anew” i *Contemporary Sociology* 20: 5: 797 – 800.
- Dahl, Willy (1995) *Stil og struktur. Linjer i norsk fiksjonsprosa gjennom to hundre år*. Eide Forlag.
- Ellefsen, Bernhard (2009): ”Du sjunger så jævla bra, Mickel!” *Vagant*, Nr 2 (2009).
- Engen, Kathrine (2007): Johan Harstad: ”Hässelby” *Fredrikstad Blad* <<http://www.f-b.no/article/20071209/SPEILET/220964833/1058/AKTUELT>> 9.12.2007 [14.10.2009].
- Frye, Northrop (1982) *The great code. The Bible and Literature*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Publishers.
- Giddens, Anthony (1991): *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge: Polity Press.
- Giddens, Anthony (1992): *The Transformation of Intimacy. Sexuality, love & eroticism in modern societies*. Cambridge: Polity Press.
- Granlund, Merete Røsvik (2008): ””Alternativet ikke å bekymre seg seg er skummelt” – en presentasjon av forfatterskapet til Johan Harstad.” i *Forfatterhefte Johan Harstad*. Biblioteksentralen.
- Gundersen, Bjarne Riiser (2007) ”Inn i mørket” *Morgenbladet* 12.10.2007.

- Gaasland, Rolf (1999) *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse* Oslo: Universitetsforlaget.
- Harstad, Johan (2005): *Buzz Aldrin – hvor ble det av deg i alt mylderet?* Litauen: Gyldendal Norsk Forlag.
- Harstad, Johan (2007): *Hässelby* Slovakia: Gyldendal Norsk Forlag.
- Harstad, Johan (2008a): *B-sider*. Falun: Gyldendal Norsk Forlag.
- Harstad, Johan (2008b): *Darlah – 172 timer på månen* Latvia: Cappelen Damm.
- Harstad Johan (2008c): *Kraftsentrum* april 2008.
- Harstad, Johan (2008d): ”Apokalypse now” *Dagbladet*.
<<http://www.dagbladet.no/tekstarkiv/artikkel.php?id=5001080071372&tag=item&words=Johan%3BHarstad>> [08.10.09].
- Hauge, Henrik (1946): ”Yogien og kommissæren” i *Kirke og Kultur*. 51
- Haugen, Torgeir (red.) (1998): *Litterære skygger. Norsk fantastisk litteratur*. Oslo: LNU, Cappelen Akademisk Forlag.
- Hellesnes, Jon (1994): *På grensa. Om modernitet og ekstreme tilstandar*. Oslo: Det norske samlaget.
- Hidle, Mie (12.10.2007): ”Dommedag over åttitallet” *Stavanger Aftenblad*.
- Holtz, William (1974): ”Review: Abstract Criticism” i *NOVEL: A Forum on Fiction* 7: 2: 190-192.
- Hovdelien, Olav og Ståle Johannes Kristiansen (2007): ”Teologi og litteratur i norsk kontekst – innledning og oversikt” i Olav Hovdelien og Ståle Johannes Kristiansen (red.) *Fra Dante til Umberto Eco. Atten tekster om teologi og litteratur*. Unipub forlag.
- Haagensen, Olaf (2005): ”Å ville godt i verden – en samtale med Johan Harstad” i *Bøygen* 2/2005.
- Isaksen, Kristine (2005) [Anmeldelse] *Bøygen* 17: 2.
- Kallestad, Åse Bjørg Høyvoll (2003) ”Da Gud kom tilbake i norsk litteratur” *En lesning av fire norske romaner fra 1900-tallet*. Hovudfagsoppgåve i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Bergen
- Kallestad, Åse B. Høyvoll (2004): ”Underkastelse uten frelse. Da Gud kom tilbake i norsk litteratur” i *Norsk Litterær årbok* 2004
- Kallestad, Åse Bjørg Høyvoll (2007) ”Jeg tror på sjelens renselse gjennom lek og moro” i *Fra Dante til Umberto Eco. Atten tekster om teologi og litteratur*. Olav Hovdelien og Ståle Johannes Kristiansen (red.) Unipub forlag.

Kinder, Marsha (1979): "The Power of Adaption in *Apocalypse Now*" i *Film Quarterly* 33: 2: 12-20.

Kleiva, Arve (2001) "Johan Harstad" *Morgenbladet*
 <<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20011019/ARKIV/110190307>>
 [11.02.2010].

Koestler, Arthur (1991): *Tilfeldighetens røtter*. Oslo: Hilt & Hansteen

Kristiansen, Kai (2008) "Besatt av månen" *Adresseavisen* 3.10.2008

Krøger, Cathrine (2007): "Apokalyptisk" *Dagbladet*
 <<http://www.dagbladet.no/kultur/2007/09/29/513521.html>> [21.01.2010].

Lind, Signe (2008): "*Hjernefotografier*" – en lesning av Johan Harstads *Herfra blir du bare eldre*. Masteroppgåve i allmenn litteraturvitenskap. Universitetet i Oslo.

Lothe, J., C. Refsum og U. Solberg (1999): *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget

Lothe, Jakob (2008): "Opningas utfordring" i Eva Bakøy og Jo Sondre Moseng (red.) *Filmanalytiske tradisjoner*. Oslo: Universitetsforlaget.

Loe, Erlend (1999): *Naiv. Super Cappelen*.
Lubbock, Texas: Interdepartmental committee om comparative literature. Texas Tech University.

Løgstrup, Knut Ejler (2000): *Den etiske fordring*. Spydeberg: J.W Cappelsens Forlag a.s

MacIntyre, Alasdair (2007): *After Virtue a study in moral theory*. London: Duckworth-

Miller, Leslie J. (1994): "Review of Anthony Giddens: *The Transformation of Intimacy: Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*" i *The Canadian Journal of Sociology* 19: 4: 550-554.

Malt, Ulrik (2010): "Schizofreni" <http://www.snl.no/sml_artikkel/schizofreni>
 [30.04.2010].

Nome, John (1969): *Dikternes verden. Litterære Essays*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Nome, John (1970a): *Kritisk forskerholdning* . Universitetsforlaget.

Nome, John (1970b): *Kunst og etikk. Essays* Stavanger: Universitetsforlaget.

Næss, Atle (2001): "Smertepunkter" *Stavanger Aftenblad* 31.10.2001.

Rimmon-Kenan, Shlomith (1983): *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. Routledge.

Rosen, Elizabeth K. (2008): *Apocalyptic Transformation. Apocalypse and the Postmodern Imagination*. Plymouth, UK: Lexington Books.

Roche, Mark William (2004): *Why Literature Matters in the 21st century*. Yale University Press.

- Sandnes, Cathrine (2001) "Voksen nok" *Aftenposten* 31.08.2001
- Stubhaug, Hilde (2007) "En tid for konsekvenser" *Morgenbladet* 26.10.2007.
- Sørbø, Jan Inge (1994): *Essay om teologi og litteratur*. Oslo: Det Norske Samlaget.
- Sørenssen, Bjørn (1995): "An Uneasy Relationship: *Heart of Darkness* and *Apocalypse Now*" i Jakob Lothe (red.) *Conrad in Scandinavia*. New York: Columbia University Press.
- Sørum, Steffen (2003): "Tør jeg si det?" *Vinduet* 2/2003.
- Sæterbakken, Stig (2001): "For en ny meningskritikk" i *Dagbladet* 25.10.2001 [01.04.2009].
- Tschudi, Stephan (1946): "Korsfareren Koestler og hans Kampfeller" i *Kirke og kultur*. Årg. 51,1946 (s. 129-142).
- Ungdommens kritikerpris (2009) "Juryens begrunnelse 2007/08"
 <http://www.ungdommenskritikerpris.no/index.php?option=com_content&view=article&id=128&Itemid=84> [06.01.2010].
- Van der Liet, Henk (2009) "Showdown in Hässelby" *Trouw* 08.08.09
 <http://www.trouw.nl/cultuur/boeken/article2833347.ece/Showdown_in_Hasselby_.html>
 [22.02.2010].
- Vassenden, Eirik (2004) *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen*. N.W. Damm & Søn AS.
- Vatnøy, Lillian (2001) "Nostalgisk. Super." *Bøygen* 13: 3
- Vik, Siss (2003) "Hold ut!" *Vinduet*, 57: 2
- Wimsatt, William K. and Monroe C. Beardsley (1954): "The Intentional Fallacy" i *The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry*, University of Kentucky Press, 1954: 3-18.
 <<http://faculty.smu.edu/nschwartz/seminar/Fallacy.htm>> [3.05.2010].
- Wold, Bendik (2005) "Space is the place" *Morgenbladet* 13.05.2005
 <<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20050513/OBOKER/105130027>>
 [15.02.2010].
- Wolfreys, Julian (red.) (2005): *The J. Hillis Miller reader*. Stanford, Calif: Stanford University Press.
- Zamora, Lois Parkinson (1989) *Writing the Apocalypse. Historical Vision in Contemporary U.S and Latin American Fiction*. Cambridge University Press.
- Aadnanes, Per M. (2002): *Livssyn*. Oslo: Universitetsforlaget.

Samandrag

Dette prosjektet er ein verkanalyse av Johan Harstad sin roman *Hässelby* (2007) med vekt på sambandet mellom litteratur og etikk. Eg har tatt utgangspunkt i ein hypotese om at dette er ein roman med ein underliggande etisk bodskap, og i problemstillinga spør eg kva som er innhaldet i denne og korleis han vert formidla. Dette er ein omdiskutert, men ikkje ny innfallsvinkel til litterære analyser. Det omgrepet det er mest vanleg å referere til når det er snakk om verdisynet i ein roman er Wayne C. Booth sitt omgrep om den impliserte forfattar. I nordisk samanheng har eg nemnt fagteologen John Nome som eit eksempel på ein som har vore oppteken av ei slik tilnærming til litteraturen.

Metoden eg har brukt er basert på ein brei teoretisk innfallsvinkel. Nokre av dei mest sentrale teoriane er den britiske sosiologen Anthony Giddens si skildring av seinmoderne samfunn og den danske teologen Knut Ejler Løgstrup sin teori om den etiske fordringa.

Eg har kome fram til at den etiske bodskapen i romanen vert formidla på tre ulike nivå i verket. For det fyrste vert han formidla på eit religiøst-mytologisk nivå, gjennom boka sitt apokalyptiske narrativ. For det andre gjennom romanen sine intertekstuelle referansar, og for det tredje gjennom ei realistisk skildring av eit seinmoderne samfunn. Når det gjeld innhaldet i den etiske bodskapen, viser det seg å vere vanskeleg å trekke nokre generelle konklusjonar. Ikkje minst er dette vanskeleg på bakgrunn av at den realistiske samfunnsskildringa vert presentert av ein upåliteleg forteljar. Det eg på den andre sida har kome fram til er at romanen problematiserer fråveret av ein normberande instans.

Abstract

This project is an analysis of Johan Harstad's novel *Hässelby* (2007) with emphasis on the connection between literature and ethics. I have based my project on the hypothesis that this novel has an underlying ethical message. I investigate what the content of this message is, and how it is conveyed in the novel. This is a controversial approach to literature, but it is not new. When it comes to the relationship between literature and ethics, the term most commonly referred to is Wayne C. Booth's "the implied author". The theologian John NOME is mentioned in this project as a Nordic representative of a similar approach.

The method I have used is based on a broad theoretical approach. Among the most important theories is the British sociologist Anthony Giddens' presentation of the Late Modern society, and the Danish theologian Knut Ejler Løgstrup's theory about "the ethical demand".

I have reached the conclusion that the ethical message in the novel is communicated on three different levels: first, on a religious-mythological level, through the book's apocalyptic narrative; second, through the novel's intertextual references; and third, through a realistic portrayal of a late modernity. As for the content of the ethical message, it turns out to be difficult to draw any general conclusions, not least because the realistic portrayal is presented by an unreliable narrator. What I have arrived at, on the other hand, is that the novel problematizes the absence of an ethical standard.