

Den karnevaleske overflaten

En karnevalesk lesning av sivilisasjonskritikken i Erlend Loes “Doppler-trilogi”



Øyvind Valderhaug

Masteroppgave i nordisk litteratur
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
November 2020

Innholdsfortegnelse

Innholdsfortegnelse	2
1 Innledning	4
1.1 Problemstilling	4
1.2 “Doppler-trilogien”	7
1.3 Tidligere lesninger	10
1.3.1 “Den store overflaten” av Eirik Vassenden	10
1.3.2 “Den reflekterende overflaten” av Ellen Rees	12
1.3.3 “Dopplers kjønn – parodi eller politikk?” av Britt Andersen og John Brumo	14
2 Forfall og forfallsfortellinger	16
2.1 Sivilisasjonens forfall og endetid	16
2.1.1 Forfallet, gjenoppstanden og gullalderen	17
2.1.2 Tapet av konstituerende kjerneverdier	19
2.1.3 Moderne forfallstenkning	20
2.2 Skal litteraturen leve i forfallet eller bekjempe det?	21
2.2.1 Natur versus kultur	22
2.2.2 Dekadanselitteratur	23
2.2.3 Vitalistisk litteratur og former for vitalisme	26
2.2.4 Den norske vitalismen og arven fra Nietzsche	29
2.3 Hamsuns vitalisme – kampen mot det private og sivilisasjonens forfall	30
2.3.1 Markens Grøde (1917) – nybrottsmannen og bevaringen av det gamle	31
2.3.2 Hamsuns vitalisme – en livets poetikk	32
3 Bakhtin – Karnevalesk parodi	34
3.1 Mikhail M. Bakhtin	35
3.1.1 Rabelais og latterens historie – latter som litterært motiv	35
3.2 Grotesk realisme – den karnevaleske litteratur	38
3.3 Karnevalesk parodi – den ambivalente latter	43
3.4 Tid og utvikling – den karnevaleske oppfatning versus dekadansen og vitalismen	47
4 Fortelleren hos Loe	49
4.1 Dopplers egen fortelling	50
4.2 “Erlend Loes” fortelling om Doppler	51
4.3 Fortellingen om Doppler og forfallet	53
5 Den karnevaleske Loe	55
5.1 “Doppler med kuken”	55
5.2 Sex, mastrubering og ejakulasjon	58
5.2.1 Degenerert seksualitet	60
5.2.2 Seksualitet som degradert topografi	62
5.3 Mat og drikke	66
5.3.1 Melk og seksuell degradering	67

5.3.2 Melken som karnevalessk symbol	70
5.3.3 Matlaging og progressiv gjenfødelse	71
5.3.4 Matlaging som degenerering eller degradering	74
5.4 Avføring, gjødsling og gjenfødelse	78
5.4.1 Totempæl, toaletter og slekt	80
5.5 Hvordan lese det karnevalesske hos Loe	83
5.5.1 Loe som vitalisme	83
5.5.2 Loe som dekadanse	85
5.5.3 Loe som karneval	87
6 Loes karnevalesske parodi	89
6.1 Hvorfor Hamsun	90
6.2 Osloomarka, nybrottsmannen og skogens grøde	91
6.2.1 Den ubebygde og frie natur	92
6.2.2 Nybrottsmannen og nybrottsnarren	95
6.3 Optimismen og håpet til den neste generasjon	101
7 Konklusjon	102
7.1 En karnevalessk overflate	102
7.2 Narren Loe	103
8 Litteraturliste	106
Sammendrag	110
Abstract	111

1 Innledning

Denne masteroppgaven er en lesning av Erlend Loes “Doppler-trilogi” som ser nærmere på hvordan disse bøkernes sivilisasjonskritiske elementer kan tolkes. “Doppler-trilogien” omfatter de tre bøkene *Doppler* (2004), *Volvo Lastvagnar* (2005) og *Slutten på verden slik vi kjenner den* (2015), og jeg vil argumentere for en alternativ lesning av disse bøkene som vekter hvordan historien om Andreas Doppler inneholder en rekke tilfeller av det jeg senere vil definere som karnevaleske litterære virkemidler, motiver og parodier. Jeg vil fokusere på de parodiene som knytter fortellingen om Doppler inn til Hamsuns litteratur, og da spesielt til de sivilisasjonskritiske elementene i bøker som *Den sidste Glæde* (1912) og *Markens Grøde* (1917). Slik vil jeg gjennom oppgaven skissere en forståelse av “Doppler-trilogiens” sivilisasjonskritiske aspekter, som vekter deres karnevaleske form og litteraturhistoriske tilknytning som et utgangspunkt for en større diskusjon om effekten eller verdien av deres kommentarer på samtidige forhold.

Innledningskapittelet vil presentere oppgavens problemstilling, de nevnte bøkene til Erlend Loe, men også noe av den tidligere faglige resepsjonen av forfatterskapet. Etter det vil jeg i kapittel to ta for meg den idehistoriske forestillingen om sivilisasjonens forfall, og hvordan dette har gitt seg uttrykk i et utvalg sivilisasjonskritiske litterære former. Jeg vil også presentere de bøkene av Hamsun som blir grunnlaget for de parodiske elementene jeg vil diskutere fra “Doppler-trilogien”. I kapittel tre vil jeg presentere det teoretiske perspektivet som ligger til grunn for min lesning av Loes karnevaleske virkemidler og parodier, altså Mikhail M. Bakhtins arbeid med den groteske realismen, og den karnevaleske litteratur. Når jeg så kommer til kapittel fire vil jeg gjennom en narratologisk analyse se på den skiftende fortellerteknikken gjennom de tre bøkene til Loe, med hovedfokus på spørsmål rundt temporalitet og fortellerens autoritet. Jeg vil så i kapittel fem ved en nærlæsning av utvalgte utdrag vise hvordan Loes litterære form kan defineres som en type moderne karnevalesk litteratur. I kapittel seks vil jeg se på Loes parodiering av Hamsun, også i lys av det jeg vil definere som Loes karnevaleske parodiske form. I de avsluttende refleksjonene i kapittel syv vil jeg så trekke en overordnet konklusjon rundt validiteten i Loes mulige sivilisasjonskritikk.

1.1 Problemstilling

Det har tidligere vært flere som har beskrevet Loes litteratur som overfladisk, både i negativ og positiv forstand. For eksempel har vi Eirik Vassendens som fremstiller det tidlige forfatterskapet, grunnet sin metaforiske lesning av Loes estetikk i romanen *L* (1999) (Vassenden, 2004:83), som en utforskelse av en ugjennomtrengelig overflate, lik en tykk is på

en innsjø. På den andre siden har vi blant annet Ellen Rees sine slutninger om at Loes overfladiske stil er et virkemiddel for å reflektere senmodernistiske filosofiske premisser (Rees, 2009:258), slik vi selv kan speile oss i samme innsjø en varm sommerdag. For å gå i dialog med disse og flere andre lesninger vil jeg i min oppgave foreløpig fortsette å benytte meg av metaforen om en overflate, og foreløpig også om en innsjø. Men jeg forestiller meg at denne innsjøen, i likhet med de fleste innsjøer, får sitt vann fra et antall andre kjente og ukjente vannkilder. Og min hensikt er altså å undersøke disse kildene nærmere, for å utforske hvordan de former den overflaten som blir historien om Doppler.

Interessant nok beskriver også Erlend Loe seg selv, og sitt forfatterskap, som overfladisk i visse henseender. I anledning forfatterens 50. års dag utkom intervjusamlingen *Smileffes* (2019) hvor blant annet Loe i et intervju med seg selv antyder følgende om sin egen skriving:

Jeg har ikke skrevet det jeg skulle. Jeg har bare så vidt kommet i gang. Jeg har skrapet i *overflaten*, men ikke kommet meg ned dit jeg vil være. [...] Men jeg må ta forbehold om at jeg aldri har hatt en plan før og har det ikke nå heller. Men jeg har en plan om å ha en plan. (Loe, 2019:137 - *min utheving*)

Nå må selvfølgelig uttalelsene i dette humoristiske intervjuet med tittelen “Erlend intervjuer Erlend om Erlend” leses med en moderat mengde skepsis når det gjelder sannhetsgehalt. Likevel er det interessant å høre ordet “overflate” brukt av forfatteren selv når han beskriver sitt eget forfatterskap. Man må imidlertid stille seg spørsmål ved om han er helt troverdig når han sier at han ikke har en plan med skrivingen sin, og når han fremmer ønsket om “[å] bli en forfatter som vet hvorfor han skriver det han skriver” (s.137-138 - *kun sidetall angis når kilde fremgår av siste referanse*). Det er mulig å se for seg at Loe som representant for “ironigenerasjonen”, som det står på omslaget til *Smileffes*, kan sies å ha et ureflektert forhold til sin egen skriving, og som i lys av sin ironi derfor ikke fullt ut kan forsvare en mening eller et standpunkt i en politisk eller samfunnsmessig kontekst. At hans bøker derfor blir et uttrykk for en postmoderne estetiske tendens, som blant annet forskeren Per Buvik har omtalt som en nivellerende, ukritisk, fragmentert og klisjefylt utvikling, som på bakgrunn av dette mangler evnen til gjennom kunsten å rette søkelys på problemer i samtiden (Buvik, 2001:23). Jeg vil i løpet av denne oppgaven argumentere for at dette ikke nødvendigvis stemmer. Fordi Loes bøker har om ikke en dybde, heller ingen hard overflate. Bøkene har etter min mening i det minste en resterende krusning fra de tidligere tanker og ideer som har strømmet inn og fylt den innsjø som danner historiene, hvis man benytter den tidligere nevnte innsjø-metaforen. Og disse krusningene blir som vi vil se senere behandlet på en bevisst karnevalesk måte av

Loe, for at hans ideer slik kan komme på en folkelig bølgelengde. Eller som Loe sier selv: “For idéer, i hvert fall mine, oppstår veldig ofte i møte med andres arbeid.” (Loe, 2019:144) “Og dette noe får til dels stor gjennomslagskraft.” (s.145).

Det Loe her er inne på kunne vært omtalt med det omdiskuterte begrepet intertekstualitet. Omdiskutert mye på bakgrunn av sin vaghet, eller slik Graham Allen formulere det i innledningen til andreutgaven av sin bok *Intertextuality* (2011): “Intertextuality is one of the most commonly used and misused terms in contemporary critical vocabulary. [...] Intertextuality, one of the central ideas in contemporary literary theory, is not a transparent term and so, cannot be evoked in an uncomplicated manner.” (Allen, 2011:2). Jeg vil i min oppgave så langt det lar seg gjøre derfor prøve å avstå fra dette begrepet, men heller omtale likheter mellom bøkene jeg ser på, eller Loes “møte med andres arbeid” (Loe, 2019:144), med begrepene allusjoner, referanser og parodi. Jeg vil derfor heller ikke basere meg på de strukturalistiske eller poststrukturalistiske teoriene knyttet til begrepet om intertekstualitet, blant annet forbundet med Julie Kristeva, men heller vekte arbeidet til Mikhail M. Bakhtin, som gjerne regnes som forløperen til intertekstualitet i vesten (Allen, 2011:3). På denne måten vil jeg også begrense mitt teoretiske perspektiv for lesningen til det jeg henter ut fra Bakhtins arbeid, både når det gjelder utformingen av den karnevaleske litteratur, men kanskje enda viktigere i min sammenheng, utformingen av den karnevaleske parodi.

Jeg vil i løpet av min oppgave derfor argumentere for at Loes overfladiske fortelling om Andreas Doppler kan leses som en karnevalesk litterær lek med tidligere tiders sivilisasjonskritikk. Min oppgave vil i denne sammenheng begrense seg til å se på de gangene Loe skaper et meningsinnhold utover det som finnes på fortellingens overflate gjennom å parodiere Hamsuns forfatterskap og hans fremstilling av sivilisasjonens forfall. Jeg vil foreløpig postulere at Hamsuns sivilisasjonskritikk kjennetegnes av tendensen til regressive løsningsforslag, og vil utdype denne slutningene i det kommende kapittelet om forfall og forfallsfortellinger. På bakgrunn av dette, og min teoretiske perspektivering, vil jeg forsøke å argumenter for at det som på overflaten kan leses som en naiv, ironisk, fragmentert eller klisjefylt nivellering av samtidens problemer, også kan leses som en form for kritikk av regressiv problemløsning som idealiserer fortidens tilstand. Eller formulert som en problemstilling: “Hvordan skaper Loes overfladiske skrivestil i bøkene om Doppler en dypere bevissthet rundt problemene med sivilisasjonskritikk som appellerer til regressive løsninger?”

1.2 “Doppler-trilogien”

Historien om Andreas Doppler er delt i tre, temmelig forskjellige deler. Dette er de tre bøkene: *Doppler*, *Volvo Lastvagnar* og *Slutten på verden slik vi kjenner den*. Alle sammen handler de i hovedsak om Dopplers avsmak for den norske kulturens tilstand, og omfatter hans prosjekt med å vende tilbake til naturen og et enklere liv, gjennom å bosette seg i Oslomarka, oppsøke de svenske skogene, eller ta bolig i et tre i hagen ved hans gamle hjem.

I bok én har Doppler søkt ut i Oslomarka for å komme seg vekk fra det han definerer som byens flinkhet. Det hele startet med et fall på sykkel da han kort tid etter farens død syklet gjennom skogen. Mens han etter fallet blir liggende langs den opptråkkede sti blir han slått av skogens iboende stillhet. Han får tid til å tenke på sitt eget liv, og på misnøyen med livet i hovedstaden, men også på sin døde far, som han erkjenner å virkelig aldri ha kjent. Disse tankene får han til å søke ut i skogen, for å kjenne på følelsen av å ikke være flink, for å ikke produsere som en del av hovedstadens samfunnsborgere, og for å gjøre så lite som mulig og bare være i stillheten i skogen. På grunn av matmangel ender Doppler med å ta liv av en elg, og blir som en følge av dette også de facto foresatt for denne elgens kalv, som Doppler døper Bongo. Slakten av Bongos mor er bokens start, og de nevnte hendelser som førte til oppholdet i skogen fortelles gjennom tilbakeblikk.

Etter en tid i skogen blir Doppler nødt til å dra hjem til sitt hus, da konen skal ut på en reise, og han blir satt til å passe barna, tenårings Nora og den unge Gregus. Doppler ønsker selv å ta barna ut i skogen, men han blir grunnet tidsklemme nødt å oppholde seg i familiehjemmet den første natten. Dagen etter tar Doppler med seg Gregus ut i skogen og tilbringer resten av helgen med han. Gregus viser stor interesse for Bongo, men også for farens nye tilværelse. Dette er bidrar til at Gregus senere, med påtrykk fra moren blir plassert sammen med Doppler på fulltid. Noe Doppler etter hvert finner seg til rette med, da han ser dette som en mulighet til å avlære flinkheten som Gregus, tross sin unge alder, har tatt til seg.

Senere blir Dopplers ensomhet og stillhet i skogen videre forpurret ved at tyven Roger, en høyremann og den tyskættede Düsseldorf besøker ham, eller slår opp sine egne telt i umiddelbar nærhet. Doppler blir en uvillig profetisk figur for disse inntrengerne, spesielt for høyremannen, og gir dem inspirasjonen til også selv å søke vekk fra flinkheten. Samtidig som alt dette foregår har også Doppler bestemt seg for å reise en totempæl til minne om faren som han aldri virkelig kjente. Dette prosjektet, samtaler med og veiledning av de tre besøkende er det som bærer den siste delen av romanen. Hele boken slutter med at Doppler, Bongo og Gregus reiser fra resten av familien 17. mai, en familie som nå også befatter den nyfødte

sønnen Bjørnstjerne. De reiser ut i verden for å se om andre land kan ha bedre mennesker enn de flinke menneskene i Norge.

Bok to fortelles ikke av Doppler selv, men av den konstruerte fortelleren Erlend Loe, som avbryter selve narrasjonen med en rekke fotnoter og fortellingsbrudd, som kommentere selve narrasjonen, men også utenomtekstlige tema. Dette medfører det enkelte har omtalt som en rekke metafiktive kommentarer i teksten (Rees, 2009:274). Mye av fokuset i denne boken ligger ikke på Doppler, som ikke entrer historien før etter godt og vel 40 sider, men heller på relasjonen og konflikten mellom de to aldrende naboene Maj Britt og Anton von Borring. Maj Britt er en hasjrøykende reggie-entusiast, og von Borring er eier av store landområder i det svenske grenseområdet, men også speider, homofil og utpreget fugleentusiast. Krangelen mellom de to naboene er gammel, og skyldes et eldre uvennskap mellom de to familiene. Dette uvennskap ble også senere forsterket gjennom en handel i fylla da Maj Britts avdøde ektemann, mot von Borrings egentlige vilje, fikk kjøpt den delen av landområder som hun nå bor på.

Gregus er også med når Doppler entrer fortellingen, men forlater tidlig faren og de svenske skogene, da han anklager faren for å ha mistet driven til å søke ensomheten og kjempe mot flinkheten fra første bok. Til tross for at Gregus fremstår overdrevent mye visere enn hans knapt 4 år tilsier i sin anklage av faren, har han rett. Dette fordi Dopplers felttog som startet helt på enden av forrige bok, slutter tidlig da han i stedet tar bolig hos Maj Britt og sammen med henne røyker og danser dagene bort. Dette gjør han uten noe hensyn til sønnen og Bongo, som også forsvinner ut av historien tidlig i boken. Doppler har heller ingen intensjon om å reise videre ut i verden for å bekjempe flinkheten, slik han proklamerte ved slutten av første bok.

Doppler havner i hendene på von Borring som følge av en feilet spøk, planlagt av Maj Britt. Von Borring får medynk med den nå fortapte Doppler, som mangler den overbevisning som han hadde i første bok, og bestemmer seg for å lære han opp til speider og naturentusiast. Noe som virker noe paradoksalt da Doppler viste tydelig evner til selvberging i første bok. Von Borring prøver i så måte å gi Doppler en form for disiplin og rettleiding i hans nå mer fortapte tilstand. Von Borring fungerer på denne måten som en profetisk figur for Doppler, slik han selv var profeten for høyremannen, Roger og Düsseldorf i forrige bok,

Boken slutter med at Doppler blir brutt ut av et svensk fengsel ved hjelp av den nå returnerte Bongo, etter at Doppler ble fengslet for å ha stjålet Maj Britts Volvo Globetrotter, som ble gjort for å kunne kjøre von Borring innover i Sverige på jakt etter en sjelden fugl. Doppler og Bongo reiser etter dette tilbake til Norge og boken slutter med at fortelleren,

Erlend Loe, kommenterer at han nå må gi seg siden foreldrene hans akkurat kjørte inn på gårdsplassen for et besøk.

I den tredje boken er de metafiktive kommentarene fjernet, og fortelleren er ikke identifisert, men er nå en tradisjonell tredjepersonsforteller. Boken starter ved at Doppler og Bongo returnerer til Oslo. Bongo blir snart etterlatt på et reservat for elger, men Doppler lover å returnere når han har fått innrettet seg hos familien. Doppler forventer å kunne returnere som familiefar etter det lange fraværet, men blir overrasket ved at konen Solveig nå har fått seg en ny kjæreste, Egil Hegel, og det virker som om familien, Gregus og Bjørnstjerne inkludert, har blomstret i farens fravær.

Doppler bryter seg inn i familiehjemmet ved flere anledninger og ejakulerer på diverse møbler og inventar, for på denne måten å skape splid i forholdet mellom Solveig og den nye kjæresten. Dette lykkes han i, og får av denne grunn returnere til huset. I begynnelsen virker det som om alt går fint, og Doppler lover han skal forsøke å komme tilbake i arbeid, men gjør tross dette intet forsøk på å få sin gamle jobb tilbake, eller en ny en for den saks skyld. Likevel er Solveig tålmodig med ham, hun virker glad for å ha mannen tilbake, i alle fall i begynnelsen. Doppler, som nå har vært alene i to, tre år, blir særdeles fascinert av det seksuelle som kommer som følge av det gjenopprettede samboerskap. Dette mister Solveig fort interessen for, og Doppler bruker derfor stadig mer tid på pornografi.

Med tiden vekkes misnøye hos Solveig ovenfor Dopplers inaktivitet, han får lov til å bo i kjelleren mens Egil får flytte tilbake. Mye grunnet denne utviklingen, og det faktumet at han igjen føler at flinkheten har tatt overhånd i familien, flinkheten han selv ikke klarer å gjenoppta, blir han mer ekstrem i sitt forsøk på å overtale familien til å gjøre som ham og ikke delta i samfunnet. Og da han i et forsøk på å omvende sin familie får det for seg å brenne store deler av eiendelene deres, samt eiendeler fra resten av nabolaget, på bakgrunn av hans fascinasjon for en lignende praksis hos den amerikanske urbefolkning, så har familien fått nok og han kastet ut av huset.

Doppler reiser så til Danmark for å bo hos datteren til en nabo, som arbeider i den danske pornobransjen. Det tar ikke lang tid før Doppler selv begynner som pornoskuespiller, og deltar i en rekke filmer. I begynnelsen er dette en god opplevelse for mannen som i store deler av romanen har fulgt sine seksuelle drifter, men med tiden trettes han og entrer det man kan kalle en depresjon. I romanen blir den nedtrykte stemningen forklart av en av de andre karakterene som at Doppler har fått en sliten aura, grunnet for mye intimitet, en aura som nå trenger ensomhet og mindre intimitet for å komme seg igjen. Som en følge av dette drar

Doppler tilbake til Norge, og returnerer til skogen for å søke ensomheten. Han henter Bongo og sammen drar de innover i Oslomarka, som da blir slutten på trilogien.

1.3 Tidligere lesninger

Som nevnt innledningsvis, har det vært vanlig for flere kritikere, forskere og andre lesere å beskrive Loes forfatterskap som overfladisk, og grunnene for dette er flere, men majoriteten går på Loes enkle skrivestil i møte med komplekse problemer. Loe har blitt kalt et talerør for den omtalte “ironigenerasjonen”, med deres “stor frihet til å velge” (Rottem, 1999:2). Den kunstneriske tilnærmingen til flere forfattere innenfor denne generasjon utover på 90-tallet, og spesielt for Loe, var av mange sett som et oppgjør med 1980-tallets eksistensielle gravalvor (Rottem, 1998:779-785). Andre har også forstått det som et oppgjør med 80-tallets avant-garde dyrkelse, gjennom en forenkling av de kompliserte former og tekststrategier som preget den periodens litterære tendenser (Andersen, 2012:649-651). Dette medførte det enkelte, deriblant Per Thomas Andersen, har omtalt som Loes litterære “ny-naivisme” (s.650). Likevel mener Andersen at Loe, til tross for å ta avstand fra 80-tallets litterære former, ikke nødvendigvis har tatt avstand fra tematikken eller “senmodernitetens problemstillinger.” (s.650) Dette medfører en tilnærming til disse problemene gjennom en litterær form preget av “enkelhet også når det gjelder fremstillingen av tankegang eller tankestruktur [hvor] enkle motsetninger står i stedet for komplekse forhold.” (s.651) Denne forenkling eller utjevning av det komplekse og sammensatte til det enkle eller binære, er likt det jeg innledningsvis omtalte som Buviks kritikk av den postmoderne estetikkens nivellering av samtidens problemer. Og denne forenklingen er blant grunnene til at Loes litteratur av mange omtales som overfladisk, til tross for noe uenighet om hva som skjuler seg under denne overflaten.

Med risiko for å selv anklages for å nivellere resepsjonen av Loe har jeg i denne oppgaven begrenset meg til kun å se på tre lesninger av forfatterskapet, én negativ, én positiv og noe midt i mellom. Dette gjør jeg ikke for å gi en utgreiende oversikt over Loe resepsjonen, men for å plassere min oppgave i forlengelse til tidligere lesninger i den nordiske fagtradisjon. Jeg vil mot slutten av oppgaven også tydeligere gå i dialog med disse lesningene, når jeg selv har fått presentert min egen lesning av Loes romaner.

1.3.1 “Den store overflaten” av Eirik Vassenden

Vassendens stopper i sin artikkel “Den store overflaten : Erlend Loes romaner” (Vassenden, 2004) ved den til da siste utgitte romanen *Fakta om Finland* (2001). Til tross for dette har hans refleksjonene relevans for min oppgave, blant annet fordi han trekker inn begrepet om vitalisme når han beskriver deler av denne roman, et begrep som han også bruker om

Hamsuns forfatterskap i *Norsk Vitalisme : Litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940* (Vassenden, 2012). Jeg vil i kapittel to komme nærmere tilbake på kjennetegnene for vitalismen, og ikke minst Hamsuns vitalisme, så holder meg i denne omgang til å nevne hvordan Vassenden beskriver deler av romanen, en scene når hovedkarakteren pisser i Vigelandsparken, som et uttrykk for “Loes fortrenge vitalisme” (Vassenden, 2004:101).

For uten denne romanen, som Vassenden leser som “noe nytt i forfatterskap” (s.97), så sirkler Vassendens analyse i hovedsak rundt de tre romanene fra 90-tallet: *Tatt av kvinnen* (1993), *Naive.Super.* (1996) og *L* (1999). Vassenden prøver gjennom sin tekst å vise at: “Loes tre første romaner dreier seg om (studiet av) *overflaten*.” (Vassenden, 2004:74 - *vassendens utheving*) Og han argumentere for dette gjennom å vise til flere eksempler i de forskjellige romanen hvor hovedkarakterene henger seg opp i, søker etter eller tilbeder overflatene de finner rundt seg. De få gangene hovedkarakterene penetrerer overflatene de er så opptatt av, så er dette ingen fulle dypdykk, men heller forsøksvis utforskning av det som er så vidt under overflaten. Eksempelvis i *Tatt av Kvinnen*, hvor hovedkarakteren rømmer fra sin tilværelse gjennom “svømmingen, plasking i en overflate som ennå ikke er erkjent som overflate” (s.76). Eller i *Naiv.Super.* hvor hovedkarakteren terapeutisk søker den “iscenesatte penetreringene, overflategjennomtrengningen som lek: bankebrettet” (s.77). Disse overflater blir også uttrykt gjennom det enkle språket, preget av korte enkle setningsoppbygninger, likt det man finner i en barnebok (s.79). Noe Vassenden argumentere for at gjør bøkene nærmest uleselig fremfor letleselig (s.80).

Loes prosjekt med overflaten, eller utforskelsen av overflaten, mener Vassenden at krystalliserer seg i romanen *L*:

Jeg kan vanskelig tenke meg hvordan Loe kan komme noe lenger i arbeidet med overflaten, hvordan han skulle kunne strekke den mer ut, gjøre den tynnere, sterkere, mer elastisk. Jeg kan også vanskelig tenke meg, nei, jeg kan ikke tenke meg, hvordan en mer overflatisk roman enn *L* skulle kunne leses. (Vassenden, 2004:84)

Vassendens beste eksempelet på denne overflaten, og knytningen mellom Loes poetikk og metaforene om overflaten, finner Vassenden i de første scenen av *L*. Her går hovedkarakteren, Erlend Loe, på skøyter over Lianvatnet, og føres av vinden fra den ene siden til den andre, uanstrengt. Vassenden trekker dette eksempel fram “fordi boken her både lanserer og tematiserer sin egen estetikk, overflatens estetikk” (s.83), og leser det som uttrykk for en skriveform, men også en lese måte hvor man som leser glir langs teksten, uten å stoppe opp, tenke eller dvele (s.83-84)

Det må poengteres at Vassendens tekst ikke nødvendigvis er en ensartet kritikk av Loes tidlige forfatterskap. Man kan argumentere for at når han beskriver bøkene som “overfladiske” er ikke dette kun en negativ normativ vurdering av litteraturens kvalitet, men heller en skisseringen av en poetikk eller litterær stil. Det må likevel nevnes at Vassenden ikke er spesielt glad i denne stilen, men anerkjenner Loes forsøk på å utvikle den litterære overflaten. Selv om Vassenden eksplisitt sier at han er “en kritisk leser, en vriompeis” (s.74), så er han i mye større grad opptatt av å kommentere hvordan mye av kritikken på slutten av 90-tallet tok det for gitt at Loes overfladiske skrivestil skjulte et dypere “eksistensielt alvor” (s.75), fremfor å direkte kritisere Loes litteratur for å mangle dette alvoret. Han kritiserer kritikerne for at “[de] slett ikke har tatt overflaten alvorlig, det kan [de] ikke, den må brytes, [de] må trenge ned, under. Med et smil om munnen.” (s.90)

Avslutningsvis i artikkelen diskuterer Vassendens også Loes tidligere forfatterskap i lys av å være “fin-de-siècle-prosa”, og kommenterer her på et større problem med 90-tallets optimistiske tendenser jamfør muligheten for god litterær kritikk på negative kulturelle utviklinger:

Ikke engang en anstendig nihilisme har man rukket å stable på beina, knapt nok en og annen destruktiv eller dekadent tanke har vært tenkt, neida, ikke denslags. Vår endetid faller i en oppgangstid, og ‘dekadanse’ er oppbyggelig, oppsparende og fremfor alt ‘positiv’. (s.92 - *Vassendens utheving*)

“Fin-de-siècle”, dekadanse og nedgangstid vil jeg som sagt komme tilbake til når jeg i kapittel to tar for meg den idehistoriske forestillingen om forfall i sivilisasjonen. I denne omgang fungerer dette sitatet som en innleder til neste del, hvor jeg skal diskutere Ellen Rees sine argumenter for at Loe, gjennom *Doppler* og *Volvo Lastvagnar*, nettopp fremmer den nihilistisk kritikken som Vassenden hevder 90-talls forfatterne ikke “har rukket å stable på beina” (Vassenden, 2004:92), gjennom det hun ser på som en “hermeneutisk ontologi” og “hermeneutisk etikk” (Rees, 2009:258).

1.3.2 “Den reflekterende overflaten” av Ellen Rees

Ellen Rees artikkel “Den reflekterende overflaten: Erlend Loes *Doppler* (2004) og *Volvo lastvagnar* (2005)” kan på mange måter leses som et forsvar av det overfladiske som har blitt identifisert av flere som leser Loe, deriblant Vassenden. Rees er opptatt av å skissere denne overfladiske skrivestil som en speiling av vår tids samfunn gjennom en vektlegging av det hun ser som forfatterens bevissthet rundt “sentrale filosofiske premisser for senmoderniteten.” (s.258).

De premissen Rees her viser til bygger for det meste på filosofien til Friedrich Nietzsche, og forutsetter ideen om en ontologi konstruert på bakgrunn av hermeneutikk, hvor alle eventuelle sannheter vurderes som kun et resultat av menneskets skiftende tolkninger, noe som nødvendig medfører at mennesker blir bundet til en form for evig relativisme (s.258-259). Allikevel mener hun at Loe som forfatter ønsker å påpeke det han anser som feil i samfunnet, til tross for at han grunnet forståelsen av disse filosofiske premissene også anerkjenner det paradoksale i dette (s.258). Det blir ifølge Rees derfor viktig for Loe at han ikke tar et autorativt eller radikalt standpunkt i sin kritikk, eller slik hun formulerer det selv: “Etter min mening beviser Loe i *Doppler* og *Volvo lastvagnar* at han har en usedvanlig nyansert forståelse av problemene som oppstår når man inntar kulturradikale posisjon i senmoderniteten.” (s.277)

Hennes fremgang for å komme frem til disse slutningene bygger i stor grad på det teoretiske grunnlaget til poststrukturalister og postmodernister som Roland Barthes og Jean Baudrillard. Hun anvender også en form for moderne nihilisme utarbeidet av Gianni Vattimo, deriblant hans tanker om den “hermeneutiske ontologi” (Rees, 2009:260). Det er på bakgrunnen av disse forskerne at hun argumentere for hva hun mener kjennetegner de filosofiske premissene for senmoderniteten, som fører til den overordnede konklusjonen: “Når alt er tolkning, alt kun en maske, sitter vi igjen med bare overflaten. Man behøver ikke å gå lenger enn til Roland Barthes ‘Forfatterens død’ fra 1968 for å se hvor innarbeidet forestillingen om overflatens betydning er” (s.261).

Hun argumentere overordnet for dette synspunktet ved å vise til forskjellige tilfeller i de to romanen hvor boken på overflaten kan sies å ha en veik holdning til samfunnets problemer, ved at verken hovedkarakteren eller fortelleren kommenterer på problemene. Deriblant reklamepåvirkning og konsumkultur i *Doppler* (s.262-263). Personlige problemers overvekting i en geopolitisk sammenheng, eksempelvis baderomsinnredning likestilt med krigen i Irak (s.269-271). Eller et av temaene hun identifiserer i *Volvo Lastvagnar*, nasjonale identitetsspørsmål og problemer med globalisering i den moderne virkelighet (s.273-276). Hun mener at når Loe behandler disse problemene, men stort sett ikke lar hovedkarakteren ta et fullstendig radikalt eller i det hele tatt ideologisk standpunkt, er ikke dette veikhet. For Rees er dette uttrykket for Loes senmodernistiske bevissthet om at et standpunkt kun er en tolkning, nok en hermeneutisk forståelse. I en verden bygget opp av kun hermeneutikk, en “hermeneutisk ontologi”, kan en vanskelig argumentere for objektiv sannhet. Med en slik bevissthet vil ideologiske standpunkt av mange vurderes som hyklerske, da alle ideologier kan kritiseres på samme måte som de etableres. Hun mener det er derfor Loe ikke presenterer

noe tydelig kritikk, men heller skisserer overflaten, slik at leseren selv kan gjøre sin egen tolkninger av tilstanden i verden. Dette ledere henne til konklusjonen:

Loe er verken kulturkonservativ eller reindyrket kulturradikal. Disse kategorier gjelder ikke lenger. Det er et historisk paradoks at radikalernes kulturel relativisme på 1970-tallet har åpnet for 1990- og 2000-tallets ideologiske mangfold og den oppblomstringen av antifornuft som motarbeidet det som kulturradikalismen stod for. [...] De - uansett ideologi - som gjerne vil tro at det finnes entydige svar på samfunnets store spørsmål, liker det ikke, men Loes romaner er viktige og intelligente nettopp fordi de kartlegger hvordan hypervirkeligheten belyser slike paradokser. (s.277-278)

Vi ser her at Rees er opptatt av å forsvare Loes overfladiske stil som en styrke hos forfatteren da hun mener det tydelig viser forfatterens ønske om å ta avstand fra å fremstå som autoritær, eller som en som vet best, i en stadig mer kompleks virkelighet. Dette er ikke tilfellet for den siste lesningen vi skal se på, som er Britt Andersen og John Brumos betraktelig mer kritiske lesning av *Doppler*, fra utgivelsen “- Ut i det ukjente” : *Festskrift til Erik Østerud på 70-årsdagen* (2006).

1.3.3 “Dopplers kjønn – parodi eller politikk?” av Britt Andersen og John Brumo

Andersen og Brumos artikkel er primært en utforskelse av spørsmålet om kjønn og kjønnsroller i romanen *Doppler*, noe som fremgår tydelig av innledningen til artikkelen:

Erlend Loe har gitt seg inn på et dristig og merkelig spor med sine bøker om *Doppler*: en utforskning av samtidens mannsbilder og mannsmytologier. Slik sett er *Dopplers* kjempekek et tydelig signal. Samtidig som den er et komisk element, viser den *kjønn* som en sentral tematikk i romanen. (Andersen og Brumo, 2006:201 - *Deres utheving*)

Derfor tolker de brorparten av romanens samfunnsatriske og sivilisasjonskritiske invendelser mot modernisering, utvikling og forbrukersamfunnet, som uttrykk for en maskulin frustrasjon over den skiftende mannsrollen. Dette fordi de mener at “*Doppler* er først og fremst en bok om MENN” (s.203), og med dette perspektivet analysere de “spørsmålene i romanen om den moderne mannsrollen, norsk selvgodhet, forbrukermentalitet og forholdet mellom natur og kultur” (s.204).

Dopplers oppgjør med “flinkheten” blir for dem i så måte et uttrykk for et regressivt ønske å gå tilbake til gamle kjønnsroller, fremfor å være en ønske om å returnere til naturen, slik *Dopplers* bosetning i skogen på overflaten kan virke som. De mener i så måte at tapet av faren, som de forstår som den utløsende hendelsen bak *Dopplers* tilbaketrekning til skogen (s.203), primært fungerer som et uttrykk for *Dopplers* ønske om å reetablere et gammeldags

mannsideal. Og dette blir for dem symbolisert gjennom hyllesten den avdøde, og gamle far, gjennom reisningen av en totempæl i hans minne (s.208). Og nettopp at dette minnet blir bygget med Dopplers egne hender gjennom hardt arbeid, er også et bilde på rekonstrueringen av de gamle kjønnsrollene, for som Andersen og Brumo sier: “Boka kan dels leses som et oppgjør med menns frykt for passivitet og sårbarhet. [...] Maskulinitet blir aktivitet (vandring og bygging) mens feminitet blir passivitet (konsum og reproduksjon)” (s.205).

De er også inne på tanken om at “[man] kan spørre seg om disse kjønnsbildene kanskje ikke skal tas på alvor? Skildringen av Dopplers ny-maskulinistiske veredensanskuelse er såpass outrert at det til dels virker naturlig å betrakte det som en *parodi*” (s.206 - *ders utheving*). Imidlertid mener de på bakgrunn av romanens fremstillingen av den rene og uironiske relasjoner mellom mennene, at det blir vanskelig å forsvare en “total-ironisk lesning av romanen” (s.206). For dem gjelder dette relasjonen mellom Doppler og hans avdøde far, Doppler og hans sønn Gregus, og ikke minst kameratskapet Doppler får med tyven “Jernroger” (s.206-208). På dette området går også Andersen og Brumo til det nivå at de ser på Loes allusjoner til andre forfattere som har skrevet frem det de beskriver som primitivistiske mannsideal, gammeldagse forståelser om mannens iboende villmann, en naturlig drift passivisert av moderne kultivering (s.207-209). Interessant nok ser de også her, i likhet med hva vi skal utforske i denne masteroppgaven, en tydelig knytning mellom Loe og Hamsun, til tross for at deres perspektiv er noe annerledes:

Som jeg-fortelleren i *Den siste glæde* er jeg-fortelleren i *Doppler* en som vet best - for seg selv og andre. Begge er de polemiske og aggressive overfor de andre, som ikke skjønner. Det er primitivismen som blir løsningen i begge romaner. Hamsuns roman går riktignok lenger i å overtale kvinnen til å bli mor; i Loes roman føder kvinnen barn nummer tre, og det får Doppler til å flykte fra fødestua og gi seg vandrigen i vold. (s.209)

Etter dette går de videre til å argumenter for at Loe som forfatter har en dobbeltmoralisk holdning når han kritiserer forbrukersamfunnet “i en av de romanen som innbringer forfatteren mye penger” (s.210). I så måte kan man kanskje hevde at Andersen og Brumo her har gått litt vel langt i sette et likhetstegn mellom fortelleren Doppler, og forfatteren Loe. Som er noe påfallende når man også kan se at Britt Andersen senere i karrieren setter et like tydelig likhetstegn mellom fortelleren i *Den sidste Glæde* og forfatteren Hamsun. Dette gjøres i boken hennes *Ubehaget ved det moderne* (2011), når hun argumentere for en sterkt biografisk lesning av romanen (Andersen, 2012:77-84). Jeg skal ikke diskutere den kuriositet videre før senere i oppgaven, men trekker det frem nå fordi det viser tydelig bakgrunnen for hvordan

Andersen og Brumo så videre i artikkelen leser fortellernes meninger og ytringer nærmest direkte overført som uttrykk for forfatterne egne meninger og overbevisninger.

Videre i artikkelen vektlegger nemlig Andersen og Brumo sterkt denne linken mellom Loe og Hamsun, og ikke minst mellom romanen deres og dem som forfattere. De sier så om romanene til begge at “[mens] Hamsun brukte sykdomsmetaforer om den nye tids utvikling, gir Loes krigsmetaforer en enda sterkere samfunnskritikk. Men det er en tydeligere ironi hos Loe enn hos Hamsun” (Andersen og Brumo, 2006:210). De anerkjenner altså igjen Loes ironiske tone, men virker å stort sett se bort fra den når de vurderer på hvilken måte romanen, og Loe, presenterer idealer for moderne kjønnsdynamikk, fordi de sier senere: “*Doppler* [blir] del av en romantisk myte om jakten på et fortidig mannsideal som oppfattes som statisk og autentisk” (s.212). Dette snakket om sykdomsmetaforer, myten om fortidige idealer og samfunnskritikk fører oss eksemplarisk over på neste kapittel, hvor vi skal se på hvordan nettopp dette har materialisert seg opp gjennom historien.

2 Forfall og forfallsfortellinger

Som det fremgår av problemstillingen forholder denne oppgaven seg til hypotesen om at Erlend Loe gjennom “*Doppler-trilogien*” bevist knytter sin tekst ann til bøker med tilbakeskuende løsninger på sivilisasjonens mulige forfall. Jeg har foreløpig definert slike bøker med den noe vage beskrivelsen “sivilisasjonskritikk som appellerer til regressive løsninger”. I dette kapitlet vil jeg videre avklare hva som skal forstås med “sivilisasjonens mulige forfall”, og på bakgrunn av dette avgrense noen typer litteratur som er sivilisasjonskritisk gjennom sin fremstilling av regressive løsninger på dette forfallet. På denne måten vil det bli tydeligere for den kommende analyse nettopp hvilken type litteratur Loe alluderer til i sin skrivning. Enda viktigere vil dette også forklare hvorfor Hamsuns forfatterskap er av så stor betydning for min lesningen av “*Doppler-trilogien*”

2.1 Sivilisasjonens forfall og endetid

Forestillingen om at vi lever i en nasjon eller en sivilisasjon som er i en kulturell, økonomisk, moralsk eller politisk endetid er ikke noe nytt. Idéhistorisk kan forestillingen om sivilisasjonens forfall trekkes nesten like langt tilbake som ideen om organisering i stammer, byer eller samfunn. Dette eksemplifiserer blant annet Per Thomas Andersen ved sin gjennomgang av “forfallstanken” som ligger til grunn for hans analyseobjekt i avhandlingen: *Dekadanse i Nordisk litteratur 1880-1900* (1992). Det samme forståelsen presenterer også Per Buvik i sin bok *Dekadanse* (2001), hvor han innledningsvis postulerer: “[Selve] tanken om

menneskelig og kulturelt forfall er sannsynligvis like gammel som sivilisasjonen.” (Buvik, 2001:15)

Vi ser utifra tittelen på de to verkene at begge befatter seg med begrepet “dekadanse” fremfor “forfall”, og selv om de er, ifølge Andersen, noe uenige om ordets faktiske etymologiske opprinnelse, er de relativt enige i ordets norske betydning, nemlig “forfall”. De poengterer også begge ordets doble betydning som en snever litteraturhistorisk betegnelse for en avart innen fransk litteratur mot slutten av 1800-tallet, men også som en mer vid kulturhistorisk betegnelse på forestillingen om sivilisasjonens forfall generelt (Andersen, 1992:67-71). Da dette kapittelet primært er en idéhistoriske gjennomgang av dekadense, forstått som forfallstanker gjennom tidene, vil jeg fremover benytte ordet “forfall” for å avverge dualiteten iboende i begrepet “dekadanse”.

2.1.1 Forfallet, gjenoppstanden og gullalderen

Eksempler på tidlige forfallstanker finnes blant annet i flere østlige religioner, eller Europeiske antikke trossamfunn, hvor forfall ble forstått som et resultat av menneskets naturlige degenerering, og som tegn på verdens nærliggende undergang. Her ble dette gjerne fremstilt gjennom en ofte brukt aldersanalogi, hvor verden ble forstått som aldrende og fjernt fra sin originale ungdom og paradisiske harmoni. Som følge av disse sivilisasjonenes ofte sykliske verdensbilde, forestilte de seg også en påfølgende gjenskapelse av verden etter undergangen, men dessverre var også denne verden dømt til forfall, undergang og gjenoppstand (Andersen, 1992:86-89). Lignende tanker finnes også i de vestlige lineære verdensforståelsene og påfølgende religiøse fortellinger og praksiser, deriblant forestillingen om kiliasme, opprykkelse og andre apokalypse profetier. Her brukte man også aldersanalogier for å forklare denne utviklingen mot endetiden, men den skiller seg essensielt fra de sykliske forklaringsmodellene gjennom ideen om et evig og tidløst paradys etter undergangen (s.93-94). Ofte hviler også sekulære forklaringsmodeller, for nasjonal nedgangstid, politisk turbulens og kulturell degenerering, på forestillingen om at et samfunn, som et menneske, går gjennom et livsløp preget av aldring. Fra ungdommelig, frisk og fremadstormende til aldrende, forfallen og trett. Og når man beskriver det forfallet man mener å erfare i sin egen tid, brukes ofte denne metaforen som en modell på at nasjonens tilstanden har forverret seg (s.100-104).

Forestillinger om forfallet kretser også ofte rundt dikotomien mellom natur og kultur. Her blir kultivering av mennesker, i form av teknologisk, politisk og samfunnsmessige utvikling sett på som problematisk da det fjerner mennesket fra en mer naturgitt primær

tilstand, som tidvis idealiseres som et form for forhenværende paradys, eller en gullalder. Denne forestillingen kan betegnes, slik A. E. Carter gjør det, som en “pervertert legende” (Carter, 1958:3). Carter er enda en forsker som har skrevet om dekadansen i fransk litteratur, og i likhet med Buvik, knytter han forfallstanken tilbake til sivilisasjonens barndom, i alle fall til den vestlige kulturens barndom:

[The] idea is so ingrained and fundamental that it goes back to the very roots of our culture: both Greek and Hebrew theology presuppose a primitive state, Arcadia or Eden, the loss of which explains all human woe. Civilized man, though at times so proud of his civilization, has never been able to rid himself of the sneaking fear that it is all somehow unnatural, artificial and corrupt.” (s.3-4)

En annen som har utforsket den samme idehistoriske forestillingen om tapet av gullalder som følge av kulturell utvikling, er Paulus Svendsen, som i løpet av de historisk turbulente 1930-årene skrev sin bok *Gullalderdrøm og utviklingstro* ([1940] 1979). Grunnet tiden boken var skrevet i er Svendsen særlig opptatt av forestillingen om “det tredje riket”, eller som han skriver i innledningen:

Alle som lengter etter og tror på et “tredje rike”, lever i det annet eller ved inngangen til det tredje. De tre riker svarer da til de temporære kategorier fortid – samtid – fremtid. Rikene kan ligge i forhold til hverandre slik at en linje mellom dem danner en dalformet kurve, der “det andre rike” er bunnen. Det tredje vil ligge på høyde med eller over det første. Forestillingen om “det tredje rike” vil da bygge på forvissningen om en *gjenopprettelse* av det første, den inneholder en tendens til å vende tilbake samtidig som den peker framover. (Svendsen, 1979:9 - *Svendsens utheving*)

Svendsen er også inne på hvordan forestillingen om “gjenopprettelsen av det første” gjennom overgangen til “det tredje riket” gjerne har et ambivalent forhold til det han betegner som “utviklingstanken”, som ifølge han “kan virke både sammen med restitusjonstanken og i strid med den.” (s.9). Denne ambivalensen vil vi finne igjen i den skjønnlitteraturen jeg betegner som regressiv, da regressiv i denne sammenhengen ikke skal forstås som det motsatte av utvikling, men som utvikling gjennom tilbakegang, eller “regressive utvikling”. Altså en type sivilisasjonskritisk litteratur som postulerer en løsning som “[vender] tilbake samtidig som den peker framover.” (s.9). Og nettopp denne vekslende forestillingen om at sivilisasjonen bør gå fremover, ved å ta et eller flere skritt tilbake, er kjernen i forestillingen om en forhenværende og mer naturlige gullalder, og er derfor også noe man finner igjen i litteratur som appellerer til regressive løsninger.

2.1.2 Tapet av konstituerende kjerneverdier

Per Thomas Andersens vektlegger i sin analyse og idéhistoriske gjennomgang av forfallstanken hvordan den dekadente litteraturen gjenspeilet den samtidige “opplevelsen av at virkeligheten ikke lenger konstitueres av gitte kjerneverdier” (Andersen, 1992:17). Og Andersen konkluderer også med at fragmentering og tapet av kjerneverdier et gjennomgående sentralt motiv i litteratur og kunst også etter overgangen til 1900-tallet, og en kjerne i modernitetstenkning fra samme tid (s.576-578). Det samme perspektivet finner man også som grunnlaget for David Weirs bok *Decadence and the Making of Modernism* (1995), hvor han forsøker å demonstrere at: “decadence is indeed what we have called it: a substratum that underlies the literary activities of the latter part of the nineteenth century, and that helps us to arrive at literary modernity” (Weir, 1995:21).

Selv om begge disse henviser til “dekadansen” som en litteraturhistorisk betegnelse i denne sammenheng, ser man at den kulturhistoriske forestillingen om “forfallet” også inkluderes i dette perspektivet. Andersen viser for eksempel i sin idéhistoriske fremstilling ofte til hvordan fremveksten av forfallstenkning til forskjellige tider gjerne kan knyttes til mer konkrete hendelser, som førte til tapet av sentraliserende og konstituerende verdier: “Det [gjelder] både i forbindelse med tap av naturfilosofiske sentralverdier, i sammenheng med teosentriske verdiers forfall og i forbindelse med antroposentriske eller naturvitenskapelige verdiers forfall” (Andersen, 1992:131).

Eksempler på slike tilfeller finnes blant annet i antikken og i det relativistiske tankegodset til sofistene, et tankegods som ble videre relativisert da grekerne møtte andre kulturer og oppdaget “at kultur og sivilisasjon ikke er noe absolutt, men bygger på lokale og nasjonale konvensjoner” (s.88). Eller i overgangen fra middelalderen til renessansen, hvor et svekket enhetlig pavedømme, individualistisk mystisisme og astrologisk utforskning satte spørsmål ved den religiøse teosentrisk forståelse av “mennesket som Guds endelige mål med skaperverket” (s.99). Og av nyere tid må man selvfølgelig nevne Nietzsches kritikk av den vestlige metafysikken, og den påfølgende effekt det hadde på åndslivet i Europa ved overgangen til 1900-tallet. Da dette gav grobunnen for blant annet strukturalismen, poststrukturalismen og ikke minst dekonstruksjonismen, som “sammen representerer [...] et mer eller mindre kontinuerlig forsøk på dels å frembringe, dels å reflektere en erkjennelses- og orienteringssituasjon som karakteriseres av de sentrale kjerneverdiers forfall og de «metafysiske» konseptenes krise” (s.15-16).

2.1.3 Moderne forfallstenkning

Man har altså ofte forklart forfall, som en uunngåelig effekt av at en sivilisasjon når et nivå av foredling og kultivering, gjerne fordi dette distanserer den fra en mer naturlig tilstand. Andre, som Per Thomas Andersen, har vektlagt tapet av konstituerende kjerneverdier som utløsende faktorer for fremvekst av følelsen av forfall i sivilisasjonen. Det er også flere forfallstenkere som trekker frem spesifikke nyvinninger som krystalliseringen av hva som har skyld i nedgangstid, uavhengig om denne nyvinningen har kommet gradvis, eller mer plutselig. Andersen trekker blant annet frem en artikkel av Robert Sinai (Sinai, 1979), hvor han mener at “massekulturens framvekst” (Andersen, 1992:83) blir identifisert som det som har skapt mesteparten av det kulturelle forfallet som Sinai observerer i den moderne, post- eller senmoderne sivilisasjon. Andersen poengterer også hvordan dette synspunktet i likhet med andre tidligere syn på forfall ikke er delt av alle, og nevner blant annet Patrick Brantlingers motsvar (Brantlinger, 1983), hvor Sinais artikkel omtales som en form for “negativ klassisisme”. I følge Andersen er Brantlingers bok også med på å vise hvordan moderne forfallsfrykt heller ikke er noe nytt, men bare et eksempel på den generelle forfallstanken som ofte kommer som et resultat av utvikling (Andersen, 1992:83-86).

Vi skal ikke her gjøre en vurdering om hvorvidt moderne forfallstenkere har rett i sine slutninger om at vi lever i en kulturell forfallstid, og om et eventuelt forfall som følge av “massekulturens fremvekst” indikerer forfall i andre sfærer av en nasjon eller sivilisasjon. Poenget her er å illustrere at ideen om “slutten på verden slik vi kjenner den”, slik tittelen på siste bok i “Doppler-trilogien” peker mot, ikke er noen ny tanke, men “er sannsynligvis like gammel som sivilisasjonen” (Buvik, 2001:15).

Likevel kan det være relevant å påpeke at blant annet Per Buvik, som nevnt i innledningen, trekker lignende slutninger om relasjonen mellom kulturelt og sivilisatorisk forfall i en postmoderne virkelighet. Dette gjør han under sin beskrivelse av en kunstkronikk i *Bergens Tidende* mot slutten av forrige årtusen: “Den demonstrerer perfekt den nære forbindelsen mellom på den ene side det jeg våger å kalle vår tids allmenne, historiske dekadanse [forfall], i form av hemningsløs kommersialisme og teknologitilbedelse, og på den annen side postmodernistisk estetikk” (Buvik, 2001:24-25). Flere av de kunstneriske og litterære uttrykk som postmodernistisk estetikk benytter, og som Buvik misliker, beskriver han som sagt med følgende ord: “[Dekadente] i ordets negative og dårlige betydning, for så vidt som de jevnt over ikke overskrider og motarbeider, men snarere bekrefter tendenser som vår samfunnsutvikling generelt er merket av: tendensen til *fragmentering* og flimring,

tendensen til *nivellering* av forskjeller, tendensen til *klisjéer*, tendensen til *ukritisk* knefall for teknologi, osv” (s.23 - *min utheving*).

Denne kritikken fra Buvik mot elementer ved postmodernistisk estetikk er på flere områder slående like den beskrivelsen Eirik Vassenden gav av Loes tidlige forfatterskap, blant annet i hans følgende slutninger: “Loes romaner rører ved noe, men beveger ingenting.” (Vassenden, 2004:74) eller “Loes tre første romaner dreier seg om (studiet av) *overflaten*.” (s.74 - *Vassendens utheving*). Buviks kritikk peker også i retning av et større, og kanskje viktigere spørsmål: Hvordan bør man som forfatter forholde seg til sin egen overbevisning om forfall i sivilisasjonen og sin samtid?

2.2 Skal litteraturen leve i forfallet eller bekjempe det?

Fordi tanken om forfall, som Andersen påpeker, er en forestilling som historisk sett ofte har vært mer utbredt ”blant kunstnere og intellektuelle” (Andersen, 1992:131), så er det også naturlig at det er et motiv som ofte har blitt beskrevet i litteraturen, og som forfattere gjerne kan bruke som utgangspunkt for en kritikk rettet mot sivilisasjonen eller nasjonen i sin samtid. Vi finner dette motivet i så måte både i Loe og Hamsun sine bøker, men da i forskjellig former og med forskjellig grad av eksplisittet fra bok til bok. Et godt eksempel på et tilfelle hvor kritikken av nasjonens forfall blir presentert i en særdeles polemisk form finner vi i Hamsuns *Den sidste Glæde*, som mot slutten kommer med følgende ytring om boken, men ikke minst leseren og det norske samfunnet:

Til dig, den nye Aand i Norge! Jeg har skrevet dette under en Pest for en Pests Skyld. Jeg kan ikke stanse Pesten, nei den er uovervindelig nu, den huserer under national Beskyttelse og under Tararabomdeay. Men engang stanser den nok. Imidlertid gjør jeg det jeg kan imot den, du gjør det motsatte. (Hamsun, 1912:322)

Mange andre forfattere har også skrevet om det forfallet de mener å erfare i nasjonen eller sivilisasjonen, og de har lagt skylden på forskjellige faktorer som økonomiske, politiske, sosiale og økologiske, for å nevne noen. Likevel ser man at de nevnte metaforene og forklaringsmodellene på forfall, altså aldersanalogi, negativ foredling av kulturen og distansering fra naturen, eller tapet av kjerneverdier, ofte ligger som et overordnet motiv uavhengig av hvilke enkeltfaktor som stemples som dråpen som fikk glasset til å renne over. Det er derfor i denne oppgavens sammenheng mer interessant å spørre seg om hvordan forfatterne som benytter seg av forfallsmotivet lar sine fiktive karakterer forholde seg til forfallet som beskrives i deres litterære univers: Prøver de profetisk å avverge det, ved å omvende sine medmennesker? Søker de et metaforisk eller faktisk fristed, hvor sivilisasjonens

forfall ikke når dem? Eller synker de hedonistisk ned i forfallet, ved selv å handle “dekadent”? Med bakgrunn i disse spørsmål skal jeg nå videre avgrense noen typer eller former for litteratur som Loe lar seg inspirere av i sin “forfallsfortelling” om Andreas Doppler.

2.2.1 Natur versus kultur

Den nevnte dikotomi mellom natur og kultur er ikke nødvendigvis en bestemt litterær form, men heller et motiv som man kan se komme igjen i flere fortellinger om sivilisasjonens forfall, være dette saklig historiefortelling eller episk narrasjon. Som vi så i gjennomgangen av historien om Doppler, er hans prosjekt sterkt knyttet til nevnte dikotomi, til restitusjonstanken og spesielt til perspektiver som gjerne omtales med uttrykket: “tilbake til naturen”. Dette fordi Doppler faktisk prøver å gjennomføre en slik tilbakegang til noe mer naturlig, ved bokstavelig talt å forlate byen og storsamfunnets kultivering til fordel for skogens mer naturlige tilstand.

“Tilbake til naturen” som uttrykk er gjerne knyttet til den franske filosofen og dikteren, Jean-Jacques Rousseau (Kolderup, 2018). “Tilbake til naturen” henspiller på den nevnte gamle forestillingen, som blant annet A. E. Carter omtalte, om at sivilisering i form av samfunnsdannelse og kultivering er en negativ utvikling, da det fjerner mennesket fra en naturtilstand preget av større harmoni (Carter, 1958:3-4). I sin mest kategoriske og idealiserte form, vil tanken om å dra “tilbake til naturen” være det å ta et steg tilbake for å forsøke og gjenopprette naturtilstanden, for eksempel gjennom desentralisering, eller i Dopplers tilfelle, å bosette seg i skogen. Altså et eksempel på det jeg med oppgavens begrepsapparat omtaler som “regressive utvikling”.

Til tross for at det som sagt er vanlig å knytte dette uttrykk til Rousseau er det flere som er uenige om at en slik kategorisk anvendelse av uttrykket er overførbart på hans filosofi. Dette fordi en slik holdnings fullstendige avskrivningen av godene ved kultivering, vanskelig kan overføres på Rousseaus faktiske syn på verdien av kulturen eller sivilisasjonen. “Rousseau betraktet [...] sivilisasjonens fremvekst som et nødvendig onde. Derfor blir det feil å si at han ville ha menneskene tilbake til naturen” (Kolderup, 2018). Til tross dette kan man ikke unngå og se at Rousseau i flere av sine bøker, blant annet i boken *Emile* (1762), som omhandler oppdragelse, må sies å foreskrive en væremåte han tolker som mer “naturlig”. I stor grad handler dette om at han mener vi trenger en mer naturlig tilnærming til oppdragelsen, utdanningen og behandlingen av unge mennesker, og at dette vil gagne samfunnet på sikt. Han presentert blant annet hvordan “[barnet] skal ha rett til å lære tingene

og verden å kjenne gjennom sin egen aktive virksomhet, ikke bare gjennom bøker og autoriteters ord” (Kolderup og Svendsen, 2019). Her blir altså “naturlig” forstått som en erfaringsbasert og individuell læring, som har forrang over teoribasert, felles og kultivert læring. Dette og flere lignende paradokser i Rousseaus liv og lære var bidragsytende til at han også i sin samtid ble omtalt som en paradoksenes mann, en kritikk han svarte med “at han foretrakk å være paradoksets mann fremfor å være fordømmenes mann.” (ibid.) Vi ser altså at det paradoksale i Rousseaus filosofi og litteratur ligner paradokset i den regressive utviklingstro generelt.

Så hvilken link er det mellom denne grove oversikten over det paradoksale knyttet til uttrykket “tilbake til naturen”, Rousseau og min oppgaves utforskning av allusjoner i fortellingen om Doppler til regressive sivilisasjonskritikk? Det knytter seg som jeg senere vil vise til den noe paradoksale eller ambivalente holdningen Andreas Doppler har til sitt eget “tilbake til naturen” prosjekt, hvordan barn og unge blir presentert i Loes bøker og ikke minst hvordan lesningen av dette blir påvirket av allusjonene til Hamsuns romaner med lignende prosjekter.

2.2.2 Dekadanselitteratur

Dekadanselitteratur er en benevnelsen for den overnevnte litterære perioden og tendensen som preget deler av den franske kunstnerkretsen på slutten av det 1800-tallet. Dette var en periode gjerne omtalt som “fin de siècle”-tiden, på sitt enkleste vis oversatt med de norske ord “slutten av århundre”. Ved bruk av den mest snevre litteraturhistoriske definisjonen av begrepet “dekadanse” kan man hevde at begrepet, og dekadanselitteraturen som benevnelse, kun viser til den avgrensede franske litteraturen ved overgangen til 1900-tallet (Andersen, 1992:50-51). Jeg vil likevel argumenter for en bredere forståelse av dekadanse som en litterær uttrykksform som ikke kun avgrenses av denne temporale epoken. Og derfor vil jeg forstå dekadanse som er en type litteratur, eller en tendens i litteraturen, som vi også finner utover på 1900-tallet og frem til vår egen tid. For å kunne definere typiske trekk ved denne litteraturen, vil det likevel være naturlig å først ta for seg den arketyperiske dekadanselitteraturen slik den utspilte seg i Frankrike på slutten av 1800-tallet.

I Frankrike ble ordet dekadanse ved første halvdel av 1800-tallet hovedsakelig benyttet som en kritikk av avantgarde kunst som brøt med den etablerte litterære tradisjon, i stor grad på bakgrunn av denne litteraturens brudd på sedelighetsnormer eller verdinormer. Avantgardistene kritiserte på sin side også borgerskapet eller etablissementet for å være dekadente på bakgrunn av at de så dem som kjernen til forfallet de selv erfarte. På samme tid

ble begrepet også benyttet av reaksjonære røster etter revolusjonene på 1800-tallet som en kritikk av den etablerte kulturens og avantgardistenes verdissyn, da begge gruppene ble av de reaksjonære sett som krystalliseringen på det nasjonale forfallet som hadde ledet til revolusjonene (Buvik, 2001:17-18). Lignende begrepsbruk hadde vi også her i Norge ved overgangen til 1900-tallet, og den tydeligste stemmen som brukte dekadanse som et nedsettende begrep om moralsk, sedelig og verdimessig forfall i samtidslitteraturen var Christen Collin. Hans kritikk av hvordan norske forfattere skulle "sende sortsmusket Digtning ud i Verden, som har mer end nok af den før" (Andersen, 1992:167 - *Andersen siterer fra Collin, 1894*) er et tydelig indisium på at hans bruk av begrepet "dekadanse" i stor grad var ment nedsettende. Den hvilte på hans forestilling om at slik litteratur var moralsk forringende, fremfor at det var en normativ vurdering kvaliteten til dekadanselitteraturen (s.170-172).

Det var poeten Charles Baudelaire som var blant de første som begynte å appropriere dekadanse som en positiv terminologi for den avantgarde kunsten som han og hans meningsfeller bedrev. De mente selv, i likhet med de som kritiserte dem, at nasjonens forfall var et faktum, men at den eneste måten kunsten kunne forholde seg til dette forfallet var å benytte en ny type litteratur. En litteratur skapt ut ifra den samtidige virkeligheten, som beskrev den samtidige virkeligheten på en ny måte. Dette skilte dem fra etablissementet, eller de reaksjonære røster, som i stor grad var klassisister som søkte bakover til tidligere litterære storheter, altså etablerte og kanoniserte forfattere, som rigide modeller også for ny diktning. For Baudelaire og hans følgere var den dekadente forfatter i så måte en nybrottsmann som skapte og utviklet kunsten og kulturen. Det faktiske kunstnerisk forfallet var for dem å bruke klassisismens litterære foregangsmenn, for eksempel Homer, som evige modeller for hva kunst var og skulle være. Dekadanse var å bryte med dette, å skape noe nytt, selv om dette av og til ikke var en suksess. (Buvik, 2001:18-22)

Så langt kan man forestille seg at alle kunstneriske "fadermord" kan omtales som dekadanse, noe som svekker dekadanselitteraturen som enhetlig benevnelse. De overnevnte beskrivelse av intensjonen bak bruddet med etablissementet kunne for eksempel også ha betegnet de litteraturhistoriske røttene til realismen og naturalismen, som hadde sin fremvekst og storhetstid i samme periode. Det er også viktig å poengtere at dekadanselitteratur på ingen måte var like utbredt som andre litterære retninger, og kun et lite segment av forfattere i Frankrike, og for såvidt resten av Europa, kan sies å ha klassifisert seg selv, eller i senere tid har blitt klassifisert som dekadente i den positive forstand bygget på Baudelaires idealer. Den eneste faktisk etablerte dekadansebevegelsen må sies å være de få kunstnerne gruppert rundt

poeten Paul Verlaine, som sammen gav ut de kortlevde franske tidsskriftene *Le décadent* og *La décadence* rundt 1884 (Andersen, 1992:50).

Grunnet disse faktorer kan det være vanskelig å avgrense eksakt hva som kjennetegner dekadent litteratur som et estetisk verk uavhengig av tid eller sted, men Per Thomas Andersen presenterer likevel et forsøk på en modell for dekadanselitteraturen. Hans modell arter seg som et “struktur-skjema” for den handlingsgangen som kjennetegner en dekadent roman, og den bygger på forestillingen om fallet, eller forfallet, fra “kosmos” til “kaos” (s. 209). Poenget for Andersen er at dekadent litteratur gjennom sin metaforbruk og episke fremstilling skildrer en hovedkarakters tap av de konstituerende kjerneverdier. Handlingen i romanen spiller seg ut som en nedadgående kurve fra et tidlig sentrert, enhetlig og verdi-potent kosmos, til det fullstendige desentrerte, oppløste og verdi-flatt kaos (s.209-214). Den mest typiske dekadansefortelling for Andersen blir da romaner som skildrer dette fallet fra verdi-potent til verdi-flatt, hvor hovedkarakteren desperat, men feilende, prøver å gjenopprette kjerneverdiene eller en kosmisk harmoni. Dette fallet fremstilles gjennom problemer forårsaket av tapet av disse verdiene og motstridende oppbyggelige prosjekter hos hovedkarakteren, som er dømt til å feile. Denne spenningen mellom tap av verdier og motarbeidende prosjekter fremstilles i en rekke episke forfallsmarkører gjennom narrativet, hvor hovedkarakteren faller lenger og lenger i retning av det verdi-flate kaos. Alternativt kan en dekadent roman skildre tilstanden til en hovedkarakter som allerede har opplevd forfallet og tapet av de konstituerende verdier. Disse narrativer passer ikke like godt inn i den skjematiske nedadgående “dekadansebevegelsen”, da karakterene her allerede lever i et nivellert og verdifattig litterært univers. Det narrative fokuset i slike romaner blir derfor mer på tilstanden etter undergangen fremfor hendelsene som resulterte i forfall. (s.551-552)

I min lesning av Loes bøker vil tapet av kjerneverdier bli utforsket, og jeg vil derfor benytte meg noe av Andersens kjennetegn på dekadanselitteraturen, og ikke minst hans perspektiver på hva som skiller denne litteraturen fra andre lignende litterære retninger:

[Det er] rimelig å plassere dekadanseromanen blant sin epokes *kritiske* eller *samfunnskritiske* litteratur. Dekadanseromanen nivellerer de konvensjonelle verdier i samfunnet ved at den tegner forfallsbevegelsen med disse verdiene som referansepunkt. I motsetning til annen kritisk eller samfunnskritisk litteratur er imidlertid dekadanse- litteraturen sjelden revolusjonær eller reformistisk. Den forkynner sjelden alternative verdier, foreslår ingen forbedringer, omveltninger eller endringer. Den er desillusjonert og tar verdiene med seg i fallet uten å reise nye fanemerker. (s.557 - *Andersens utheving*)

Man kan stille seg spørsmål ved om den private og fiksjonelle fortellingen til romankarakterene er en speiling av den mer generelle forfallstrenden som forfatteren erfarer i sin samtid? Og er det slik som Andersen sier at litteraturen sjeldent er “revolusjonær eller reformistisk”, kan man også stille seg spørsmål ved om forfatteren selv er dekadent, og i så måte har gitt opp på den faktiske virkelighet han lever i? Alternativet til en slik lesning finner man hos Buvik som i større grad forsøker å trekke et tydelig skille mellom verdisynet til karakterene i teksten og forfatterens eget verdisyn. Buvik fremstiller på denne måten i større grad forfatteren som en opplyser og reformator, eller som han sier selv: “Det dekadantene ønsket med sin offensive dekadansekunst og dekadansetenkning, var ikke å være dekadente, men å avdekke og tematisere den dekadansen som de generelt mente preget deres samtid” (Buvik, 2001:18). Denne tolkningen av relasjonen mellom forfatter og fortelling, vil jeg fremover klassifisere som den positive dekadansen, eller Baudelaires begrep om dekadanse.

Vi ser altså at dekadenselitteraturen får sine motiver fra forestillingen om sivilisasjonens mulige forfall, og på samme tid er den dekadente hovedkarakterens prosjekter med å gjenopprette tapte kjerneverdier en form for regressive løsninger på dette forfallet, da dette oftest er en måte å søke tilbake til en tilstand før fallet. Likevel må man bemerke at disse prosjekter, som del av den dekadente narratologiske utforming, er dømt til å feile. I den dekadente litteraturens overbevisning er ikke forfallets stagnasjon eller reversering en mulighet, og i så måte kan intet tekstinternt prosjekt lede til alternative verdier for karakterene, være disse nye kjerneverdier eller restituering av gamle. Umuligheten av å gjenopprette det tapte er i så måte kjernen av den dekadente litteratur.

2.2.3 Vitalistisk litteratur og former for vitalisme

En annen litteratur som utforsker sivilisasjonens mulige forfall gjennom sivilisasjonskritikk, men som ikke nødvendigvis er like pessimistisk, er den vitalistiske litteraturen. Med vitalistisk litteratur menes her en form for diktningen som appellerer til et vitalistisk livssyn, som fremskriver en form for naturgitt og mystisk livskraft som driven bak alt liv, eller som Eirik Vassenden forklarer det:

“Vitalismen” er en forestilling om at alt levende stammer fra en særlig livskraft, en skapende impuls som ikke lar seg forklare ut fra mekanismens lover. Vitalisme betegner også tendensen til å dyrke kraft og vitalitet, oftest med utgangspunkt i livet slik det viser seg i og gjennom naturen. Vitalismen er en holdning, en filosofi og en ideologi som setter instinkter, intuisjon og det irrasjonelle fremfor rasjonell tanke og sosiale kontrakter. Vi ser en særlig opphoping av slike tenkemåter i perioden rundt århundreskiftet 1900, og denne tendensen kan sees som en del av et større kultur- og sivilisasjonskritisk anslag. (Vassenden, 2012:13)

Begrepet vitalistisk litteratur, på linje med dekadanselitteratur, er en omdiskutert klassifisering, og kan ikke regnes som et paradigme eller retning på linje med realisme, naturalisme og lignende. På mange måter kan den vitalistiske diktningen eller litteraturen sies å passe innenfor en rekke andre mer etablerte litterære strømninger. På bakgrunn av sin ofte mystiske ontologi og naturorienterte tilnærming er det enkelt å trekke likhetstrekk til nyromantikken, alternativt er de kultur- og sivilisasjonskritiske aspektene ved vitalismen noe man også finner igjen som en del av nyrealismen, begge litterære perioder og stiler som florerte på samme tid som vitalistisk ideologi og litteratur.

Av de forskere som har arbeidet mest med vitalismen i en nordisk litterær sammenheng kan man trekke frem Eirik Vassenden, som i sin bok *Norsk vitalisme : litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940* (2012) skriver om fostringen av vitalistiske ideologi blant en rekke norske forfattere. Alternativt har man Anders Ellers Dam, som gjør et lignende prosjekt med fokus på danske forfattere i *Den vitalistiske strømning : I Dansk litteratur omkring år 1900* (2010). Et viktig skille mellom de to tilnærmingen jamfør min oppgave går på hvordan de diskuterer i hvilken grad vitalismen vurderer fortiden.

I følge Vassenden kan man “tale om en reaksjonær og en progressiv form for vitalisme” (Vassenden, 2012:14). Den reaksjonære vitalistiske form kjennetegnes i stor grad av de nevnte perspektiver om “tilbake til naturen” eller tanken om en gullalder, altså er dette en sivilisasjonskritisk tilnærming hvor man søker løsningen i tidligere tiders naturtilstander. Eller som Vassenden avgrenser det i sin bok, “en regressiv kulturkritikk med naturmytiske overtoner” (s.14). Spesielt gjelder dette for de mange slektskrønikene fra begynnelsen av 1900-tallet, med sin modernitetskritikk og fremstilling av slektens degenerasjon. Men for mange, der i blant Hamsun, er det også viktig å fremstille tapet av menneskets tilknytning til naturen som en uønsket følge av moderniseringen i de forskjellige slektsleddene (s.17). Som motsetningen til dette snakker også Vassenden om det han kaller en progressive form for vitalismen, som i større grad ser fremover, og er mer positivt innstilt til modernisering, og hvor litteraturen artikulere seg “som en mer eller mindre revolusjonær og frihetssøkende bevegelse bort fra borgerlig puritanisme” (s.14).

Dam snakker heller om en positiv kontra en negativ vitalisme (Dam, 2010:23-36), hvor den negative vitalismen har mer til felles med Per Thomas Andersens beskrivelse av dekadanse, enn med den reaksjonære vitalismen hos Vassenden. Den negative vitalismen, i likhet med all vitalisme, forestiller seg livskraften, eller “viljen til liv” (s.26), som en konstant drivkraft for verdens utvikling, men som i motsetning til religiøse overbevisninger ikke er teleologisk. Bevisstheten om denne viljen og dens målløse utvikling, gjør at mennesket føler

en meningsløshet rundt sin egen eksistens, eller pessimisme i møte med en utvikling det ikke har innvirkning på. Dette vil ofte medføre det man kunne kalt en forfallsfølelse hos enkeltmennesket, men i motsetning til dekadansens ofte hedonistiske tilnærming til forfallet, eller den reaksjonære vitalismens ønske om “regressive utvikling”, så foreskriver den negative vitalismen en asketisk holdning til dette forfallet. En holdning hvor man ikke dyrker livskraften, gjennom kroppslig utfoldelse, men heller handler intellektuelt avholdende, og oppnår en indre ro ved å ta avstand fra livets meningsløshet (s.27-29). Som vi ser minner den pessimistiske forestillingen om det meningsløse i den negative vitalismen om det verdi-flate kaos i dekadansen, men behandlingen av dette meningsløse er noe forskjellig.

Som en motstand til den negative vitalismen snakker Dam om den positive vitalismen, som har flere likhetstrekk med det Vassenden definerer som den progressive vitalismen, begge bruker for eksempel Johannes V. Jensen som kronteksempelet på den positive/progressive vitalismen (Vassenden, 2012:170-177 og Dam, 2010:49-52). Denne vitalismen kjennetegnes med at den ikke dyrker den “romantiske pessimisme” (Dam, 2010:30) som preger den negative vitalismens asketiske idealer, gjerne forbundet med filosofen Arthur Schopenhauer, men heller springer ut fra Nietzsches tanker om den “dionysiske pessimisme” (s.30). Den positive vitalismen anerkjenner også det problematiske med livsviljen og livskraftens meningsløshet, men vektlegger heller forestillingen om menneskets egne immanente livskraft og vilje, som en motstandskraft til fraværet av et transcendentalt teleologisk mål. Det er nemlig mennesket selv som bygger sitt liv og sin mening gjennom å velge og handle i takt med livsviljen. Dette skiller den altså fra den mer resignerte asketiske tilværelsen som kjennetegner den negative vitalismen, eller slik Dam formulerer det: “Nietzsche anerkender altså Schopenhauers opplevelse af tilværelsen som frygtelig, men i stedet for at søge bort fra livet, vil han, i en viljeshandling, bekræfte det” (s.31).

Slike mystiske, vekslende og motstridende forestillinger som jeg her har diskutert kan vanskelig fungere som et enhetlig grunnlag, eller en tydelig avgrensning for hva som kjennetegner vitalismen til den enkelte forfatter, og i midt tilfelle Hamsuns vitalisme. Likevel har blant annet Vassenden presisert noen kriterier som han mener må være tilstede i diktning med en vitalistisk verdensanskuelse, og derfor også kriterier han mener vi finner igjen hos Hamsuns. Disse kriteriene er: “1) livskreftene blir betraktet som en ytterst autoritet og ordnende instans i universet, 2) livskreftene står over og før sosiale kontrakter, 3) livskreftene er mønsterdannende for både kunst, tenkning og det praktiske liv” (Vassenden, 2012:51). Jeg vil nå gå videre til å avgrense nettopp hvordan denne vitalismen blir uttrykt av Hamsun, men

for å kunne gjøre dette blir det nødvendig å nevne filosofen som trolig har hatt mest å si for utformingen av den norske vitalismen.

2.2.4 Den norske vitalismen og arven fra Nietzsche

Nietzsches betydning for den nordiske vitalismens utforming kan vanskelig underdrives, og heller ei kan Nietzsches innvirkning på flere fasetter ved Hamsuns litteratur undervurderes. I boken *Den sidste Glæde* finner man eksempelvis følgende sitat på første side: “For jeg skal gaa her og tænke og gjøre store Jærn røde. Nietzsche vilde nok ha talt saalunde: Det sidste Ord jeg sa til Menneskene fikk jeg Medhold i, Menneskene nikket” (Hamsun, 1912:5). I så måte er det naturlig å først ta for seg litt av Nietzsches filosofi, for slik å kunne forklare hvordan dette anvendes av Hamsun i hans forfatterskap.

For Nietzsche ble moderne kultivering av mennesket sett som en motstand mot livskraften, som burde være den egentlige driven bak menneskelig utvikling. Det var derfor prekært nødvendig å gjøre oppgjør mot denne kultiveringen, for å bryte ned strukturene som motarbeidet livskraften, som var blitt underlagt sivilisasjonens overfladiske utforming. Strukturene som dannet den vestlige kultur var ifølge Nietzsche altfor bundet av en metafysisk historisk og religiøs forståelse, så idealet for mennesket måtte derfor være forglemmelse og destruksjonen av historien. Altså ikke å lære av sine feil, eller av historien, men å handle ubundet i nuet. (Vassenden, 2012:60-62)

Denne filosofiske forståelsen er noe Nietzsche estetisk ønsket å fremstille gjennom verket *Slik talte Zarathustra* ([1883] 1962), som ble utformet som en profetisk fortelling. Her forsøker vismannen Zarathustra, etter et langt opphold i fjellene å omvende sine medmennesker i landsbyen. Dette lar seg ikke gjennomføre, da de etablerte menneskene er for inngrodd i sine tanker og væremåter, og han får kun støtte hos tyver, trollmenn, prostituerte eller andre som har falt utenfor samfunnets gode selskap. Poenget er altså i Zarathustra, og i videre forstand hos Nietzsche, at det er riktig å gjøre opprør, å ødelegge. Dette kan videre leses som en forlengelse av Nietzsches tanker om at for å redde menneskeheten, må vi ødelegge menneskeheten, for at en ny menneskehet skal kunne reise seg. Dette gir også grobunn for tanken om “viljen til makt”, hvor samfunnsmessige relasjoner mellom mennesker kun etableres som et resultat av forskjellige mennesker ønske og evne til å følge livskraftens driv, ikke som et resultat av en symbiotisk samfunnsmessig kontrakt mellom menneskene. Det er kun den som har evnen til å handle etter den naturlige livskraften, som burde lede, alle som ikke kan dette bør underkaste seg den som ødelegger de gamle overbevisninger og som bringer menneskets utvikling videre gjennom dannelsen av nye verdier. Dette vil jo også

medføre at disse verdiene senere ødelegges av andre med en sterkere vilje. (Vassenden, 2012:66-71)

Prinsippene om “viljen til makt” og dens sirkulære destruksjon og dannelse av verdier gjennom den sterkes vilje, har også slående likheter til de tidligere nevnte sirkulære ontologier, gjerne forbundet med østlige religioner. Denne sirkulære forståelse binder også forestillingen om forfallet i form av dekadanse og undergang sammen med en vitalistisk forståelse av gjenopprettelse eller dannelse av nye verdier etter dette fallet. For eksempel har Dam knyttet disse prinsipper sammen i sin lesning av Nietzsches fokus på sunnhet i et vitalistisk perspektiv:

[Dekadencen] og krisetilstanden i et individ eller et samfund [kan] være del af en større sundhed: “For en typisk sund kan omvendt det at være syg endda være en energisk *stimulans* til livet, til merlivet.” Dekadencen kan være et nødvedigt stadium, der må overvindes, og som man må igjennem for at nå frem til sundheden. (Dam, 2010:72 - *Dams sitering og utheving*)

Denne forestillingen er den samme forestilling som vi også tidligere så presentert i sitatet fra *Den sidste Glæde*, nemlig der hvor hovedkarakteren sier at han “har skrevet dette under en Pest for en Pests Skyld” (Hamsun, 1912:322). Vi ser her altså at samfunnet i følge hovedkarakteren er i en sykdomstilstand, en pest, men han fremmer likevel håpet om at “engang stanser den nok” (s.322). Dette indikerer altså et håp om at sivilisasjonen eller nasjonen skal komme sterkere tilbake etter pestens husering etter dekadansen, og i så måte kan sykdommen sies å stimulere mer liv. Spørsmål er bare da om det som kommer etterpå er nye verdier, eller bare en gjenoppstand av de gamle.

Vi kan likevel skille den vitalistiske forfallsfortellingen fra den dekadente, ved å påpeke hvordan vitalismen gjerne forsøker, gjennom sine karakterer å predikere den reformen, endringen eller forbedringen som dekadanselitteraturen tar med seg i fallet, og spesielt gjelder dette for den reaksjonære vitalismen, som fremhever de gamle verdier som fortsatt valide i en moderne tid. Det trolig beste eksemplet på en slik karakter i Hamsuns forfatterskap er nettopp Isak Sellanraa fra romanen *Markens Grøde*.

2.3 Hamsuns vitalisme – kampen mot det private og sivilisasjonens forfall

Før jeg krystallisere det jeg mener kjennetegner Hamsuns vitalisme, blir det nødvendig å nærmere beskrive handlingen i *Markens Grøde*, nettopp fordi denne boken kan sies å være blant de bøkene som tydeligst representere den formen for vitalisme som preger Hamsuns forfatterskap. I tillegg er den interessante i min oppgaves henseende, da Loe så tydelig parodierte nettopp denne boken i sin historie om Doppler, som jeg kommer tilbake til.

2.3.1 *Markens Grøde* (1917) – nybrottsmannen og bevaringen av det gamle

Markens Grøde er Hamsuns nobelprisvinnende roman fra 1917 (Hagen, 2019), og den forteller historien om nybrottsmannen Isak Sellanraa, som bosetter seg i utmarka i nord en gang mot slutten av 1800-tallet. Historien starter med selve utforskningen av den ubrutte marken (Hamsun, 1917a:5-8), som senere skal bli grunnen for gården Sellanraa, og avslutter når Isak er på sine eldre dager og har ervervet en stor familie, i tillegg til en rekke naboer som nå også har bosatt seg i den tidligere vilde skog (Hamsun, 1917b:226-229). Som det fremgår av referansene over var romanen originalt gitt ut i to bind, hvor det første primært fokuserte på byggingen av Sellanraa, Isaks hverdag og relasjonen mellom han og kona Ingrid, så var mer av det andre bindet viet til livet i marken for Isaks naboer og ikke minst Isaks to sønner Eleseus og Sivert. Gjennom hele romanen går det også en spenning mellom inntoget av ny teknologi, som telegraflinjer, slåmaskiner og moderne gruvedrift og Isaks tradisjonsrike relasjon til gårdsarbeidet og ikke minst livet.

Isak drar alene ut i marken ved starten av boken, men får fort kvinnfolk hjelp i henne som senere skulle bli kona hans, nemlig Inger. Inger selv er også et grepa kvinnfolk, som kan skjøtte sitt arbeid på en god måte, men plages av et hareskår som har gjort henne nærmest til en utstøtt fra samfunnet så langt i livet. Slik lever de to sammen idyllisk i begynnelsen av romanen, den ene en mann som frivillig søkte ut i utmarken, den andre en kvinne som på mange måter ikke hadde mange alternativer grunnet hennes utseende. Med tiden får de også barn, først to velskapte gutter, men så rammer ulykken gården. Det tredje barnet, en datter, er dessverre også født med hareskår, og Inger, for å spare barnet for den lidelsen hun har hatt i livet, tar livet av den nyfødte piken. Dette gjør at Inger med tiden må på straff i byen for sine handling. I løpet av de lange årene hun er der får hun rikelig opplæring i lesning, syng og blir eksponert for en helt annen kultivering enn hva hun er vant med fra gården. Hun får også operert bort hareskåret. Av disse grunnene oppstår det en ny konflikt når Inger endelig kommer tilbake, hun er på mange måter blitt for fin for det rurale nybrottsliv. Med tiden går likevel ting tilbake til det vanlige, når Inger i stor grad mister interessen for alt det nye og heller vier livet til arbeidet som mor, og gårdskone. Det fødes også i denne tiden nye piker, uten skavanker, i tillegg til Leopoldine som Inger var gravid med når hun dro på straff, så Inger har sant og si sitt å stri med: “Markgrevinden [...] hun er inde, hun skal lage Maten. [...] Inger har seilet paa den store Sjø og været i Byen, nu er hun hjemme igjen: Verden er vid, den yrer av Prikker, Inger har yret med” (Hamsun, 1917b:229).

Sønnene Eleseus og Sivert kan på mange måter sies å representere en lignende spenning mellom byens kultur og den landlige natur. Eleseus er det boksmarte av de to og han

blir med tiden sendt til byen, for å ta en utdanning, noe lignende hva moren fikk når hun var på straff. Sivert på sin side er likere faren, bryr seg ikke stort om lesing og skolekunnskap, men har i likhet med faren en teft for det å drive jorden. Med tiden blir dette skillet mellom de to brødrene dypere, og skillet virker også å påvirke relasjonen til faren. Eleseus ender opp som en handelsmann, som bryr seg mer om å reise enn å drive handel, og av denne grunn nærmest utarmer familien som må dekke hans gjeld. Mens Sivert blir en viktigere og viktigere del av gårdsdriften på Sellanraa, og med tiden også en som faren kan rådslå seg med. Det går så langt at Eleseus finner det umulig å bli værende på det lille sted, tilslutt “reiser Eleseus til Amerika. [Og] kom aldrig igjen” (s.212). Med Sivert går det bedre, og grunnet at eldstebroren Eleseus nå har rømt landet, ligger det an til at Sivert med tiden vil arve den store gården.

Dette skillet mellom nymotens og tradisjonell finner man også i skillet mellom Isak og hans naboer, der spesielt naboen Brede på gården Breidablik. Mens Isak er opptatt av jordbruk, dyrestell og de gamle måter, er Brede mer opptatt av den nye teknologien i og med telegraflinjen som han har oppsyn med, enn å drive gården sin der ute i marka. Gårdsbruket går derfor særs dårlig for Brede, han skifter også sitt arbeid som oppsynsmann. Med tiden ser han seg nødt å ta familien tilbake til byen og tenker som så at “selv om han tapte paa det saa vilde [han] sælge, hvad skulde han med Jord! Han længtet ned til Bygden igjen, til Letsindet og Sladderer og Kramboden” (Hamsun, 1917a:203-204). Isak sin trøysomhet på den annen side, hans kløkt for jordbruk og hans arbeidsvilje gjør til motsetning at hans dyrkamark blir større og større. På bakgrunn av et heldig salg av et metallrikt fjell som originalt lå på hans tomt, har han også så mange midler at han med tiden får kjøpt seg nye tomter og bygninger.

Den person Isak har å takke for hans hell og lykke, er foruten seg selv, også lensmann Geissler. Geissler er mannen som sørger for at Isak originalt får kjøpt tomten som Sellanraa grunnlegges på, i tillegg er han bidragsytende i Ingers løslatelse fra fengsel, for uten at han også er fasilitatoren for salget av Isaks fjell til et svenskt gruveselskap. Geissler setter Isak spesielt høyt grunnet hans teft for jordbruk, og uttrykker seg også negativt om de som ikke er som han, deriblant Brede: “Tænk, Brede som er blit Rydningsmand! sa han og jeipet” (s.194).

2.3.2 Hamsuns vitalisme – en livets poetikk

Vi kan gjennom Vassendens og Dams perspektiver på vitalismen, argumenter for at Hamsuns poetikk er gjennomsyret av en bestemt vitalistisk verdensanskuelse. De driftene som finnes hos karakterene i for eksempel *Markens Grøde* fungerer derfor på mange måter som en speiling av den vitalistiske livskraften eller viljen. Når karakterer handler imot denne kraftens idealer, handler de derfor imot “Livets” egne ønsker, og driftene deres avskrives da oftest som

sykdomstegn gjennom sykdomsanalogien. Denne analogien er som vi så ovenfor, på lik linje med aldersanalogien, en vanlig forekomst i forfallstenkningen. De som handler i pakt med “Livet selv”, fremstilles på sin side som friske gjennom den samme analogien, og som foregangsmenn. Disse karakterene blir da, i det minste i bøkens litterære univers, fremstilt som bærere av de rette idealer til etterfølgelse. Disse idealkarakterene preges derfor i Hamsuns litteratur, på bakgrunn av hans noe regressive form, ofte av et antimodernistisk syn, hvor utvikling og modernisering, både av verdier og handlingsmønstre, blir sett på som sykdomstegn og uttrykk for sivilisasjonens forfall. Dette fordi slike tendenser blir sett på som noe som fjerner mennesket fra livsviljen og fra noe mer naturlig. Et premieeksempel på dette finner man nettopp i handlingene til karakteren Isak Sellanraa. Men enda mer eksplisitt blir denne overbevisningen verbalt uttrykt av lensmannen Geissler mot slutten av siste del av *Markens Grøde*, når han overfor Sivert latterliggjør det svenske selskapet som tapte stort i sine spekulasjoner med å gjøre moderne gruvedrift i det gamle fjellet til Isak:

Du skulde ha set Ingeniøren: han har drevet paa her og holdt det gaande med Folk og Hester og Penger og Maskiner og Ravage, han viste ikke bedre end at han gjorde det rette. Jo mere Sten han kan omdanne til Penger des bedre er det, han mener han gjør noget fortjenstfuldt dermed, han skaffer Bygden Penger, Landet Penger, det raset nærmere og nærmere Undergangen med ham og han skjønner ikke Stillingen: det er ikke Penger Landet trønger, Landet har Penger mer end nok; det er slike Karer som din Far det ikke er nok av. Tænke sig at gjøre Midlet til Maal og være stolt av det! De er syke og gale, de arbeider ikke, de kjender ikke Plogen, de kjender bare Tærningen. Er de ikke fortjenstfulde, øder de sig ikke op med sin Galskap? (Hamsun, 1917b:222)

Selv om Isak på mange måter benytter seg av teknologi han også, blant annet en slåmaskin (s.8-9), så blir hans handlinger likevel i boken presentert som å følge livsviljen. Dette leser man blant annet gjennom hvordan Isak blir vurdert av Geissler i det foregående eksempelet og i resten av historien, men også gjennom hvordan det stort sett går godt for den gammeldage nybrottsmannen, til forskjell fra naboen Brede. Isak blir så godt som greve i den lille kretsen som springer opp rundt hans Sellanraa utover i romanen, selv om han kanskje ikke ønsker dette. Likevel er han alltid i kontakt med livsviljen gjennom å handle som jordeier, som en som går med ansiktet senket til jorden, og ikke ser mot fjellene eller lar seg rive med av nymotens industrier, telegrafer og annet nytt. Slik Geissler formulerer det handler Isak i takt med livet selv, til motsetning fra Brede og svenskene:

Feilen er at de vil ikke gaa i Takt med Livet, de vil gaa fortere end det, de jager, de sprænger sig som Kiler ind i Livet. Men saa siger jo Flankerne paa dem – stop der,

det knaker, find en Raadbot, hold inde, Flankerne! Saa knuser Livet dem høflig, men bestemt. [...] De skulde ikke være strænge og retfærdige og haarde mot Livet, de skulde være barmhjærtige mot det og ta det i Forsvar: husk paa hvad for Spillere Livet har at trækkes med! (s.222-223)

“Livet” kan her forstås som den vitalistiske og mystiske “livsviljen”, og de som handler mot denne viljen, ved at de lar seg lokke av penger, gevinst, teknologi eller modernitet, er de som blir ødelagt av denne livsviljen, av “Livet” selv. Sånne som Isak, som handler saktmodig og med mål og mening, gjerne bundet i gamle konservative verdier og handlingsmønstre, er de som går i takt med livet, og livet premierer dem i så måte etter deres innsats.

Oppsummert kan man si at hos Hamsun blir gjerne tilbaketrekning til naturen og skogen, fra kulturen og byen presentert som løsningen på individets forfall, slik det ble for den returnerte Inger etter oppholdet i byen. Mens en avstand fra moderne verdier og utvikling, og heller fremdyrkingen av eldre verdier og væremåter presenteres som løsningen på forfallet i sivilisasjonen, slik Geissler hevder at landet trenger flere menn som nybrottsmannen Isak. Dette drar slik vi kan se Hamsuns vitalisme i retning av den reaksjonære vitalismen, fremfor den progressive eller positive. Likevel vil vi se at disse grensene aldri er fullstendige, og vi finner også i Hamsuns bøker en form for ambivalens når det kommer til hva som er det rette å gjøre i møtet med forfallet. Dette er som vi senere vil se også noe som preger Loes litteratur, men her er denne ambivalensen primært satt i spill av en annen form for litterær tilnærming til tid, forfall og utvikling. Nemlig den karnevaleske tilnærmingen.

3 Bakhtin – Karnevalesk parodi

Som vi har sett iløpet av det forrige kapittelet kan man vise til at dekadanselitteraturen og den vitalistiske litteraturen har store likheter i sine historiske røtter, men også i sine litterære motiver. Både dekadanselitteraturen og Hamsuns vitalisme betegnes av å være regressiv i sin tilnærming til sivilisasjonen og forfallet. Dette fordi begge vekter en aldersanalogi, eller en sykdomsanalogi, og en lengsel til fortiden i sin fremstilling av sivilisasjonens nedadgående utvikling. Kategorisk ligger derfor forskjellen i at der dekadanselitteraturen vurderer det slik at gjenoppretting av tapte eller dannelsen av nye kjerneverdier ikke er mulig, ser man i Hamsuns vitalisme oftere se at disse eller nye verdier kan oppstå gjennom en dekulivering, og en retur til hvordan sivilisasjonen var før.

Jeg vil i siste halvdel av oppgaven vise hvordan “Doppler-trilogien” på mange måter innehar både et dekadent og et Hamsunsk vitalistisk perspektiv på forfall, men jeg vil også, slik jeg nevnte i innledningen, forsøke å vise hvordan denne ambivalente holdningen er et bevisst resultat av Loes skrivestil. For å kunne gjøre dette blir det nødvendig å definere, eller

avgrense, nettopp hvilken skrivestil Loes litteratur og da spesielt “Doppler-trilogien” er preget av. For å kunne gjøre dette vil jeg nå diskutere den karnevaleske litteraturen, slik den blir presentert av Mikhail M. Bakhtin. Dette fordi det etter min mening er særdeles fruktbart å lese “Doppler-trilogien” nettopp som et uttrykk for en slags moderne form for karnevalesk litteratur, noe jeg også gjøre i oppgavens femte kapittel.

3.1 Mikhail M. Bakhtin

Litteraturforskeren Audun Johannes Mørch sier om den russiske litteraturteoretikeren og språkfilosofen Mikhail M. Bakhtin, at han “fremstår i dag som en av det 20. århundrets mest fremtredende tenkere innen humanistiske fag” (Mørch, 2017:6). Til tross for dette var Bakhtins arbeid i sin originale samtid lite lest. Dette fordi han originalt skrev sine bøker og avhandlinger under Stalins Russland, og levde i lange perioder i eksil og publiserte lite grunnet frykt for fengsling (s.5-7). Fordi selv om Bakhtin på overflaten kan virke apolitisk i sine litteraturteoretiske og språkfilosofiske tekster, så blir brorparten av tekstene hans ofte forstått som kritikk av autoritativ diskurs, hierarkisk definisjonsmakt og dogmatisme, noe som passet dårlig med et stadig mer sentralisert og totalitært Sovjet i mellomkrigstiden (s.21-23). Derfor var det først i etterkrigstiden at den fortsatt levende Bakhtin ble gjenoppdaget, og hans arbeid ble republisert, gjerne i revidert versjon (s.6). Bakhtin ble introdusert til vesten “gjennom de bulgarsk-franske strukturalistene Julia Kristeva og Tzvetan Todorovs arbeider” (s.7), hvor han i første omgang fikk betydning for utviklingen av begrepet om intertekstualitet (s.8). Som jeg nevnte innledningsvis vil jeg ikke vektlegge teoriene om intertekstualitet i min lesning av Loes allusjoner til Hamsun, men vil heller lese disse primært i lys av Bakhtins teorier om den karnevaleske litteratur og parodi.

Jeg vil i så måte fremfor alt vektlegge Bakhtins teorier om de karnevaleske elementene i romankunsten, ekstrapolert fra hans doktoravhandling og senere bokutgivelse: *Latterens historie : François Rabelais’ forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen* (1965), som kom ut i komplett norsk oversettelse i 2017 (Bakhtin, 2017). Dette fordi jeg mener at Bakhtins tanker om det karnevaleske i litteraturen, spesielt den karnevaleske parodi, er høyst anvendelig under lesningen av Loe.

3.1.1 Rabelais og latterens historie – latter som litterært motiv

I sin bok argumenterer Bakhtin i hovedsak for en lesning av forfatterskapet til François Rabelais, som forsøker å ta innover seg den historiske betydningen av folkelig latterkultur, og enda viktigere, karnevalskultur. Han argumenterer for at middelalderens latter-, fest- og karnevalskultur var inspirasjonskildene til renessanseforfattere som Rabelais da de utformet

sitt litterære språk, inkludert deres litterære bilder og motiver (s.21-23). Han hevder at senere lesninger av forfatterskapet til Rabelais i stor grad er preget av en manglende forståelse for betydningen av disse motivsystemene, og at brorparten av nyere lesninger derfor ikke tolker de kroppslige, humoristiske og folkelige motivene på riktige premisser (s.29-30). Dette har ifølge Bakhtin ført til lesninger som gjerne undervurderer betydningen som latterkulturen hadde i Rabelais samtid, og betydningen latteren og det folkelige derfor bør ha for lesningen av hans romaner. Slik opphøyer han også Rabelais' betydning i en litteraturhistorisk sammenheng til et nivå på høyde med blant annet Shakespeare, Dante, Boccaccio og Cervantes (s.9-13). Men kanskje enda viktigere blir det for Bakhtin, som Mørch påpeker, at han slik får fremstilt Rabelais som essensiell for utviklingen av romanen som litterær form under renessansen (Mørch, 2017:11-12).

Bakhtin er derfor særs opptatt av folkekulturen i middelalderen når han skal skissere det motivsystem og begrepsapparat han benytter for å analysere Rabelais. Dette system forbinder han i stor grad med det materielt-kroppslige, kjernen i den estetisk utformingen og fortolkningen av middelalderens karneval. Essensielt for den materielt-kroppslige utformingen av karnevalet var den symbolske, men også faktiske, overføringen av det høye til det lave, det åndelige til det kroppslige og det spirituelle til det materielle, som en form for frigjørende handling blant folket, og som et motstykke til den hverdagslige autoritative kirkekultur. Denne bevegelsen gav også uttrykk for en folkelig bevissthet om alle tings endring og forgjengelighet, hvor alt symbolsk ble senket ned til jorden og under den, for igjen fødes på ny, gjødslet av de døde kropp, av avføring og avfall. Dette forklarer også karnevalets temporale tilknytning til kalenderen, hvor feiringene gjerne var forbundet med overgangen fra en sesong til en annen, nye sol- og månefaser, jordbruksyklus og lignende. (Bakhtin, 2017:99-103)

Bakhtin var lite opptatt av middelalderbefolkningens reelle situasjon utenom karnevalet når han diskuterer karnevalets symbolske uttrykksformer, og fokuserer derfor kun på hva som skjedde i og under karnevalets utstrekning. Dette medfører at man kan kritisere teoriene om det karnevaleske, på bakgrunn i sitt utspring i det reelle karnevalet, for ikke å ta høyde for hvordan denne type forlystelser gjerne kan fungere passiviserende for befolkningen, men ikke nødvendigvis påvirker den reelle maktbalansen i samfunnet. Mot denne kritikken er det viktig å huske på hva Bakhtin selv sier om karakteren av karnevalets latterkultur, og karnevalets estetiske motiver: Degraderingen i middelalderens karneval var som følge av det materielt-kroppslige motivsystem aldri ment som en fullstendig negering av makten eller maktinnehaverne. Det var ingen fullstendig og ensrettet latter rettet mot et bestemt mål, altså

kirken, men en latter for hele folket, som ved sin ambivalente karakter “både forneker og bekrefter, begraver og gjenföder” (s.22) det fenomen som eventuelt måtte utløse latteren.

Forskeren Alastair Renfrew omtaler også denne type kritikk av karnevalismen i sin bok om Bakhtins politiske valør, og mener at denne type lesning, som han definerer som marxistisk, misforstår intensjonen bak det karnevalesske. Nemlig at det karnevalesske ikke er intendert revolusjonært, men heller som en påminner til makthaverne om at ingenting er evig, ei heller makt. Alastair formulerer dette slik:

For as long as carnival (or the ‘carnival spirit’) exists outside of and in opposition to official culture and political authority, it will remind authority that it is not eternal or immune to change - that other forces exist outside and independent of it and that it, too, must pass. This is why criticism of carnival for its lack of political agency, its provision of a temporary release that ultimately *entrenches* what it opposes, is wide of the mark. [...] Carnival existed not as a form of agency, but as a reminder that agency was possible. (Renfrew, 2015:134-135 - *Renfrews utheving*)

Jeg vil ikke her diskutere karnevalets politiske valør noe videre, da dette fører inn på en mye større diskusjon om politisk litteratur, som strekker seg utenfor denne oppgavens omfang. Likevel må det nevnes da min problemstilling kretser rundt spørsmålet om Loes politiske validitet. Men spørsmålet om karnevalets politisk validitet er foreløpig sekundært overfor spørsmålet om Loes karnevalesske virkemidler, allusjoner og parodier av Hamsun, som er denne oppgavens hovedanliggende.

Så når man ser bort fra dette spørsmålet om det politiske elementet i middelalderens faktiske karneval, blir den gjenværende kjernene i Bakhtins bok at han mener å kunne identifisere hvordan man ved overgangen til 1500-tallet ser en prosess hvor folkelighet og lavtstående latter beveget seg fra markeds plassene og karnevalsfeiringer til det trykte ord gjennom blant annet Rabelais. Denne karnevalesske uttrykksform blir i så måte også essensiell for utformingen av romanen som sjanger under renessansen. Fordi “[under] renessansen ble denne prosessen fullført. I Rabelais’ roman fant middelalderlatteren sitt fremste uttrykk” (Bakhtin, 2017:120). Det materielt-kroppslige motivsystem og estetiske utforming, som man i følge Bakhtin ser restene av i romanen som sjanger, er derfor sporene etter den folkelige latterkulturen og karnevalsfeiringene. Og disse fenomenen var i middelalderen alltid preget av en særegen estetisk fortolkningsmetode, som gjorde at deltakerne tolket de forskjellige kulturelle symbolene på en spesiell måte, og “[denne] estetiske fortolkningen vil vi foreløpig kalle *grotesk realisme*” (s.30 - *Bakhtins utheving*), for å bruke Bakhtins egne ord.

I følge Bakhtin forsvant dessverre den folkelige latterkulturen mer og mer ut av litteraturen, og ut av fortolkningen av litteraturen, utover på 1600-tallet. Der latteren ble værende ble den redusert til den satiriske og negerende latter, fremfor den ambivalente og åpne latter fra karnevalets tid. I så måte ble latteren brukt til å befeste forestillingen om det evige, fremfor å henseile på det alltid endrende, som var kjernen i den karnevalets latter og verdensanskuelse (s.124-126). Men til tross for latterkulturens svekking utover mot vår egen tid mener Bakhtin at den fortsatt finnes som inspirasjonskilden til utviklingen av den groteske realismen og romanen som litterær form. Dette har stor betydning for deler av moderne litteratur, fordi “[hele] feltet av realistisk litteratur gjennom de siste tre hundre årene er bokstavelig talt overstrødd med levninger fra den groteske realismen, og disse viser seg av og til ikke bare å være levninger, men ha evnen til nytt liv” (s.36-37).

Jeg skal ikke bruke mer tid på spørsmålet rundt Rabelais litteraturhistoriske betydning for Bakhtin, og har kun inkludert denne skisserte fremstilling av Bakhtins bok, for å presentere bakgrunnen for de teoretiske perspektiver om det vi kan kalle den karnevaleske litteratur. Dette er også konteksten for teorien om den karnevaleske parodien, som også skal utdypes videre, da denne fremstilles i boken som noe litt annerledes enn den tradisjonelle retoriske forståelsen av parodi.

3.2 Grotesk realisme – den karnevaleske litteratur

Kjernen i den groteske realismen er som sagt dens relasjon til motivsystemene fra den materielt-kroppslige utformingen av middelalderens karnevalstradisjoner. Og essensen av denne utforming lå i materialiseringen av abstrakte eller høytstående prinsipper gjennom en degradering og kroppsliggjøring av disse. Dette skjedde gjennom en topografisk overføring og en symbolsk degradering. Under karnevalets feiringer, til motsetning fra kirkens feiringer, ble altså deltakernes bevissthet, eller følelser, ikke rettet mot høytstående spørsmål, som for eksempel spørsmål om himmelen, Gud eller ånden, men heller mot lavtstående spørsmål, altså om det jordlige og kroppslige. Men dette lavtstående var heller ikke avskåret fra det høye, tvert om var det høye og lave smeltet sammen, men også snudd på hodet. Bakhtin, med utgangspunkt i sin lesning av middelalderens karnevalstradisjon, skisserer nettopp hvordan det topografisk lave, slik som jorden og det kroppslige, i den karnevaleske skal bli forstått som en del av, men fortsatt høyere stilt enn det vanligvis topografisk høye. Disse høytstående kategorier måtte nemlig degraderes, eller senkes til under jorden, for at det i jordsmonnets fruktbarhet kunne fødes på nytt. Det var dette som skjedde under karnevalets ritualer da

overføringen av det høye til det lave ble kroppslig og symbolsk uttrykt av karnevalets deltakere gjennom utkledning, handling, språk og lignende. (Bakhtin, 2017:486-488)

Utkledninger og narrespill snudde opp ned på det vanlige makthierarki, trolig i håp om den gamle elites symbolske død og gjenfødelse i en ny og bedre form. Banning og eder ble uttrykk for kroppslig lavtstående prosesser, de skatologiske eller seksuelle, som blant annet var et motstykke til lovprisninger og preken fra kirkens offentlige feiringer. Og viktigst av alt var latteren, dette kroppslige nonverbale lave uttrykket som et motstykket til troens høye åndelighet. Men denne latter var også et uttrykk for den universelle ambivalente latter, som både bekreftet og fornektet det gamle og det nye. Dette vil si at den ikke fullstendig negerte det høye, da latteren på samme tid forsøkte å gjenfødte dette i en ny og bedre form. Latteren viste derfor alltid til den folkelige bevisstheten rundt det aldri evige som karnevalets symbolske degradering gav uttrykk for. (s.102-103)

Det er altså denne degradering som er grunnlaget for motivsystemet og billedbruken i den groteske realismen, men den står også som kjernen i hele dens fremstilling av et litterært kosmos:

Den groteske realismens degradering og redusering av det høye har overhodet ingen formell og relativ karakter. "Høyt" og "lavt" må her forstås absolutt og *strengt topografisk*. Høyt - det er himmelen; lavt - det er jorden, den samme jorden som sluker (graven, buken) og føder, fornyer (morslivet). Dette er den topografiske betydningen av høyt og lav [sic] i et kosmisk perspektiv. I det spesifikt kroppslige perspektivet, som aldri er skarpt adskilt fra det kosmiske, er "høyt" ansiktet (hodet), og "lavt" kjønnsorganen, magen og baken. (s.33 - *Bakhtins utheving*)

Det lave og det høye bytter altså plass i den groteske realismen, og skal en forfatter omtale det høytstående, gjør han det gjennom å belyse det lave som står som stedfortreder for det høye i denne estetiske utforming. Narren eller klovnen, skatologisk humor, folkelig talemåter, banning og eder skal i den groteske realismen derfor ikke forstås som enkelt frieri til den gemene hop, men som et system av symbolsk overføring. Dette fordi det som vanligvis uttrykte det lave nå representerte det høye og omvendt. Slik ble også den groteske realismen forstått av renessansens lesere som fortsatt delvis var i kontakt med den materielt-kroppslige forståelse som hadde inspirert den. Etter hvert som tiden gikk ble denne bevisstheten svekket, og resultatet var at mot slutten av 1600-tallet ble den groteske realismens virkemidler ikke lenger forstått på det materielt-kroppsliges premisser, men ut ifra et annet abstraksjonsnivå og med en moralsk indignasjon som ikke tok høyde for de groteske virkemidlenes iboende ambivalente karakter (s.131-134). Dette har i vår tid, ifølge Bakhtin, ført til en redusert

forståelse for den groteske realismens virkemidler, som har ført til at “[i] den grad man omtaler grotesken, plasserer man den enten i den vulgære lavkomikkens former, eller oppfatter dem som en spesiell form for satire, rettet mot enkelte rent negative fenomener. Ved en slik tilnærming forsvinner all dybde og universalisme i de groteske motivene sporløst” (s.60). Det groteske blir i så måte enten kun dårlig humor, eller ensrettet negativ satire av det som parodieres. I så måte mister grotesken evnen til å frembringe den ambivalente latter som “både fornekker og bekrefter” (s.22) det som man ler av, være dette Gud, kirken, politikk eller alt annet.

Det er også viktig å huske på at den groteske realismen benytter seg av kroppslige motiver, og ikke bare det, grotesken benytter seg av lavtstående kroppslige motiver knyttet til folkelig humor rundt kroppslige prosesser som seksualitet, eting og ikke minst avføring. Men som Bakhtin selv sier, dette kroppsfokus, denne senkingen av leserens blikk fra det høytstående og åndelige, gjerne forbundet med hodet, med tanken eller endog med det himmelske, er ikke kun en negasjon av det høye. Det er ikke for å gjøre narr av figurene i romanen og de eventuelle utenomtekstlige elementer disse måtte peke mot. Karnevalessk degradering er alltid knyttet sammen med regenerering og ny fødsel, også på det kroppslige plan. Avføring er nemlig gjødsel, underlivet skaper nemlig nye barn. Eller som Bakhtin selv formulerer det i følgende utdrag:

Å degradere betyr også å vende interessen mot de lave kroppsdelene, magens og kjønnsorganenes liv, og følgelig også mot slike handlinger som samleie, unnfangelse, graviditet, fødsel, fortæring og avføring. Degradering graver en kroppens grav for *ny* fødsel. Derfor har den ikke bare en destruktiv, negativ, men også positiv, fornyende betydning: Den er *ambivalent*; den benekter og bekrefter på samme tid. Den kaster ikke bare ned i ikke-eksistens, i den absolutte tilintetgjørelse – nei den styrter ned i det produktive lave, i det samme lave der unnfangelse og ny fødsel finner sted, hvorfra alt vokser i overflod: noe annet lave kjenner den groteske realismen ikke – dette er en fødende jord og et kroppslig skjød; det lave unnfanger alltid. (s.33 - *Bakhtins utheving*)

De kroppslige motivene i den groteske realismen er slik å forstå også selve kjernen i hele den materielt-kroppslige estetiske forståelsen, og dette gir seg gjerne uttrykk i form av at disse bildene forsterkes eller overdrives gjennom hyperboler og lignende virkemidler (s.30). Dette har i seg selv også en betydning utover å være humoristisk, fordi det peker i retning av den materielt-kroppslige forestilling om det ambivalente eller universale. Den hyperboliserte kropp, eller kroppsfunksjon, skal her ikke forstås som den enkelte individuelle kropp, men som et uttrykk for menneskekroppen, den universelle kropp. Dette fungerer videre som en

forlengelse av betydningen kroppen har for den nevnte konstruksjonen av det litterære kosmos: “Kroppen og det kroppslige livet har her [...] en kosmisk og samtidig fellesfolkelig karakter [...] Bæreren av det materielt-kroppslige prinsippet er her verken en person for seg eller et borgerlig egoistisk individ, men folket, og det et folk som evig vokser og fornyer seg i sin utvikling. Derfor er alt kroppslig her så grandios, overdrevent, *grenseløst*” (s.31 - *min utheving*).

Som en følge av dette blir et annet viktig moment i fremstillingen av det kroppslige i den groteske realismen nettopp framstillingen av kroppen som noe grenseløst, eller ikke endelig, altså noe uavsluttet. I dette ligger at groteske kroppslige avbildninger, og da spesielt fysiske bilder som malerier og statuer, forkaster vanlig estetiske forestillinger om den avsluttede og avskilte kropp, og i steden forener den enkelte kropp med andre kropper, eller oftere også med dyre og planteliv. Vi er nå inne på etymologien til ordet “grotesk” i en kunstvitenskapelig sammenheng, fordi begrepet og det benevnte billedlige “[motivet] har sin opprinnelse i antikke byggverk utgravd i Roma (grotta’er) under renessansen” (“Grotesk - ornamentform”, 2018). Under disse utgravningene av “grottene” ble det avdekket ornamenter “som forbløffet datidens betraktere med sin uvanlige, bisarre og dristige lek med plante-, dyre- og menneskeformer som går over i og liksom føder hverandre. Her er ikke de skarpe og inerte grensene som skiller disse «naturens riker» i det vanlige verdensbilde: Her, i grotesken, blir de dristig overtrådt” (Bakhtin, 2017:46). Og denne overtredelsen er også tydelig tilstede i eldre narratologiske avbildning av det groteske, for eksempel i antikke dyreepos, fabler og sagn (s.40).

Bakhtin mener at også blant de groteske realistene fra renessansen uttrykkes dette motivet, til tross for at ikke alle tekstene eller romanene fra renessansen inneholder fabeldyr eller lignende. I steden fremstiller den groteske realismen det grenseløse prinsipp gjennom bruken av hyperbolske fremstillinger av elementer ved kroppen, jamfør det materielt-kroppslige motivsystemet. Det er altså gjennom overdrivelsen av det lave og kroppslige at forfattere som Rabelais fremstiller den karnevaleske bevissthet om kroppen som noe uavsluttet og grenseløst. Eller som Bakhtin sier om den litterære fremstillingen av den groteske kropp:

Hovedvekten ligger på de delene av kroppen der den enten er åpen for den ytre verden, det vil si der verden trenger inn i kroppen eller stikker ut fra den, eller den selv trenger inn i verden, det vil si i åpninger, utbuktninger, alle slags utstikkere og utvekster: den måpende munnen, skjeden, brystene, fallosen, den tykke magen, nesen. Bare i akter som samleiet, graviditeten, fødselen, døds Kampen, spisingen,

drikkingen, avføringen åpenbarer kroppen sitt vesen som voksende og grensesprengende prinsipp. (s.39)

Og dette, sammen med de tidligere nevnte knytninger mellom død og fødsel, avføring og gjødsel, er videre med på å underbygge hele den kosmiske forståelsen som ligger til grunne for det materielt-kroppslige motivsystemet:

Denne uferdige og åpne kroppen (som dør - føder - blir født) er ikke skilt fra verden med faste grenser: Den er blandet med verden, med dyrene, tingene. Den er kosmisk; den representerer hele den materielt-kroppslige verden i alle dens elementer. Kroppen tenderer mot å representere og legemliggjøre hele den materielt-kroppslige verden som det absolutt lave, som oppslukende og fødende prinsipp, som kroppsgrav og skjød, som åkeren der man sår og der nye spirer modnes. (s.39-40)

Avslutningsvis i dette kapitlet kan vi så konkludere med følgende karakteristikker for den groteske realismen, og i videre forstand for den karnevaleske litteraturen: 1) Den er gjennomsyret av en ambivalente latter som både forneker og bekrefter det den ler av. 2) Den uttrykker denne ambivalens ved å vektlegge det topografisk lave, altså det kroppslige, men der dette kroppslige gjennom hyperbolske virkemidler ofte er uttrykk for en større universalisme. En Grotesk sammensmeltning av høyt og lavt, mennesket og natur. 3) Den er preget av en tro på at verden alltid er i endring, som vil si at alt som degraderes kun bli senket ned til det lave for at det skal bli født på ny, forhåpentlig i en bedre form. Dette vil si at den karnevaleske degradering aldri er kun negasjon.

Kanskje viktigst av alt så er dette motivsystemet, og følgende karnevaleske litteratur, preget av en optimisme overfor fremtidens potensiale for endring. Denne positivitet er hentet fra den folkelig tro på fremskritt. Karnevalesk litteraturen er nemlig formet av optimismen fra karnevalet under middelalderen. En optimisme som gjorde at "høytiden i middelalderen så å si [ble] en Janus med to ansikter: mens dens offisielle, kirkelige ansikt var vendt mot fortiden og tjente til å hellig sanksjonere den herskende orden, så *skuet folkets leende ansikt på markedsplassen mot fremtiden og lo av fortidens og nåtidens begravelse*" (s.102 - *Bakhtins utheving*).

Betydningen av troen på fremtidens potensialer, og blikket på fortidens feilsteg er forståelig nok viktig når man diskuterer litterær sivilisasjonskritikk. Og som jeg nevnte i innledningen så kan sivilisasjonskritikken til Loe på overflaten kanskje se ut som nok en negativ forfallsfortelling, men den kan på bakgrunn av sin karnevaleske karakter også leses som en karnevalesk optimisme. Spesielt blir dette synlig når man ser på hvordan Loe benytter seg av Hamsuns vitalisme og forfallsfortellinger i sin egen bok. Derfor er det essensielt å

skissere hva som i denne oppgaven menes med parodi, eller karnevalesk parodi. For i likhet med alt annet innenfor den groteske realismen, er også parodien, på bakgrunn av prinsippene om den karnevaleske degraderingen alltid ambivalent: “Degradering betyr her å ta ned på jorden, gjøre delaktig i jorden som det på samme tid oppslukende og fødende prinsipp: Å degradere er på samme tid å begrave og å så; man tar liv for å føde på nytt noe bedre og større” (s.33).

3.3 Karnevalesk parodi – den ambivalente latter

Som vi har sett flere ganger i gjennomgangen av den groteske realismen og renessansens roman, slik denne beskrives av Bakhtin, er denne litteraturen gjennomsyret av levninger fra karnevalet, der i blant karnevalets parodiering av den offentlige kultur. Denne parodiering ser man effekten av i den nevnte folkelige og positive innstilling overfor samfunnets mulighet for endring, i og med folkets leende Janusansikt, som skuet “*mot fremtiden og lo av fortidens og nåtidens begravelse*” (Bakhtin, 2017:102 - *Bakhtins utheving*). Dette blikket var altså karnevalets folkelige parodierte motstykke til kirkens tilbakeskuende blick som tjente til å “hellig sanksjonere den herskende orden” (s.102).

Forestillingen om den iboende anti-autoritative karakteren ved Bakhtins arbeid er som jeg nevnte i innledningen til dette kapittelet en av de vanligste lesningene av Bakhtins teorier. Flere forskere, blant annet Anders M. Gullestad, trekker faktisk frem denne forskjellen mellom offisiell kulturs befesting av gamle verdier kontra folkekulturens omvelting av disse verdiene som den virkelige kjernen i distinksjonen Bakhtin trekker mellom eposet og romansjangeren. Der fortelleren i eposet “på ærbødig, monologisk vis legger frem en gitt sannhet om fortiden som leseren er ment å ukritisk akseptere” (Gullestad, 2018:35), kan romanen gjennom sin form hentet fra middelalderens karnevalstradisjon “[ha] som sitt ytterste mål å latterliggjøre makthavernes dogmatisme og stiv sinn” (s.36). Og viktigst av disse karnevaleske formene var trolig parodien, for som Gullestad videre påpeker: “[vi] kan med andre ord si at romanen for Bakhtin er en grunnleggende *karnevalesk* episk tilvekst. Der de eldre sjangrene var preget av klare regler, kjennetegnes romanen av sin vilje til å bryte etablerte normer, for eksempel gjennom parodi og satire” (s.36 - *Gullestads utheving*).

Men et problem som Bakhtin belyser i sin bok er at med tiden mistet parodien som litterært virkemiddel, og latteren som parodien skapte, sin iboende ambivalente karakter fra middelalderens karnevalskultur. Parodien blir redusert til kun å negere det som parodieres, en direkte negativ satire, fremfor den fruktbare degraderingen og regenereringen som var innforstått i middelalderens parodi og latter (Bakhtin, 2017:124-127). Han går så langt som å

omtale 1600-tallets forestilling om parodiens latter som “en dogmatisk negasjon” (s.124), altså det komplette motsatte av intensjonen Bakhtin postulerer at forfatterne fra renessansen hadde da de benyttet seg av parodi. Ambivalensen forsvinner fullstendig i lesningen, noe som fører til at “[i] den nye offisielle kulturen seirer tendensen til å framstille tilværelsen som stabil og avsluttet, som entydig og monotont alvor. Groteskens ambivalens blir uakseptabel. De høye genrene innenfor klassisismen frigjør seg fullstendig fra den groteske lattertradisjonens innflytelse” (s.125). Parodien blir i så måte kun benyttet og forstått som negeringen av uønskede fenomener i samfunnet, parodien og latteren blir derfor kun et middel for å befeste det høyes stabile maktposisjon, fremfor å være en fri lek med autoriteten. Så i motsetning til renessansenromanens ambivalente parodi, som i lys av sin tilknytning til karnevalesk degradering og groteske virkemidler var regnet som god litteratur, er parodien og virkemidlene nå kun redusert til de “vulgære lavkomikkens former, eller [man] oppfatter dem som en spesiell form for satire, rettet mot enkelte rent negative fenomener” (s.60).

Innenfor denne overbevisning identifiserer Bakhtin blant annet forfatteren Charles Sorels, som med sine komiske romaner, sine satirer, “gjør seg til talsmann for en snever snusfornuft og nøktern borgerlig pragmatisme. Han skriver sin roman for å venne publikum av med å lese unyttige romaner” (s.127). Bakhtin nevner så hvordan “[den] romanen som i sin grunntendens kommer nærmest Sorels teoretiske oppfatninger, er *Berger extravagant (Den ekstravagante gjeteren)*, en pastoral *Don Quijote*, forenklet til en naken litterær parodi på tidens populære hyrderomaner” (s.127 - *Pollens oversettelse*). Det må også nevnes at “[senere] omarbeidet [Sorel] boken og gav den tittelen *L'Anti-Roman (1634)*” (Winther, 2019 - *Winters annotering*), som er en tittel som tydeligere viser til Sorels intensjon bak bruken av parodi, jamfør Bakhtins historiske fremstilling av parodiens reduksjon til kun negasjon. Altså mener Bakhtin at Sorel kun var opptatt av å kritiserte hyrderomanen, eller romanen som sjanger, gjennom en parodi av denne type bøker. Men Sorels parodi er ensrettet negasjon, den har ikke iboende den karnevaleske ambivalens som “både fornekker og bekrefter” (Bakhtin, 2017:22) det som parodieres. Og denne manglende innsikt gjør også at når Sorel forsøker å etterligne Cervantes “ser han bare en enkel litterær parodi på ridderromanene, på fantastikken, drømmeriet og idealismen, en parodi basert på den sunn [sic] fornuftens og pragmatismens standpunkt” (s.127). Sorel identifiserer ikke ambivalensen i Cervantes parodi av den høviske diktning og ridderromanen, slik som Bakhtin selv gjør. Sorel er, i følge Bakhtin, i så stor grad preget av sin borgerlige pragmatisme at han derfor kun ser de overfladiske strukturene i boken, og ignorerer den materielt-kroppslige betydningen av parodiens degraderingen av de høytstående idealene fra den høviske diktningen og ridderromanen, altså gjenfødselen av

disse idealer i en karnevalesk omskapning (s127-128). Sorels parodi mister i så måte sitt karnevalske anti-autoritære element, vet at den ikke setter spørsmål ved etablerte verdier og dogmatisme gjennom ambivalens, men heller forsøker å etablere sine egne nye dogmer ved å hevde sine verdier som mer korrekt enn de gamle.

Lignende forståelser av parodiske virkemidler som kun negering av det som parodieres finner vi også i dag, dette ser man for eksempel på definisjonen av parodi i Store Norske Leksikon:

Parodi, latterliggjørende etterligning; et vrengebilde av person eller handling. Ordet brukes også om noe som er utilsiktet latterlig. [...] I litteraturen betegner parodi en komisk-satirisk diktning som etterligner et annet diktverk eller en gruppe diktverker ved at formen og tonen i parodien er overført på et lavt, hverdagslig eller ubetydelig innhold. ("Parodi", 2020)

Interessant nok poengteres det her overføringen av en form eller tone til et lavt innhold, på samme måte som middelalderens parodier av sakrale tekster benyttet seg av deres form og tone når de beskrev de kroppslige lave funksjonene, som for eksempel i "*Kyprians måltid*" (Bakhtin, 2017:106) eller andre parodier på hellige skrifter (s.106-109). Forskjellen blir da at moderne parodiforståelse ikke har iboende den materielt-kroppslige estetiske forståelsen rundt det endelige resultatet av degraderingen av disse formene, nemlig den påfølgende regenereringen av de samme formene. For som sagt, død skaper fødsel i det karnevaleske, og ingen negasjon er derfor komplett og ensrettet. Latterliggjøring er derfor aldri kun rettet mot det som latterliggjøres, men mot hele den materielt-kroppslige forestillingen om den alltid endrende virkelighet. Den karnevaleske parodien er i så måte ikke rettet mot et enkelt mål, men er alltid universell.

Dette vil ikke si at den karnevaleske parodi ikke kan ha en spesifikk utløser for latteren, være dette en hellig tekst, en offentlig tradisjon eller til og med enkeltindivider. Poenger er bare at latteren alltid har et universelt preg, hvor den også ler av hele eksistensen. Eller som Bakhtin sier:

Selvfølgelig tillater den folkelig-festlige latteren absolutt at det alluderes til bestemte enkeltpersoner. Men disse allusjoner forblir bare en overtone i lattermotivene [...] Det ekte lattermotivet mister heller ikke sin kraft og sin mening etter at allusjonene er glemt og byttet ut med andre. Det er ikke de som er viktige. (s.140)

Latteren som parodien frembringer er i så måte ikke kun på bekostning av det som eventuelt måtte være målet for parodien, men latteren kommer fra folket og retter seg mot alle som tror

at det etablerte er evig. Alt dør, være dette konger, religioner, politikk, samfunnsordninger osv. Poenget er bare at alt også fødes på nytt, gjødslet av fortidens kropper i det materielt-kroppslige verdensbilde. Det er dette latteren indikerer under karnevalet, og det er dette som er kjernen i den karnevaleske parodien, og betydningen av de lave materielt-kroppslige virkemidler som benyttes for å uttrykke den. Form og tone blir i så måte ikke overført på det lave for å latterliggjøre dikteren, diktverket eller verkene som parodieres, men det blir overført til det lave for å symbolsk vise hvordan alle ting endres, også etablerte sannheter, være dette litterære former eller religiøse dogmer. Det samme gjelder selvfølgelig også om parodien ikke retter seg mot en litterær stil eller form, men mot en forestilling, et tankesett, en person osv. Den karnevaleske parodien stiller alltid spørsmål gjennom å senke det som parodieres ned i det lave, men aldri ved å fullstendig utslette det.

Det samme gjelder også for hvordan den karnevaleske litteratur og parodi forholder seg til det alvorlige, det som det kan være vanskeligere å le av. Være dette en politisk urettferdighet, et essensielt problem med sivilisasjonen eller lignende. En moderne parodi, med sin lukkede og fullstendig negerende latter, kan ofte støte på problemer når målet for parodien er av en alt for alvorlig art, da dette kan medføre at parodien svekker betydning av det reelle alvoret i det som parodieres. Dette kan på mange måter minimere parodiens potensiale for forbedring av det parodierte tema, da alvoret i temaet blir trivialisert. Her stiller den karnevaleske parodi og den karnevaleske lesning seg noe annerledes, da parodien aldri forsøker å destruere eller erstatte det som parodieres helt. Den degraderer heller det parodierte ned til det laves nivå, og så gjennom latteren belyser den problemene med de etablerte forestillingene om temaet, for så å reise temaet opp til det høye nivå igjen. Ikke som noe helt nytt, men som noe omformet, skapt av de gamle forestillingers død. Poenget er altså å sette spørsmål ved det alvorlige temaets urokkelighet, for eksempel ved et spørsmål om politikk, eller i min oppgaves sammenheng, sivilisasjonens utvikling og mulige forfall. Så derfor sier Bakhtin om den karnevaleske ambivalente latter:

Den ekte, ambivalente og universelle latteren forneker ikke alvoret, men renser og utfyller det. Den renser det for dogmatisme, ensidighet og forstokkethet, for fanatisme og det altfor kategoriske, for fryktens og skremselens elementer, for didaktikk, for naivitet og illusjoner, for det endimensjonale og entydige, det dumt insisterende. Latteren lar ikke alvoret stivne og rive seg løs fra tilværelsens uavsluttede helhet. Den gjenoppretter denne ambivalente helheten. Slik er latterens allmenne funksjoner i kulturens og litteraturens historiske utvikling. (s.148)

Så kjernen er altså at den karnevaleske parodi og dens virkemidler på lik linje med den groteske realismen kjennetegnes av tre essensielle fasetter: 1) Den er ambivalent. 2) Den

uttrykker denne ambivalens ved å senke det parodierte ned i det lave for så å regenerere det.

3) Den har derfor en positiv tro på at verden alltid er i endring og latterliggjør derfor ikke ensrettet det som parodieres, men ler av hele virkeligheten og stiller spørsmål ved forestillingen om det evige.

Poenget for min oppgave blir så å forsøke å lese Loes bøker som karnevaleske, både i bruken av virkemidler og i hvordan de parodierte Hamsun. Altså ikke å lese Loe som en direkte parodisk negasjon av Hamsun, men som en ambivalent tilnærming til spørsmålet om hvordan vi ofte forestiller oss sivilisasjonens forfall, gjort av Loe gjennom en humoriserende og karnevalesk tilnærming til Hamsuns litteratur. Dette medfører at jeg vil lese trilogien som en karnevalesk parodi, som en utfordring mot forestillingen om en tapt gullalder, eller forestillingen om at alt var bedre før. Dette fordi en slik forestilling bærer preg av den samme statiske, evige og hellige sanksjonerte fortiden som kirken befestet i middelalderen, og som det originale karnevalet var en frigiver fra. Jeg vil på denne måten forsøke å lese Loe “not as a form of agency, but as a reminder that agency [is] possible” (Renfrew, 2015:134-135).

3.4 Tid og utvikling – den karnevaleske oppfatning versus dekadansen og vitalismen

Vi kan se at forfallstanken og dennes litterære inkarnasjon i dekadanselitteraturen og Hamsuns vitalistisme forholder seg til tidens gang og sivilisasjonens eller nasjonens utvikling, dette tatt i betraktning at denne litteraturen omhandler forestillingen om forfall. Men vi ser også at karnevalet som inspirasjonen for den groteske realismen eller den karnevaleske litteraturen også forholder seg til tid og utvikling, jamfør karnevalets relasjon til sesongendring, solsykluser eller andre temporale markeringer. Man må også huske at forestillingen om det alltid endrede er essensielt i det materielt-kroppslige symbolsystem, hvor alt senkes ned, drepes og fødes på nytt for å markere tidens gang. Skillet mellom den dekadente, vitalistiske og karnevaleske tilnærminger til tid ligger derfor i hvordan de ser på potensialet for utvikling gjennom de tre kategoriene: fortid, nåtid og fremtid. Vi kan derfor kategorisere de tre forskjellige tilnærmingene til forfallet på bakgrunn av motsetningsparene: regressivt eller progressivt blikk, og pessimistisk eller optimistisk forestilling.

Det som jeg i denne oppgaven har omtalt som dekadanselitteratur kan klassifiseres som regressiv pessimisme. Dette fordi karakterene i den dekadente litteraturen som sagt ofte er misfornøyd med deres nåtidige situasjon, og søker derfor etter tapte verdier og prøver gjennom feilende prosjekter å gjenskape hvordan ting var før fallet, altså i fortiden. Dette fører til de dekadente karakterenes handlingsmønstre, eller dekadansens nedadgående kurve slik Per Thomas Andersen beskriver det (Andersen, 1992:209-214). Det må selvfølgelig

bemerkes, slik Per Buvik gjør, at dekadanse i litteraturen ikke nødvendigvis gjenspeiler en dekadent forfatter, men at det gjerne er forfatterens forsøk på “å avdekke og tematisere den dekadansen [forfallet] som de generelt mente preget deres samtid” (Buvik, 2001:18). I så måte kan en forestille seg at selv om boken på overflaten virker pessimistisk, kan den skape positive tendenser hos leseren, gitt at det fremstilte forfallet appellerer til positive handling og bekjemping av dette forfall.

Det jeg så har skissert som Hamsuns vitalistiske litteratur kan klassifiseres som regressiv optimisme. Hele karaktergalleri til Hamsun kan vanskelig klassifiseres i en rask oppsummering, men karakterer som ligner på hovedkarakteren i *Den sidste Glæde* og Isak Sellanraa fra *Markens Grøde*, blir ofte lest som arketyperiske fremstillinger av sunne og friske representantene for den vitalistiske livsfilosofi (Vassenden, 2012:151-153). Disse har gjerne et regressivt blikk, da de er misfornøyde med utviklingen i sin egen samtid/nåtid, og spesielt når det kommer til nye samfunnsstrukturer, trender og nyvinninger. De søker i så måte tilbake til fortiden, og gjerne til en levemåte som kan sies å være mer i kontakt med de vitalistiske livskraftene, gjerne da forbundet med nærmere tilknytning til naturen. Dette regressive blikket, eller denne bevegelsen tilbake, skiller seg fra dekadansens ved at prosjektene gjerne kan gjennomføres og forfallet kan stagneres ved å gå tilbake til hvordan ting var før. Også der hvor kampen mot forfallet kan virke for stor for den enkelte person er det likevel optimisme å spore, som i følgende utdrag fra slutten av *Den sidste Glæde*: “Pesten, nei den er uovervindelig nu [...] Men engang stanser den nok. Imidlertid gjør jeg det jeg kan imot den, du gjør det motsatte” (Hamsun, 1912:322).

Den karnevaleske litteraturen i lys av sin kjerne av ambivalens kan være noe vanskeligere å kategorisere, da den på mange måter fungerer som en syntese av de to andre synene på forfall og utvikling. Forsøksvis kan man likevel betegne den som en form for progressiv optimisme, da karnevalet som sagt alltid skuer fremover mot noe bedre. Karnevalesk litteratur er derfor alltid preget av nevnte folkelige optimisme rundt fremtidens potensiale som en verden fri fra dogmatisme (Bakhtin, 2017:324-325). Altså en verden hvor man ikke fremstiller fortiden som en evig konstituering av tingenes tilstand og som en fast ramme for sivilisasjonens videre utvikling. Det må likevel bemerkes at det karnevaleske fortsatt har et blikk for fortiden, og at denne litteraturen derfor ikke ønsker å fullstendig ødelegge fortiden. Poenget med karnevalet er som sagt vridningen av høyt og lavt for å markere overgangen fra det gamles død til det nyes fødsel, og ikke minst den universelle og ambivalente kombinerings av disse binære motsetninger i et materielt-kroppslige symbolsystem. Karnevalet markere denne uunngåelige endringen, gjennom å la det gamle og

høye senkes ned i det lave for å fødes på nytt i en bedre form. Dette kan derfor ikke være en fullstendig negering av det gamle, fordi det gamle må ha eksistert for å kunne gjødsle det nye. I så måte er blikket til de karnevaleske fortellinger alltid rettet fremover, eller progressivt, på det som skal bli, men anerkjenner likevel fortiden og det som er. For som Bakhtin sier: “*folkets leende ansikt på markedsplassen [skuet] mot fremtiden og lo av fortidens og nåtidens begravelse*” (s.101-102 - *Bakhtins utheving*). Av denne grunn kunne man også si at blikket i den karnevaleske litteratur er rettet mot der den regressive fortid og progressive fremtid møtes, altså mot karnevalet selv, i det man kunne kalt den døende nåtiden, og alltid med en positivt blikk på potensiale for fremtiden.

I så måte skiller dekadansen, Hamsuns vitalisme og den karnevaleske litteraturen seg fra hverandre jamfør hvordan de fremstiller at fremtiden skal/bør bli og hvordan dette kan oppnås: Dekadansen mener at alt er tapt, vi kan ikke få tilbake det gamle og forfallet er og blir et faktum. Hamsuns vitalisme forteller oss at det kan gå bra om sivilisasjonen tar et skritt tilbake, før den prøver på nytt med restituerte verdier. Den karnevaleske litteraturen vil verken fullstendig søke fortiden eller forkaste den, men omforme de gamle forestillinger og verdier gjennom en positiv forestillingen om hva disse kan bli i fremtiden. Dette under en optimistisk fest i nuet, som markerer hvordan alle ting alltid endres.

4 Fortelleren hos Loe

Som det fremgår av den innledende parafrasen er de tre bøkene fortalt fra forskjellige fortellerposisjoner, og i så måte kan dette være et greit sted å starte selve analysen, blant annet fordi fortellerposisjonen har mye å si for hvordan man som leser oppfatter troverdigheten i det fortalte og autoriteten til fortelleren. Vi så i forrige kapittel hvordan Gullestad trakk frem disse elementene som en av kjernen i Bakhtins arbeid med romanens utspring i renessansen: “For å sammenfatte Bakhtins syn, mener han at eposet [er] en grunnleggende *autoritetstro* sjanger. Romanen mener han derimot er *antiautoritær*, da den i hans øyne springer ut av en folkelig uærbødig, kroppslig og satirisk tradisjon som har sitt ytterste mål å latterliggjøre makthavernes dogmatisme og stivsinn” (Gullestad, 2018:35-36 - *Gullestads utheving*). Av denne grunn kan man si at hvordan man lesere fortellerens rolle og troverdighet har mye å si for hvordan man tolker det fortalte.

Relevansen i dette vil også bli tydeligere når jeg skal se likheter mellom “Doppler-trilogien” og Hamsuns litteratur, da fortelleren har mye å si hos de to forfatterne jamfør i hvilken grad romanene fremstår som moralsk belærende eller ikke. Vi så for eksempel innledningsvis hvordan analysen til Andersen og Brumo (Andersen og Brumo,

2006) trakk et tydelig likhetstegn mellom polemikken til fortellerne i både romanen til Loe og romanen til Hamsun, og hvordan dette påvirket deres fortolkning av Loes roman (s.212-213).

4.1 Dopplers egen fortelling

Den første boken om Andreas Doppler, *Doppler* er fortalt av Doppler selv gjennom en klassisk førstepersonsforteller. Majoriteten av boken er fortalt gjennom en samtidig synkron narrasjon, hvor Doppler forteller om hva som skjer, når det skjer. Likevel forekommer det en del anakrone analepser i starten av boken de gangene Doppler forteller om hendelser i forkant av slakten på moren til elgen Bongo, som altså er bokens faktiske begynnelse: “Min far er død. / Og i går tok jeg en elg av dage. / Hva kan jeg si. / Det var den eller meg. Jeg var utsultet” (Loe, 2004:9). Forekomsten av disse analepser blir mindre og mindre utover i boken etter hvert som Dopplers narrasjon synkront sammenfatter historien og diskursen, altså at det som fortelles om skjer samtidig som det blir fortalt. I så måte kan selve skrivestilen i starten minne om nedtegnelser i en dagbok hvor skribenten ikke har hatt mulighet for å skrive hver dag, mens det utover i boken blir en mer kronologisk fortelling da Doppler i større grad synkront fremstiller det som skjer.

Med unntak av nevnte analepser og gjenfortellinger av karakterenes fortid så foregår altså historiens narrasjon og diskurs på stort sett samme diegetiske nivå, som vil si at det fremstilles som om Dopplers fortelling utspiller seg samtidig som den fortelles. Av denne grunn er brorparten av boken fremstilt gjennom “showing” fremfor å fortelles gjennom “telling”. Unntaket fra dette er de gangene Doppler tydelig reflekterer over egne handlinger og tanker, da han i disse tilfellene i større grad henvender seg til en forestilt leser eller tilhører til sin fortelling. Her forekommer det også tydeligere tilfeller av at han belære leseren, eller kritisere det han ser på som feil i sivilisasjonen:

Utenfor dette landet ligger en hel verden jeg ikke kjenner. Og den trenger hjelp.
Den trenger hjelp fra en jeger og sanker som meg, fra Doppler med kuken, for å si
det som det er. [...]
Og dette er et felttog. Vi er soldater som skal kjempe til siste mann.
Mot flinkheten. Mot dumheten.
For det er krig der ute.
Det er krig. (s.158-159)

Vi kan her se en form for polemisk kritikk på linje med den førstepersonsfortelleren i *Den sidste Glæde* rettet mot sitt publikum, “den nye Aand i Norge” (Hamsun, 1912:322), ved slutten av sin bok. Dette var også det blant annet Andersen og Brumo var inne på, men som vi vil se

senere forsvinner denne polemiske kritikken raskt nå fortellingen, eller fortelleren, i de senere bøkene forflytter seg i forhold til det fortalte.

4.2 “Erlend Loes” fortelling om Doppler

I bok to, *Volvo Lastvagnar*, er fortellerposisjonen en helt annen. I denne boken blir narrasjonen ført av en tredjepersonsforteller. Enda viktigere er det at fortelleren her er identifisert som “Erlend Loe”, eller en fiktiv fremstilling av Loe, og i så måte er narrasjonen plassert på et ekstradiegetisk nivå, altså utenfor selve diskursen og historien. Dette gjør at selve diskursen fortelles enten direkte eller indirekte, hvor det er en stadig blanding av direkte dialog og fortellerens gjenfortelling av det som sies mellom de forskjellige karakterene, men også det som tenkes av den enkelte. Historien fortelles i hovedsak synkront, men det forekommer også flere anakronistiske analepser og prolepser som fremstiller ting som har skjedd før selve diskursen, og ting som skal skje senere. Fortelleren bryter også inn i selve diskursen med egne kommentarer til handlingen. Enkelte ganger går det enda lenger og diskursen brytes fullstendig med metatekstlig fotnoter, blant annet matoppskrifter, refleksjon til selve skriveprosessen eller kommentarer rettet mot leseren eller eksplisitt navngitte virkelige personer eller institusjoner. Brorparten av narrasjonen er i så måte etterstilt da selve fortellerens posisjon er temporalt plassert i skrivesituasjonen, eksemplifisert med den siste siden i boken, hvor fortelleren Erlend Loe henvender seg til leseren i første person:

Da er det bare meg (som skriver dette) igjen.

Hva med meg?

Egentlig vil jeg skrive mer, kjenner jeg. Doppler skal hjem til Oslo, men dit kommer han seg ikke uten vanskeligheter. Det kan jeg si med sikkerhet allerede nå. Men jeg kan jo ikke bare skrive og skrive. Jeg har andre forpliktelser. Mens jeg skrev det siste kapittelet våknet f.eks. den yngste sønnen vår (Loe, 2005:220)

Effekten av denne tydelig plasserte og definerte fortelleren utenfor selve diskursen gjør at narrasjonen oppfattes mye mindre polemisk i denne boken. Når man leser oppfatter man derfor Doppler, og hans prosjekt, på en helt annen måte, da Doppler ikke selv fører ordet. Doppler fremstår i denne fortellingen i mye større grad som en usikker, søkende person, som ikke aner hva han gjør med livet sitt. Og selv om fortelleren i *Volvo Lastvagnar* stort sett er allvitende og har innsikt både i Doppler og bikarakterenes meninger, tanker og følelser, så viser han ved flere anledninger også at han ikke forstår hva eller hvorfor karakterene i hans egen fortelling gjør det de gjør. Dette ser vi eksempel på i følgende utdrag, hvor Doppler mot sin vilje er ute på løpetur etter oppfordring fra von Borring: “Og selv om han kunne ha stoppet da han kom utenfor von Borrings synsrekkevidde, så fortsetter han. Hvorfor? Han vet

det ikke. Og jeg (som skriver dette) vet det heller ikke.” (s.166) Det forekommer også at fortelleren gjør verdidommer ovenfor karakterenes handlinger i sin egen fortelling, til tross for at han selv er eksplisitt på at det er han som “finner på skiten” (s.42), som for eksempel når han forteller om Maj Britts hyppige forbruk av hasj:

Sånn. Nå er det sagt. Og det er jo ikke slik at jeg, altså jeg som skriver dette, går god for det Maj Britt gjør. På ingen måte. Jeg vil snarere fraråde andre å følge hennes eksempel, men jeg velger allikevel å fortelle det fordi ikke å fortelle det ville ha vært å holde en nokså viktig informasjon om Maj Britt tilbake og det byr meg imot. (s.44-45)

Likevel må det bemerkes at fortelleren Erlend Loe ikke er i nærheten så polemisk i sin fremstilling av sivilisasjonens eller karakterenes forfall som fortelleren Doppler selv var i første bok. Fortelleren Loe er som man kan lese mye mer ambivalent i spørsmålet om hvorvidt det er et faktisk forfall i sivilisasjonen som må bekjempes, eksempelvis i fotnoten om Dopplers manglende engasjement i denne boken kontra den første: “Det er krig der ute, sa han. Og nettopp setningen «Det er krig» bidro til å avslutte forrige tekst i en litt inderlig og derfor også tiltrekkende tone, og i lys av hans engasjement den gangen kan det for noen sikkert virke skuffende at han nå sitter i Värmland og røyker hasj.” (s.96) Vi ser her altså at fortelleren selv ikke inkluderer seg blant de som er skuffet over det manglende engasjement i bekjempingen av forfall i denne boken, og det gjøres heller ingen moralsk bedømmelse av nettopp dette manglende engasjement, det fremstilles bare som et faktum. Denne eksperimentelle metatekstelige narrasjons situasjonen gjør også at fortelleren i mye mindre grad fremstår som en forteller som “på ærbødig, monologisk vis legger frem en gitt sannhet om fortiden som leseren er ment å ukritisk akseptere” (Gullestad, 2018:35), som altså kjennetegner Bakhtins forståelse av eposet. Forfatteren Loes lek med form og stil, gjennom konstruksjonen av den tydelig distanserte fortelleren Loe, gjør i så måte at denne romanen mer “kjennetegnes [...] av sin vilje til å bryte etablerte normer” (s.35), slik romaner med en karnevalesk stil bør.

Denne posisjoneringen av en forteller som ikke nødvendigvis har innsikt i sin egen fortelling, og som ikke prøver å belære, er bidragsytende til at man som leser kan stille seg spørrende ved validiteten i Dopplers oppgjør med forfallet eller flinkheten han skulle gå i krig mot. Dette setter hele karakteren Doppler i et annet lys. Fra å være en foregangsmann som kjemper mot kulturelt forfall, alla Hamsuns vandrerskikkelser eller Isak Selanrå slik jeg nevnte i kapittel to, er Doppler redusert til en usikker og klumsete figur, som knapt kan ta vare

på seg selv. Eksemplifisert ved at han går i lære både hos Maj Britt og von Borring, til tross for at han i første bok viste tydelige tegn til autonomi.

Doppler er i så måte i bok to blitt degradert til en klovneaktig figur i fortellingen om seg selv, når denne fortellingen føres av en annen. Dette fører til den kanskje viktigste effekten av den endrede fortellerinstansen i bok to jamfør min lesning: Den profetiske Doppler som belærte sine medmennesker i første bok, er nå blitt degradert og senket ned til et nærmest barnslig nivå, hvor han selv blir lært opp av sine medmennesker. Et annet eksempel på denne vridningen er også hvordan hans viktigste og desidert yngste disippel fra første bok, nemlig sønnen Gregus, nå har tatt posisjonen som den vise. Gregus er nemlig den som poengtere egoismen og veikheten hos Doppler når han ender opp som passiv hasjrøyker hos Maj Britt (Loe, 2005:93-94).

4.3 Fortellingen om Doppler og forfallet

I den siste boken, *Slutten på verden slik vi kjenner den*, er fortellerinstansen en mer vanlig tredjepersonsforteller. Borte er de eksplisitt metatekstlige kommentarene, den eksplisitt definerte fortelleren og henvisninger til det ekstradiegetiske nivået. Fortelleren er i så måte plassert utenfor selve diskursen og historien, men vi får ikke noe innsikt i fortellerens identitet. Vi kan ut fra utdrag som det følgende slutte at det også i denne boken trolig ikke er Doppler selv som forteller historien om sitt liv: “Omtrent her begynte ukklarhetene rundt oppholdet i København å hope seg opp. Gjenfortellingen av begivenhetene ble mindre konsistent. Doppler kom senere til å variere dem fra dag til dag og fra person til person” (Loe, 2015:235).

Narrasjonen er etterstilt gjennom hele boken, og stort sett synkron, med unntak av noen analepser til tidligere hendelser fra før selve diskursen. Tredjepersonsfortelleren har innblikk i deler av karaktergalleriets indre liv, og kan sies å være personorientert med hovedfokus på Doppler, men inkluderer også tankene til familien hans og enkelte andre bikkarakterer. Fortellerstilen er i så måte stort sett preget av vise hva som skjer, “showing”, gjennom en direkte diskurs i dialogen eller oftest indirekte diskurs ved gjengivelsen av tanker. Unntaksvis er det enkelte deler av diskursen som føres i en fri indirekte form, hvor man fort kan lese det slik at det som gjengis som karakterenes tanker og meninger kan representere fortellerens meninger. Et eksempel på dette finner vi i følgende utdrag hvor Doppler går gjennom en rekke endetidstegn han mener å kunne identifisere i dagens samfunn:

Samle kåte ungdommer i et hotell ved en tropisk kyst og la den strevsomme umodenheten deres utvikle seg over mange uker samtidig som man filmer det hele og viser det for andre ungdommer – soleklart endetidstegn.

Blogge om ungene sine og alt det artige de gjør og sier – endetidstegn.

Ta bilde av seg selv mens man ringer sin mann for å si god natt – og så legge ut bildet av seg selv der man ringte til sin mann for å si god natt sammen med teksten: *Ringer min fine mann og ønsker han god natt!* – bunnsolid endetidstegn. (s.168 - *Loes utheving*)

Unntaksvis i *Slutten på verden slik vi kjenner den* er det også diskursive brudd når multimodale tekstlige og ikke-tekstlige figurer plasseres inn i selve narrasjonen, eksempelvis et visittkort (s.149), et flygeblad (s.174) og et søylediagram (s.190). Men utenom dette er boken bent gjennom tradisjonelt realistisk fortalt, i alle fall i lys av hvor mye forrige bok eksperimenterte med selve narrasjonen. I så måte er hele den siste boken i trilogien fortalt med en tradisjonell etterstilt tredjepersonsforteller, slik som første bok stort sett var fortalt gjennom en tradisjonell samtidig førstepersonsforteller. Likevel er Dopplers ambivalens og prøvende tilnærming til sitt prosjekt mer eksplisitt i denne boken enn det var i den første. I den siste boken kommer dette frem gjennom at han i store deler av boken forsøker å returnere til familien og det livet han forlot, men feiler i dette. Også gjennom fortellerens fremstilling av Dopplers faktiske handlinger fremstår han oftest som passiv og tiltaksløs. Dette ser man også ut i fra omverdenens syn på Dopplers prosjekt og på hans forsøk på reetablering, eksempelvis når Doppler leser fra dagboken til konen Solveig:

Ting er kompliserte. Andreas trenger tid på å finne plassen sin og tid skal han få. Senere: Det sitter langt inne å innrømme dette, men noe er ikke i orden. Andreas vokser ikke med oppgaven slik jeg trodde. Det er som om noe har gått i stykker inne i ham. Senere: Andreas lyver for meg. Han sier at han har fått den gamle jobben sin tilbake, men det har han ikke. Hvorfor er han slik? (s.163 - *Loes utheving*)

En ser altså fort at til tross for at Doppler kommer seg tilbake til familien, klarer han ikke å reintegrere seg i kulturen i hovedstaden, hverken til forventningene fra familien eller samfunnets forventningene generelt. Han faller i så måte utenfor, og i motsetning til første bok hvor Doppler selv fremstiller dette som et aktivt valg for å kjempe mot sivilisasjonens forfall, som også blir akseptert av omverden, eksemplifisert med hans disipler, er forfallet nå privat og mer tegn på degenerering. Og dette blir nettopp tydeligere fordi perspektivet er skjøvet vekk fra Doppler, og i steden for at vi som leser ser gjennom øynene til Doppler på forfallet i samfunnet rundt ham, ser vi nå Doppler utenfra, og vi ser i så måte heller symptomene på det private forfallet. På mange måter kan man si at der Doppler i første bok

representerte en vitalistisk foregangsmann som kjempet mot forfallet, er han i bok tre blitt mer som en karakter fra dekadanseromanen som selv forfaller uten evnen til å gjenopprette de tapte kjerneverdier. Dette er også synlig i det faktum at Doppler mot slutten av boken ender opp som pornografisk skuespiller i København, og blir “Københavns kneppekonge!” (s.234). Denne dekadente nedadgående bevegelse inn i nytelsen og kommersialisert seksualitet ender som sagt i depresjon for Doppler som gjør at han til slutt returnerer til Oslo.

Dette fører til det aller siste kapittelet i trilogien (s.268-273), som altså er en eksplisitt parodi på starten på *Markens Grøde*, hvor Doppler og Bongo vandrer innover i lia på leting etter en god plass å sette bo, slik Isak gjør i starten av Hamsuns bok (Hamsun, 1917a:5-7). Man kan her si at Dopplers siste dekadente prosjekt med å reetablere kjerneverdiene blir et forsøk på å returnere til den vitalistiske naturorienterte og regresive ideologien. Dette gjøres ved bokstavelig talt å ta på seg masken til en av de tydeligste representantene for Hamsuns vitalistiske tankegods, men da boken, og trilogien slutter her er det vanskelig å spekulere i om dette prosjektet også er fåfengt eller ikke. Men dette vil jeg komme mer tilbake til i kapittel 6, etter at jeg først har tatt for meg de karnevaleske trekkene i trilogien om Doppler.

5 Den karnevaleske Loe

Jeg vil nå, med bakgrunn i fremstillingen av den groteske eller karnevaleske litteratur, analysere Erlend Loes skrivestil i “Doppler-trilogien”. Dette for å forsvare min lesning av hans bøker som karnevalesk litteratur, eller som en moderne form av karnevalesk litteratur. I denne omgangen vil jeg hovedsakelig forholde meg til teksten i Loes tre bøker, og ser inntill videre bort fra allusjoner og referanser til Hamsun. Jeg vil også trekke inn den tidligere diskuterte resepsjonen av Loe, for på denne måten å vise hvordan jeg mener disse forskerne kunne vært tjent på å inkludere karnevaleske perspektiver i sine lesninger av romanene om Doppler spesifikt, og Loe som forfatter generelt.

5.1 “Doppler med kuken”

Tydelige indisium for bruken av det materielt-kroppslige motivsystemet og fokuseringen på det lave i Loes skrivning finner man fort i første bok. Følgende utdrag er fra rett etter slakten av moren til Bongo, hvor den unge elgen innpåslitent trenger seg på Doppler mens han urinerer, og etter at han jager elgen vekk gir han så leseren mer innsikt i hva som hadde fanget oppmerksomheten til Bongo:

Livet har lært meg at jeg kommer dårlig ut hvis jeg forsøker å skjule sannheten, så jeg kan like gjerne fortelle det først som sist: Jeg har et stort lem. Hva kan jeg si. Jeg har et påfallende, for ikke å si ekstremt stort, kjønnsorgan.

En kjempekuk, kort sagt.

Jeg har alltid hatt det. Den er stor. Det fins ikke noe bedre ord for det. Lang og tung er den. Og tykk. Altså stor. På skolen kalte de meg Doppler med kuken. (Loe, 2004:12)

Foruten skjeggveksten er størrelsen på Dopplers kjønnsorgan en av de få fysiske karakteristikkene vi får av mannen. Og en slik vektlegging på, og overdrivelse av, størrelsen av fallosen til litterære karakterer er som nevnt en av kjernene i den litterære formen som Bakhtin definerte som den “grotesk realismen” (Bakhtin, 2017:30), og som jeg har omtalt som den karnevaleske litteratur. En kan også argumentert for at et stort kjønnsorgan er tegn på Loes “fortrengte vitalisme” (Vassenden, 2004:101), slik Vassenden tolket urineringsscenen fra *Fakta om Finland*. Eller man kunne også lest det som en type regressiv vitalism jamfør spørsmålet om kjønnsroller, og lest det hele som et tydelig signal som viser til “*kjønn* som en sentral tematikk i romanen” (Andersen og Brumo, 2006:201 - *Deres utheving*), slik Andersen og Brumo gjorde i sin artikkel. Men om man tar for seg hele “Doppler-trilogien”, og faktisk fokuserer på karakteren Doppler, er det etter min mening mer fruktbart å tolke symbolikken her gjennom et karnevaleske perspektiv. Og kjønnsorgan, avføring, urinering og lignende motiver er her alltid knyttet til den materielt-kroppslige degraderingen og vridningen, fremfor vitalismens bilder av vitalitet og forplantning.

Det må her nevnes at det er flere overlappende motiver mellom vitalismen og karnevalesk litteratur, blant annet rundt begges forestilling om gjenoppstand eller gjenfødelse og universalismen i livskraften eller i de kroppslige motivene. Vi så blant annet at vitalismen forestiller seg en livskraft og livsvilje med forrang for individets ønsker og behov (Vassenden, 2012:39), og dette ligner delvis på Bakhtins tolkninger av kroppsmotivenes universelle karakter i karnevalet, hvor de fungerer som representanter for hele menneskekroppen, fremfor å representere individuelle kroppslige handlinger (Bakhtin, 2017:31). Det finnes likevel et viktige differensieringspunkt når det kommer til spørsmålet om hvilken autoritet og makt fortelleren kan påberope seg.

Forskjellen mellom de to teoriene ligger da i at der hvor vitalismen, slik Anders Ehlers Dam formulerer det, foreskriver “viljen til liv” (Dam, 2010:26) som den evig styrende kraft, er kjernen i karnevalesk litteratur at ingenting er evig (Bakhtin, 2017:102-103). Dette gir seg merke i hvordan de vitalistiske motiver i større grad kan forsvare dogmatiske påstander om rett og galt med bakgrunn i denne viljen, jamfør Nietzsches proklameringer om “*viljen til makt*” (Vassenden, 2012:70 - *Vassendens utheving*). En slik dogmatisme er ikke forenelig med karnevalesk teori, som nettopp er antiautoritær, og hvor ingen enkelt vilje kan foreskrives

som evig gyldig, for uten folkets og karnevalets universelle og uoffisielle sannhet, som av sin natur alltid er i endring (Bakhtin, 2017:112-113). Et annet viktig skille er også at der hvor vitalismen vil ødelegge det bestående (Vassenden, 2012:69-71), vil karnevalismen omforme det bestående gjennom karnevalesk degradering ned til jorden, som vil si at det bestående “ikke bare [kastes] ned i ikke-eksistens, i den absolutte tilintetgjørelse [...] dette er en fødende jord og et kroppslig skjød; *det lave unnfanger alltid*” (Bakhtin, 2017:33 - *Min utheving*).

I så måte, lest med Bakhtins perspektiver, så er ikke “Doppler med kuken” et litterært symbol for en vitalistisk person med evnen til å lede, en mann med innsikt i livskraften som kan styre massene slik Nietzsches “vilje til makt” etterlyser. Dette fordi da Doppler mot slutten av første bok reiser ut av Norge, fordi: “[Verden] trenger hjelp fra en jeger og sanker som meg, fra *Doppler med kuken*, for å si det som det er” (Loe, 2004:158 - *Min utheving*), så resulterer dette ikke i en profetisk eller vitalistisk reise. Doppler prosjekt faller nemlig sammen allerede i neste bok, og disiplene forlater han. Dopplers fallos blir i så måte ikke predikantens septer eller pavens stav, gitt til han av en uforklarlig livskraft som symbol på hans posisjon som leder. Dopplers kjønnsorgan blir heller et uttrykk for den falne predikant, den degraderte pave, narrekongen i karnevalets motivsystem, som man kan le av med en karnevalesk ambivalent latter. En latteren som ikke er fullstendig negernede, slik at når vi eventuelt ler av det “Doppler med kuken” representerer, er det også en anerkjennelse av det som latterliggjøres. For eksempel en anerkjennelse, men også latterliggjøring, av den historiske tilstedeværelse og betydningen av fallosen som symbol for patriarkatet. Men latteren er også en varsling av gjenfødselen etter degraderingen, altså det som skal, eller mer riktig, kan komme etter karnevalet, eller i dette tilfellet, etter romanene.

Fordi om man leser *Doppler* alene, fritt fra sine to oppfølgere, er det enklere å forsvare den vitalistiske lesningen, men gitt fremstillingen av de kroppslige motivene i de to andre bøkene, blir det vanskeligere å argumentere for at den storlemmede Doppler symboliserer en form for vitalistisk foregangsmann. Dette er spesielt tydelig i og med det faktum at hans store lem og vitalitet blir kjernen i en rekke nedverdiggende og humoristiske hendelser knyttet til Dopplers seksuelle aktiviteter, der i blant mastrubering og pornografi, som blir diskutert nærmere i neste delkapittel. Disse hendelser er kanskje inkludert i boken for at vi skal synes synd på han og de skal kanskje utløse en hånlig latter. Men om vi leser det ut ifra et materielt-kroppslig perspektiv må vi også stille spørsmål med hva vi ler av, for som Bakhtin sier, den karnevalske latteren er ikke rettet mot det enkelte mål, men mot hele menneskeheten (Bakhtin, 2017:94-95). Selvfølgelig er det mulig at de scener jeg skal diskutere og andre lignende scener ikke utløser noen som helst latter hos leseren, men motivene er der likevel.

De lave materielt-kroppslige motivene, som jamfør Bakhtins beskrivelser av romanens litterære rester fra karnevalets og latterkulturens tradisjoner, først og fremst forsøker å utløse en karnevalesk ambivalent latter (s.21-22). Karakteristikken av Doppler gjennom fremstillingen av hans overdrevne kjønnsorgan blir i så måte mer et indisium på det karnevaleske ved Loes skrivestil, fremfor å være et vitalistisk uttrykk for makt, eller viljen til liv. Vi skal le av, men kanskje viktigere, med “Doppler med kuken”, ikke foreskrive han som en veiviser, fordi i likhet med en narren under karnevalet, så vet han nemlig ikke hvor han går.

5.2 Sex, mastrubering og ejakulasjon

Sex og seksuelle handlinger blir rikelig omtalt i de tre bøkene, og for Dopplers henseende spesielt i den tredje boken. Dette kan blant annet leses som et uttrykk for Loes sterkere vektlegging av de materielt-kroppslig lave motivene utover i trilogien. I de to første bøkene er det nemlig slik at Doppler stort sett forholder seg asketisk til sex, og de scenen som omhandler seksualitet dreier seg i mye større grad om bikarakterene enn om Doppler. Dopplers asketisme kan på mange måter minne om en form for negativ vitalisme, slik den blir fremstilt av Anders Ellers Dam (Dam, 2010:23-36). Dette fordi Dopplers ønske om å “aldri forsøke å prestere noe igjen så lenge jeg lever” (Loe, 2004:40), kan sees som en negativ vitalistisk holdning i møtet med den nye bevisstheten om livskraftenes eller livsviljens meningsløshet, primært utløst av farens død. Denne asketismen blir tidlig i tredje bok i trilogien utforsket noe mer, når Doppler mastruberer hjemme hos naboen Sara, som en slags hevn mot konen Solveig som har innledet et romantisk forhold med Egil Hegel i Dopplers lange fravær. Doppler reflekterer under denne hendelse over sine egne seksualdrifter:

[Det] var samtidig så lenge siden han hadde befunnet seg i en slik opphisset tilstand. Årene i frilufta hadde fjernet ham fra denne delen av tilværelsen. Verken den norske eller den svenske skogen hadde på noe tidspunkt ansporet ham til å ta på seg selv eller andre. Men her, i byen, blant systemene og signalene, var situasjonen med en gang en annen. Han følte seg forvirret og når han forsøkte å overtale seg selv til å stoppe den stimulerende bevegelsen, klarte han det ikke. (Loe, 2015:48)

Denne scenen resulterer i at Doppler ufrivillig ejakulerer rundt om kring på flere av Saras eiendeler, blant annet et bilde av datteren Janne, et frempek til det faktum at Doppler senere i boken ender med å arbeide med Janne i pornografiindustrien i København (s.243). Etter dette unnskylder Doppler seg til tross for at Sara ikke virker å reagere sterkt på hendelsen, og så vasker han opp før han “lettet og ydmyket” (s.50), klatrer tilbake opp i treet han har tatt bolig

i på sin egen tomt. Denne scenen har også effekten av å indikere at Doppler har abnormale seksuelle drifter, i retning av pedofili, da nevnte bilde av datteren er fra “skoletiden” (s.49). Men det fremgår som om bildet ikke har noe med Dopplers tilfredsstillelse å gjøre, da han først blir klar over bildet etter å ha ejakulert, så denne lesningen er kanskje å ta det litt langt. Det kan likevel oppfattes noe ubehagelig at Doppler sier om den unge Janne, “[søt] datter” (s.49), med tanke på at de som sagt ender opp med å spille mot hverandre i en pornofilm. Og det er også denne Janne som senere introduserer Doppler for den danske pornobransjen hun selv er del av etter at hun ved et uhell tar organet hans i øyesyn: “En morgen Doppler dusjet, kom Janne uforvarende inn på badet. Hun holdt hendene foran munnen, tydelig overrasket over den brutale størrelsen på forplantningsorganet hans” (s.230). Det eksalterte seksuallivet som Doppler etter dette fører i den danske hovedstaden, resulterer i en depresjon, som til slutt leder til at Doppler må returnerer til Oslo (s.251-259).

Vi ser altså at i etterkant av hendelsen hos naboen Sara og etter oppholdet i Danmark så blir det knyttet negative følelser til lemmet og til vitaliteten til Doppler. Hendelsene kan derfor i tillegg til å markere en karnevalesk vridning hos Loe også klassifiseres som en rekke markører på en dekadansefortelling, eller som bilder på biologisk degenerering i en vitalistisk sammenheng. En degenerering hvor seksualitet som ikke tjener til noe annet en nytelse gjerne avskrives som et tegn på negative tendenser i tiden (Vassenden, 2012:30-31). Men det må da bemerkes at Loe i bøkene fremstiller dette forfallet på en tydelig humoristisk måte, gjennom hans karnevaleske stil. Det er derfor mindre trolig at dette er ment som en form for dekadent, eller vitalistisk og moralsk belæring fra Loe sin side, slik forskere som blant annet Christen Collin etterlyste hos forfattere og i diktning på starten av 1900-tallet (s.101-103).

Fordi selv om Dopplers seksualitet i den siste boken ikke innehar en eksplisitt unnfangede karakter, da hans seksualitet ikke er tilknyttet fødsel i en biologisk forstand, så kan det likevel leses som et symbolsk uttrykk for den karnevaleske unnfangelse (Bakhtin, 2017:33). Fordi det lave og seksuelle er i det materielt-kroppslige motivsystemet alltid et symbolsk uttrykk for potensialet for endring, og gjenfødelse av den universelle menneskekroppen. Fallos og seksualitet skal derfor alltid leses og forstås i sammenheng med nyskaping og fødsel, uavhengig av om dette uttrykkes i form av reelle biologiske prosesser i litteraturen. I så måte kan man stille seg spørsmål ved om Dopplers seksuelle degenerering, eller degradering, representere en type litterær karnevaleske forskyvning, fremfor å være uttrykk for Dopplers personlige forfall. Slik vil det være naturlig å tro, lest med et materielt-kroppslig perspektiv, at Dopplers seksuelle reise, og det utvidete fokuset på bruken av hans store kjønnsorgan senere i trilogien, ikke viser til en dekadent karakter eller en

vitalistisk foregangsmann som feiler og forfaller til hedonisme og dekadanse. Man kan heller tolke det slik at disse elementer blir vektlagt av Loe nettopp for å forsterke de karnevalseske symbolene, og på den måte blir Dopplers seksuelle degenerering nok et uttrykk for trilogiens overordnede karnevalisme.

5.2.1 Degenerert seksualitet

Før vi skal se nærmere på de karnevalske implikasjonen av en slik skiftende fokusering på seksualitet, kan det være greit å ta for seg endringen gjennom de tre bøkene i lys av hvordan de som nevnt også kan leses som uttrykk for dekadanse i form av et privat forfall hos Doppler, eller som et skrekkeeksempel på degenerering i en vitalistisk sammenheng. For å gjøre dette blir det relevant å trekke frem seksualiteten til en av bikarakterene fra første bok, nemlig tyven Roger. Doppler møter denne Roger da han bryter seg inn i Dopplers gamle hjem, da Dopplers passer ungene i konas fravær (Loe, 2004:71-73). De slår av en prat og blir fort venner. Roger forteller under dette møtet om en noe uvanlig praksis han bedriver, som senere blir skyld i at kona kaster han ut, og som resulterer i at Roger senere i boken reiser til skogen for å bo sammen med Doppler:

Roger [har] lenge vært overbevist om at han kommer til å få prostatakraft som sin far, sier han, og det liker han dårlig, men han leste for litt siden om at hvis man han en 20-25 sædavganger i måneden så minsker risken betraktelig. Derfor sørger han for å skaffe seg utløsninger både til høyre og venstre og han oppdaget at han *liker særlig godt* å sprute sin sæd på ting som ikke er laget for å sprute sæd på. Det kan være hva som helst, egentlig, sier han, bøker og tidsskrifter, steintøy, hva som helst, og det beste er at kjæresten er med på notene. Roger spruter rundt i leiligheten og hun er like blid. (s.76 - *min utheving*)

Disse hvetebrødsdagene vedvarer altså ikke og når “[han kommer] i skade for å sprute på en bok fra bokklubben som kjæresten nettopp hadde pakket ut og gledet seg til å lese. [Så var det] én sprut for mye og nå sitter han her ved bålet og drikker” (s.138-139). Vi ser her på lik linje med hendelsene i bok tre også et eksempel av hvordan seksualitet får negative konsekvenser når det får utspring i form av bokstavelig talt ikke fruktbare prosesser. Dette er også med på å skape en tydelig parallell mellom Roger og Doppler gjennom de tre bøkene når man leser det hele som et uttrykk for Dopplers personlige forfall. Det er nemlig slik at Dopplers egne seksuelle aktiviteter i første bok begrenser seg til at “[Solveig] har vært oppe i teltet et par ganger for å få sex” (s.33) og som resulterer i at Solveig blir gravid (s.34). En kan derfor lese det slik at Dopplers asketiske tilnærming til seksualitet, hvor hans seksuelle handlinger ene og alene tjener til formering, stilles som en binær motsetning til Rogers

hedonistiske selvtilfredsstillelse. Selv om Rogers handlinger forsvares som medisinsk begrunnet, er betydningen av at “han liker særlig godt å sprute sæd på ting som ikke er laget for å sprute sæd på” (s.76) med på å underminere de eventuelle medisinske aspekter, og vektlegger heller den seksuelle tilfredsstillelsen. Roger, med sitt fokus på selvtilfredsstillelse, representerer i så måte et biologisk forfall i den første boken, mens Doppler kan sies å representere den sunne og friske tilnærming til seksualitet i en slik vitalistisk lesning. Dette forsterker videre betydningen av degenerering frem til tredje bok, hvor han som sagt gjør som Roger og ejakulerer på andre menneskers eiendeler, framfor at hans lyster tjener til formering i et vitalistisk perspektiv.

Det må nevnes at denne ejakulering er noe Doppler ikke bare gjør hos naboen Sara, men er også noe han gjøre hjemme hos seg selv i det skjulte i starten av tredje bok. Dette blir gjort som del av en plan for å få kona Solveig til å kaste ut den nye kjæresten Egil Hegel og ta Doppler tilbake. Han forsvarer derfor handlingene som et nødvendig onde for å gjenopprette familielivet: “Og så runket han på Solveigs hodepute. Det bød ham litt imot, men han bestemte seg for ikke å la seg begrense av vanlige, borgerlige normer for seksualitet og utfoldelse. Dette var et nødvendig ledd i en plan om å gjenoppstå i det gamle livet og hadde ingenting med egoistisk nytelse å gjøre” (Loe, 2015:54-55). Ideen om å bryte med borgerlig normer samtidig som han forsøker å gjenopprette sin rolle som familiens patriark gjennom alle mulige midler, har tendenser av vitalistisk “viljen til makt” (Vassenden, 2012:70). Likevel kan man argumenter for at hans handlinger mangler en vitalistisk overbevisning, fordi vi ser at til tross for at Doppler i likhet med Roger, som gav han ideen (Loe, 2015:55), forsvarer masturbering i å tjene et større og ikke lystbetont mål, så svekkes dette av det faktumet at han nylig hadde gjenoppdaget sine seksualitet hos naboen Sara. Dette gjør at handlingen som forsvarers som et nødvendig onde for å gjenopprette kjernefamilien og den eventuelle sunne seksualitet, forpurres av de samme ikke fruktbare seksuelle lyster som Roger ble eksemplifisert med i første bok. Slik blir hendelsen nok et uttrykk for at Doppler i likhet med Roger kun “liker særlig godt å sprute sæd på ting som ikke er laget for å sprute sæd på” (Loe, 2004:76).

Disse hendelser kan derfor også være med på å forsvare lesningen av hele trilogien som en dekadansefortelling, jamfør Per Thomas Andersens skissering av den nedadgående kurven i den dekadente romanen (Andersen, 1992:209-214). I en slik lesning kan utviklingen gjennom de tre bøkene tolkes som et uttrykk for sivilisasjonens uunngåelige forfall, og at dette forfallet i så måte beveger seg fra et sivilisasjonensnivå i den første boken inn til et privat nivå hos Doppler etterhvert som han innser umuligheten i sitt eget prosjekt med å

gjenopprette det tapte. Dette private forfallet gir seg så uttrykk i form av en stadig mer hedonistisk og dekadent livsførsel knyttet til seksualiteten hans, nærmest som en respons på de mange mislykkede prosjekter med å gjenopprette det tapte.

Alt dette er likevel også bidragsytende til å forsvare lesningen av disse elementer som karnevaleske om man ser trilogien i ett. Den karnevaleske symbolsk degradering, hvor alt senke ned i det lave, er nemlig også motivert av dens forestillingen om en faktisk kosmisk topografi (Bakhtin, 2017:33). Her finnes det nettopp et viktig skille mellom det jordslige lave i et materielt-kroppslige motivsystem, og det seksuelt lave som vi finner i en forfallsfortelling slik dekadansen representere. I så måte blir utviklingen ikke bare en seksuell degenerering og forfall hos Doppler, men en karnevalesk degradering gjennom glidende fokus fra det høye til det lave.

5.2.2 Seksualitet som degradert topografi

Argumentet her at altså at det skjer en karnevalesk degradering i løpet av de tre bøkene gjennom en faktiske topografiske forskyvningen i Loes fokuseringen. En forskyvning fra det høye til lave i den kroppslige sfære, men også i den kosmiske sfære fra himmelen til jorden, og under. Loe går fra å vektlegge Dopplers ideologier mot slutten av første bok, altså “disse tankene [som] er flinke” (Loe, 2004:159) knyttet til det topografisk høye, altså hode, til i siste bok å fokusere på de lave kroppslige prosesser, altså blant annet underlivet og seksualitet, som kjennetegner den karnevaleske litteratur (Bakhtin, 2017:33). De ideologier som i første bok kan leses som høytstående gjennom Dopplers inderlige overbevisning, gjennom hans faktiske handlinger og gjennom hans refleksjoner rundt dem eksisterer nemlig også i den siste boken, men har her blitt degradert til det lave gjennom en litterær fokuseringen på det kjødelige. Brorparten av alle drifter, ønsker og handlinger Doppler bedriver i siste bok er nemlig kun motivert av lavtstående kroppslige drifter eller behov. Dette gjør at de gangene boken nærmer seg et sivilisasjonskritisk territorium i en vitalistisk sammenheng, så blir dette karnevalesk da disse tanker fremmes av en person som mest av alt styres av sin seksualitet. Eksempelvis i følgende utdrag, hvor Doppler reflekterer over det moderne menneskets ofte kognitive dissonans som en følge av at deres livsstil går på bekostning av klima:

Det at livsstilen står i direkte konflikt med naturen vi får maten vår fra og som vi oppsøker så snart vi får sjansen og som vi tror vi elsker mer enn andre folkeslag, men som vi gjennom vårt levesett og økonomiske system er med på å undergrave hver eneste dag, hver time, også når vi sover, er så problematisk at hvis noen, for eksempel en manusforfatter, hadde bygd dilemmaet inn i en hovedperson i en film,

ville man ha ment at budskapet var dumt, banalt, overdrevet, overtydelig, utroverdig og et forsøk på å kaste seg på en bølge. (Loe, 2015:172-173)

Jeg vil foreløpig se bort fra den implisitte metatekstelig kommentaren her, om hvorvidt det er Loe selv som er manusforfatteren, og om Doppler er hovedkarakteren som bærer budskapet man ser som “dumt, banalt, overdrevet [og] overtydelig”, men kommer tilbake til dette avslutningsvis i oppgaven. Her trekker jeg utdraget fram fordi disse refleksjonen kommer som et resultat av at Doppler bruker mer og mer tid på internett og leser dystopiske fremstillinger av samfunnet (s.171). Viktig å huske er da at dette skjer rett etter han leser Solveigs dagbok, hvor hun i tillegg til å beskrive Dopplers tafatthet også bemerker “*et evig mas om sex*” (s.164 - *Loes utheving*) fra en person som ikke lenger tenner henne. I så måte blir hele hans engasjement denne gang delvis eller fullstendig utløst av tvilen på egen vitalitet og seksualitet. Dette er en markant forskjell fra første bok hvor Doppler fremstiller det som at hans store lem og vitalitet faktisk er et hinder for isolasjonen og kampen mot sivilisasjonen og forfallet: “Jeg skulle ønske jeg hadde et mindre kjønnsorgan. Et kjønnsorgan som min kone ikke lengtet etter. Et bitte lite og kraftløst organ som hun klarte seg uten” (Loe, 2004:35).

I første bok er det slik at Doppler begynner å se på sivilisasjonen som forfalle som et resultat av egen refleksjon etter å ha falt av sykkelen i skogen. Han beskriver situasjonen slik “Jeg kunne ikke røre meg. Jeg lå bare helt stille og kikket opp i noen greiner som beveget seg sakte i den svake vinden. Og for første gang på flere år var det ganske stille” (s.24). Det faktumet at han “kunne ikke røre [seg]” trekker også fokuset til hjernen, til tanken, til det høye topografisk når det angår den kritikken han sener retter mot sivilisasjonen, mens de seksuelle konnotasjoner i tredje bok, som et resultat av Dopplers seksuelle frustrasjoner, trekker på sin side fokuset til det lave.

Under første boks hendelser i skogen stresser han ikke lenger over regninger, jobb og andre gjøremål i et moderne samfunn, men han er bare i skogen, i stillheten, som et resultat av at hans kropp bokstavelig talt er paralyisert (s.24-28). Denne hendelsen gir han tid til å tenke over noe datteren sa til han noen dager tidligere: “Du liker ikke mennesker [...] Du er ikke glad i folk” (s.30). Dette fører til åpenbaringen: “Jeg liker ikke folk. Jeg liker ikke det de gjør. Jeg liker ikke det de er. Jeg liker ikke det de sier” (s.31). Denne tanken, som leder til at Doppler isolere seg i skogen, kommer altså som et resultat av en kroppslig paralysering som førte til en kognitiv bevegelse i ensomhet. Den lignende misnøye med hva folk rundt han er opptatt av kommer i den tredje boken blant annet som en følge av de mange dystopiske nettsidene han besøker (Loe, 2015:171). Denne gangen resulterer misnøyen i at Doppler forsøker å brenne alle moderne eiendeler som familien og naboene besitter, som en del av et

indiansk ritual kalt “potlatch”, som han mener vil frigi dem fra unødvendige, trivielle og kommersialiserte behov (s.173-177). Selv om tanken om at folk lever livene sine feil i begge tilfellene kan sies å ha blitt satt i gang av eksterne faktorer, datterens kommentarer i det første og kommentatorer på internett i det andre, så er det som trigger den endelige overbevisningen forskjellig. Begge tankene kan nemlig sies å utløses av en form for paralysering, men den essensielle forskjellen ligger i at paralyseringen i den tredje boken er en ufrivillig seksuell paralysering, seksuell frustrasjon. Det vil si at i tredje bok tenker Doppler i større grad med huet nedentil, fremfor i første hvor han tenker med det som sitter på toppen av kroppen.

En annen del av siste bok som peker i retning av det karnevaleske, er hendelsene i Oslo etter at han forsøkte å brenne familiens eiendeler. I en rekke avsnitt under tittelen “Rumpene tar overhånd” (s.183-204) får Dopplers seksuelle drifter mer og mer overtak på han. Dette er i en periode hvor Doppler på nåde får bor i kjelleren, da kona har gått lei av hans manglende evne til å tilpasse seg et normalt liv i hovedstaden, og derfor har tatt Egil Hegel tilbake. Han har i så måte ingen seksuell omgang med kona lenger, og begynner da å bruke timevis på internett for å se på pornografi fremfor de sivilisasjonskritiske sidene han besøkte tidligere. Hans preferanser blir fort etablert, og han vier all tid til bilder og videoer som prominent viser romper. Alt dette, inkludert onaneringen, eskalerer utover til Solveig og Egil endelig har fått nok og kaster han ut:

Da Doppler en vakker dag hadde sett *alle rumpene på internett*, kom Solveig *ned til ham* der han lå på badegulvet. Hun slo på lyset og han myste mot henne der han lå og skalv i en merkelig forvridt stilling. Hun lot blikket gli over det *skrukkete sønderrunkede skrittet hans* og over det grånende skjegget. Hun forsøkte å smile vennlig, men Doppler så at det kostet henne mye.

Jeg beklager å si det, sa hun, men du må ut. Egil Hegel og jeg syns vi har strukket oss langt nok. Vi kan ikke ha deg i huset lenger. Du blir nødt til å gå. (s.203 - *min utheving*)

Vi ser her en bruk av hyperbolisering, i form av beskrivelsen av det “skrukkete sønderrunkede skrittet” og det at han har sett “alle rumpene på internett” (s.203). Og selv om man bare tolker dette som et retorisk virkemiddel, er det tydelig tegn på overdrivelse, i alle fall er dette tilfellet ved den siste av disse utdragene. Det må bemerkes at “alle rumpene på internett” i motsetning til Dopplers “kjempekuk” fra tidligere, ikke er en kroppslig hyperbolisering som overdriver størrelsen på anatomien, jamfør den vanligste karnevaleske overdrivelsen. Dette er en kvantitativ overdrivelse jamfør umuligheten av å se “alle rumpene på internett”, men den er fortsatt tydelig knyttet til det materielt-kroppslig lave gjennom det faktum at det her er snakk om romper.

En annen måte å lese dette utdraget på, som går utover det seksuelle, blir å vektlegge det topografiske, da lest gjennom et materielt-kroppslige motivsystem. Ser vi hendelsen i første bok parallelt med hendelsen i tredje, ser vi også en karnevalesk topografisk forskyvning i Dopplers bevegelser i etterkant av det som utløser tankene om samfunnets forfall. Her ser man faktisk en fullstendig omveltning i Dopplers topografisk forflytning langs det reelle vertikale plan.

I første bok reiser Doppler som sagt ut i Oslomarka etter at han begynner å miste troen på samfunnet. Og selv om det er uvisst akkurat hvor han befinner seg, er det tydelig på bakgrunn av utdrag som dette, om Dopplers vanlige pisseplass, at det er snakk om en viss høyde: Doppler pisser nemlig ved “[den] flate steinen nedenfor teltet. Derfra kan [han] vanligvis se hele byen og fjorden” (Loe, 2004:12). Han kan i så måte sies å ta på seg rollen som vismannen på høyden, av typen vi finner i Kahlil Gibrans *Profeten* ([1923] 1967), i bibelhistorien når Moses ble gitt de ti bud på Sinai fjellet (Bibelselskapet, 2011) og ikke minst Zarathustra i Nietzsches verker som etter 10 år vender ned til landsbyen fra sin hule i fjellene (Vassenden, 2012:69). Profeten Doppler blir i så måte en høydens profet, og som tidligere nevnt får han også disipler. Mot slutten av boken reiser han ned fra sin høyde, i likhet med alle disse andre profetene, for å vende ned til befolkningen for å spre sin nye visdom, for å gå i krig mot “flinkheten [og] dumheten” (Loe, 2004:159), som han selv sier på slutten av første bok. Denne profetiske lesningen kan videre forsvares med det faktum at hele boken avsluttes med dette arabiske uttrykket i parentes “(Inshallah)” (s.163), etter det første etterordet: “To be continued” (s.161). “Inshallah” kan oversettes til Norsk med en betydning i nærheten av: “om Gud vil”. Og selv om denne viljen kan leses som et spørsmål på om det skulle komme en oppfølger eller ikke, slik Ellen Rees har gjort (Rees, 2009:271), så peker det også i retning av å fremstille Dopplers reise ut i verden, som reisen til et av guds sendebud, altså en profet.

Når Doppler igjen mister troen på verden i bok tre, etter eksponeringen for de mange dystopier på internett, etter at konen har avvist han seksuelt, så reisen han ikke umiddelbart opp i høyden og marken. Han ender som sagt opp i kjelleren, bokstavelig talt, etter at kona har fått nok og tatt Egil Hegel tilbake (Loe 2015:186), altså i det topografisk lave. Etter at han også blir kastet ut herfra driver han rundt på byplan i Oslo noen dager, før han til slutt som sagt reiser til København (s.227). København med sine 14 meter over havet (Yr, 2020) og heller lite kuperte terreng (Pihl, 2019), kan vanskelig forsvares som noe høyde, ikke noe sted Doppler kan søke visdom som i første bok. Det ender som sagt i depresjon etter karrieren som pornoskuespiller, og han vender derfor tilbake til Oslo. Og alt dette skjer altså på et jordlig og lavt plan, ikke oppe i Oslomarka slik som i første bok. Doppler, hans kritikk og hans

handlinger, er i så måte senket ned fra det høye, ned til jorden og også under den, i en karnevalesk vridning hovedsakelig knyttet sammen med det seksuelle. Først når han så kommer tilbake til Oslo reiser han til slutt tilbake opp i marken og til høyden (Loe, 2015:268), men betydningen av dette kommer jeg som sagt mer tilbake til i slutten av oppgaven.

Igjen ser vi hvordan man kan lese de foregående eksemplene i lys av hvordan de benytter seg av kroppslige symbolske uttrykk gjennom et fokus på, og overdrivelse av, fysiologi knyttet til det seksuelle. I bok tre kan disse tilfellene gjerne leses som uttrykk for Dopplers manglende evne til å reetablere seg i samfunnet, både grunnet samfunnets og hans eget forfall, men de er som vi har sett også med på å fremstille en stadig mer materielt-kroppslige lav fokusering gjennom de tre bøkene. Dette er videre med på å forsvare den overordnede lesningen av Doppler som en karnevalesk karakter gjennom de tre bøkene, nettopp fordi han er i sentrum av denne degraderingen. Hans manglende evne til å tilpasse seg er i så måte ikke bare noe som latterliggjør han, men med en karnevalesk ambivalent latter blir Dopplers manglende tilpasning også noe som gjør narr av det samfunnet han forsøker å tilpasse seg til. Hvis vi som lesere ler når vi leser om Doppler, så ler vi ikke bare av Doppler, vi ler også av hans prosjekt, men enda viktigere så ler vi også av det han gjør oppgjør mot, altså storsamfunnet eller moderniteten. Vi kan altså se at i tredje bok blir Dopplers ideologier fra første bok degradert gjennom å knyttes til det kroppslig lave, ved en topografisk forskyvning fra høye tanker knyttet til stillheten i skogen til lav seksualitet knyttet til underlivet og dets tilfredsstillelse, eller manglende tilfredsstillelse i dette tilfellet. En forskyvning fra utsikten ved pisseplassen på høyden, til et sønderrunket skritt og kåthet i kjelleren under bakken.

5.3 Mat og drikke

Jeg vil nå bevege meg noe vekk fra Dopplers seksualitet for å diskutere noe annet som forekommer regelmessig i den karnevaleske litteratur, og som vi også finner flere tilfeller av i bøkene om Doppler. Nemlig konsumering av mat, drikke og ikke minst alkohol eller rusmidler. For som Bakhtin sier om den karnevaleske litteratur så preges den alltid av en materielt-kroppslige forståelse av den åpne, overdrevne og grensesprengende kropp (Bakhtin, 2017:37-39). Hvor det er slik at “[bare] i akter som samleiet, graviditeten, fødselen, døds kampen, *spisingen, drikkingen*, avføringen åpenbarer kroppen sitt vesen som voksende og grensesprengende prinsipp” (s.39 - *min utheving*). Jeg har allerede diskutert samleiet, og vil under diskutere avføring, fødselen og døden, og foruten graviditeten, som stort sett ikke

vektlegges i bøkene selv om Solveig tross alt blir gravid (Loe, 2004:34), så er altså mat og drikke med på å utforme de kroppslige motivene i trilogien.

5.3.1 Melk og seksuell degradering

Mat setter på mange måter i gang hele diskursen i første bok, eksemplifisert med bokens fjerde, femte og sjette setning “Det var den eller meg. Jeg var utsultet. Jeg begynner sant å si å bli mager” (Loe, 2004:9). Det som her fortelles om er altså drapet på og slakten av moren til Bongo, noe Doppler ser seg nødt til å gjøre for ikke å dø av sult i skogen. Vi kan så lese om hvordan Doppler “kuttet [seg] en bit av buken og spiste den rå” (s.11), før han så bevarer resten av kjøttet gjennom røyking (s.11). Ikke bare er det mat som driver han i starten av boken, men også drikke, eller som han sier selv: “Jeg trenger melk. Skummet melk. Jeg fungerer dårlig når jeg ikke får melk.” (s.11). Leseren møter melken bokstavelig talt før han åpner boken, da omslaget ligner en melkekartong “gjengitt med tillatelse fra Tine Meierier” (s.4). Vi kan altså se at allerede fra de første sidene, for ikke å si på omslaget, blir mat og drikke, eller søken etter mat og drikke, etablert som viktige momenter i Dopplers liv. Spesielt behovet for, eller dragingen mot, skummet melk blir vektet tung i den første romanen, blant annet i utdrag som dette fra siste halvdel av boken:

Noe av det første jeg gjør i det nye året er å fornye melkeavtalen. Jeg pakker inn et svært stykke kjøtt og legger det der jeg bruker å hente melken. Melken er på mange måter grunnsteinen som det skjøre byggverket Doppler hviler på. Uten melk er han, altså jeg, så godt som ingenting. Men nå går jeg en melkerik tid i møte, og så lenge det fins skummet melk fins det håp. (s.99)

Den diskuterte melkeavtale er en avtale hvor han byttet til seg skummet melk mot en mengde elgkjøtt kjøtt fra butikksjefen på en av hovedstadens ICA-butikker (s.20-21). Dopplers elsk for dette meieriproduktet gjør at skummet melk er faktisk av de få utviklingene som han verdsetter, eller som han sier det til butikksjefen: “Enhver idiot har til alle tider kunnet skaffe seg vanlig kumelk, sier jeg, men skrittet over til skummet melk krever en kongstanke og en sublim separasjonsteknikk som først i moderne tid har latt seg realisere” (s.21). Han går så langt som å hevde at “menneskene aldri vil komme lenger. Skummet melk vil sannsynlig alltid trone øverst” (s.21).

I den tredje boken kommer også en lignende hyllest av melk tilbake, men denne gangen blir skummet melk overgått av skummet kulturmelk, og dette produktet blir i aller største grad knyttet sammen med det seksuelle. Under tiden da Doppler har flyttet ned til kjelleren og blitt avhengig av pornografi og selvtilfredsstillelse støter han på et problem med utmattelse da han oppdager at “[etter] en formiddag med rumper og runking, ville kroppen

noen ganger ikke mer selv om hjernen ikke fikk nok” (Loe, 2015:193). En slik formiddag oppdager han overraskende nok hvordan selv bare en liten slurk skummet kulturmilk gir energi og vitalitet tilbake til kroppen:

[Skummet kulturmilk] gjorde susen. Selvstimuleringen kunne gjenopptas. Skummet kultur, forsto Doppler, er høyden av sivilisasjon. Tidligere hadde han trodd det var ordinær skummet melk som hadde den posisjonen. Nå forsto han at det var skummet kultur. Enhver idiot kan lage skummet melk, tenkte han, men skummet kultur signaliserer overlegen utviklingsgrad og skaper et samfunn som vil fordømme og trangsyn til livs og som premierer *åpenhet, kåthet og glede*. (s.193-194 - *Min utheving*)

Det interessante her er hvordan vi igjen ser en tydelig karnevalsk degradering av Dopplers ideologier og tanker fra første bok gjennom en knytning til det seksuelle og det lave. Ikke bare har skummet melk, selve “kongstanken” (Loe, 2004:21) fra første bok blitt erstattet, men dette nye produktet blir fra første stund knyttet til Dopplers seksuelle drifter. Det er også ikke ubetydelig hvordan disse driftene hos Doppler knyttes sammen med tanken om et samfunn preget av “åpenhet, kåthet og glede” (Loe, 2015:194). Dette samfunnet kan på mange måter forstås som et karnevalesk ideal, slik dette blir fremstilt av Bakhtin. Et samfunn på linje med middelalderens karnevalsfeiring, som alltid skulle være en åpen feiring, formet av den groteske vridningen, det kroppslig lave, og latteren fremst av alt (Bakhtin, 2017:102-103). Den høye sivilisasjonskritiske tanke fra første bok, kritikken av sivilisasjonens feilskritt og flinkhet, blir her nok en gang senket ned til det lave, til det kroppslige og ikke minst av alt, det kjødelige. Melken, som var den eneste positive utvikling i samtiden, blir satt i forbindelse med det topografiske lave på et kosmologisk plan, med tanke på hvordan Doppler som sagt oppholder seg i kjelleren og bruker melken for å tilfredsstille det kroppslig lave. Vi ser altså at melken, produktet som prydet omslaget på første bok, har nå i tredje bok, i likhet med karakteren Doppler, gjennomgått en degradering, en senkning ned til det karnevaleske lave.

Også etter at Doppler har reist fra Norge til København får vi en ny knytning mellom det seksuelle og melken. Dette fordi den molokanske regissøren av de pornografifilmene Doppler spiller i også er en iherdig melkedriker, eller som det blir beskrevet like etter at de møtes for første gang: “Molokaner, forklarte han, er russisk for melkedriker, og Doppler kjente umiddelbart en bølge av identifikasjon og sympati” (Loe, 2015:235). Dette medfører også tilstedeværelsen av melk i brorparten av de pornofilmene Doppler spiller i, og som vi får høre om. Av disse er den mest påfallende av dem filmen vi får høre om i følgende utdrag:

I den mest populære filmen fra den første tiden, *Avlsdrengen*, bodde Doppler og Bongo under en presentasjon i en krattskog i utkanten av et postapokalyptisk København hvor de fleste mennene var døde. Kvinner kom til Doppler for å bli befruktet. Betalingen han krevde var en skål med kumelk. Melk var blitt det mest ettertraktede betalingsmiddelet og enkelte av kvinnen gikk til ekstreme skritt for å skaffe seg en bolle av den dyre valutaen. Doppler lå med dem alle sammen, av og til med flere samtidig, noen ganger med melk rennende nedover kjakene. (s.243 - *Loes utheving*)

Dette korte innebygde narrative i bok tre kan på mange måter speile deler av fortellingen om Dopplers eget liv gjennom trilogien. Men i stedet for at sivilisasjonens forfall er noe Doppler frykter at kan forekomme, er det i denne pornofilmen faktisk slik at sivilisasjonens forfall er et faktum, grunnet den ikke spesifiserte apokalypsen som i det minste har rammet København. Og på samme måten som kona “[var] oppe i teltet et par ganger for å få sex” (Loe, 2004:33), som førte til graviditeten i første bok (s.34), kommer altså kvinnen til “porno-Doppler” og hans provisoriske telt med samme ærend. Men viktigst for befruktning i pornofilmens henseende er altså melken, drikken, som fordi det er “det mest ettertraktede betalingsmiddelet” (Loe, 2015:243) må sies å tjene som sentralt i hele prosjektet med å rebefolke København. Vi ser altså at drikken knyttes sammen med gjenfødelse etter byens forfall, eller nedsenking om man ser byens død i et karnevalsk perspektiv. Den seksuelle penetreringen Doppler gjør som en følge av at dette er en pornofilm peker også i retningen av den karnevaleske forestillingen om “kroppen sitt vesen som voksende og grensesprengende prinsipp” (Bakhtin, 2017:39). Viktig er det da å huske at denne kropp i romanen samtidig også har “melk rennende nedover kjakene” (Loe, 2015:243), så igjen ser vi hvordan den fødende eller formerende kropp sterkt knyttes sammen med melken.

Vi kan altså se at melken, i likhet med Dopplers ideologier, har blitt degradert gjennom å knyttes til det kroppslig lave i den tredje boken. Dette har skjedd både i en kosmologisk topografi, altså en forflytning fra høyden i Oslomarka, til kjelleren i Oslo og så videre til krattskog utenfor København. Men det har også skjedd i den kroppslige topografien, altså fra hode, eller munnen i første bok, som for såvidt allerede er knyttet til de materielt-kroppslige motivene forbundet med “der verden trenger inn i kroppen” (Bakhtin, 2017:39), men hvor melken har blitt videre kroppsliggjort og degradert i tredje bok gjennom å så overdrevent knyttes sammen med Dopplers seksuelle drifter. Samtidig er det viktig å huske at melken gjennom alle tre bøkene har betydning i form av å fremstilles som livgivende og byggende, den skaper og bygger kroppen Doppler tross alt, som han som sagt også selv bemerker i første bok (Loe, 2004:99). I så måte kan man si at melken på mange måter

fremstilles som et symbol i det materielt-kroppslig motivsystemet gjennom hele trilogien, fordi melken alltid knyttes sammen med det skapende og fødende. Samtidig er det slik at melken utover i trilogien, i likhet med karakteren Doppler, knyttes sterkere til det karnevalske og seksuelle lave. På denne måten blir melken sammensmeltet med forestillingen om fødselen eller gjenfødselen etter degraderingen, eller i pornofilmens henseende, rebefolkningen og gjenfødselen etter forfallet eller apokalypsen.

5.3.2 Melken som karnevalesk symbol

At melk knyttes sammen med det skapende og fødende kan på mange måter gjøre at man også tolker melk som en form for vitalistisk symbol. Nyfødte dyr og mennesker blir foret melk for å bygge seg opp i den første fasen av livet, da produktet inneholder rikelig med livsnødvendige næringsstoffer, vitaminer, proteiner og ikke minst kalorier (Svihus, 2018). Den varme morsmelken, fører i så måte med seg livet og livskraften, den frembringer vitalitet og styrke. Men dette bilde av varm melk som drikkes rett fra kua eller morens bryst, er likevel noe helt annet Dopplers kalde melk fra “kjøleskapet” (Loe, 2015:195). Melken her og i resten av trilogien fremstår mer som et karnevalesk symbol, og tar man innover seg hva slags melk det er snakk om, så viser det også til en form for karnevalesk parodi av vitalistiske symboler.

Doppler drikker nemlig ikke hvilken som helst melk, han drikker i den første boken “skummet melk” (Loe, 2004:11) og i den tredje boken “skummet kulturmilk” (Loe, 2015:193). Den definerende kvaliteten ved skummet melk og skummet kulturmilk ligger i melkens lave fettinnhold på 0,1 prosent, til forskjell fra, ekstra lett-, lett- eller helmelk (Svihus, 2018). Dette gjør at dette prosesserte meieriprodukt er særdeles lite egnet om det skulle fungert som et substitutt for melk rett fra jura, i motsetning til helmelk som “er melk med alle bestanddeler intakt slik den kommer fra juret” (ibid.). Helmelken kan derfor i et vitalistisk perspektiv leses som nærmere det naturlige på mange måter, da melken reelt sett produseres av kua som en nødvendig livgivende næring til kalven, som vi som mennesker også har benyttet til vår egen ernæring i godt og vel 5000 år (ibid.). Dopplers skummede melk må på sin side sies å være et resultat av en mye senere tids separasjonsteknikk, som Doppler altså også anerkjenner i den første boken: “Enhver idiot har til alle tider kunnet skaffe seg vanlig kumelk, sier jeg, men skrittet over til skummet melk krever en kongstanke og en sublim separasjonsteknikk som først i moderne tid har latt seg realisere” (Loe, 2004:21).

Vi ser altså at skummet melk, av Doppler og hos Loe, blir holdt opp som et symbol for moderniteten, på samme tid som den gjennom trilogien knyttes stadig mer og mer til Dopplers seksuelle degradering. Av denne grunn kan man lese det som at det vitalistiske og symbolske

i melken, da forstått som symbolismen bundet til det naturlige og regressive, har blitt fjernet fra produktet i løpet av “Doppler-trilogien”, mye på samme måte som separasjonsteknikken har fjernet fett fra den rå og naturlige kumelken. Det Loe, og Doppler, da sitter igjen med er den kroppsliggjorte og seksualiserte melken i et karnevalesk perspektiv, og da spesielt i den tredje boken hvor melk alltid sidestilles med det seksuelle og lave, enten ved å knyttes til masturbering i kjelleren (Loe, 2015:193-194), eller til pornografiindustrien i Danmark (s.235-244).

Det faktum at det i den siste boken også drikkes “skummet *kulturmilk*” (s.193 - *min utheving*), og at det nettopp er dette Doppler er på vei til å kjøpe, kan også leses som en betydelig forskjell mellom melkens vitalistiske symbolikk og hvordan Loe velger å behandle denne symbolikken på en karnevalesk måte. For selv om kulturmilk får sitt navn grunnet bakteriekulturene som tilsettes for å produsere den (Svihus, 2018), kan navnet også forstås som en assosiasjon til den tidligere diskuterte dikotomien mellom natur og kultur som preger mye av forfallslitteraturen. Spesielt med tanke på at dette er en bok med tittelen *Slutten på verden slik vi kjenner den*, som avslutter med at hovedkarakteren bokstavelig talt returnerer til skogen og naturen. Skummet kulturmilk er i så måte et produkt som har fått sin symbolske betydning redusert på to nivåer i denne sammenhengen. Først ved å knyttes til modernisering og prosessering fremfor å være tradisjonell og ubehandlet, så ved å benevnes som kultur fremfor å være natur. Dette viser igjen til en manglende renhet og oppriktighet i Dopplers eventuelle vitalistiske prosjekt, slik jeg har diskutert tidligere, og som jeg vil videre problematisere når jeg skal ta for meg romanens karnevaleske parodiering av Hamsuns *Markens grøde*, i og med det siste kapittelet i fortellingen om Doppler.

Det er likevel ikke bare melk som får en stor betydning gjennom de tre bøkene, også fast føde er som sagt tidlig vektlagt i første bok, men kommer også ofte igjen som viktige momenter gjennom de tre bøkene. Spesielt er det interessant å se på de områder hvor mat og kanskje viktigere matlaging knyttes sterkt sammen med forskjellige vendepunkter for Doppler, både med positive og negative konsekvenser.

5.3.3 Matlaging og progressiv gjenfødelse

Jeg nevnte i gjennomgangen av den skiftende fortellerposisjonen og narratologiske virkemidler gjennom trilogien hvordan andre bok, *Volvo Lastvagnar*, inneholder en rekke metatekstlige fotnoter, og der i blant to matoppskrifter med full ingrediensliste og steg for steg forklaring rundt tilberedningen. Begge disse oppskriftene blir presentert ved forskjellige

vendepunkter i historien, og er på denne måten med på å markere vekst eller en endring for enten Doppler eller bikaakterene.

Den første, von Borrings mors gamle oppskrift på “Trost i øl” (Loe, 2005:117-118), blir tilberedt av von Borring etter at Doppler har oppsøkt han med en død trost på oppfordring fra Maj Britt, som et forsøk på å spille den fugleelskende von Borring et puss (s.110-113). På dette tidspunktet har Doppler levd i lenger tid hos Maj Britt og livnært seg stort sett på hasj, vafler og enkel mat, noe som gjør at et mer solid måltid kommer godt med. Det er også i dette møtet at Doppler går med på å heller flytte inn hos von Borring, og søke hjelp hos han fremfor å dra tilbake til Maj Britt. En utveksling som spiller seg ut slik:

[Maj Britts] hus var det første jeg kom til da skogen åpnet seg og hun ga meg mat og forskjellig annet som fikk meg til å bli der i noen dager. Vi danset.

Von Borring rister på hodet.

Unge mann, sier von Borring, du har problemer. Håndtrykket ditt er dødt. Øynene er vasne. Du trenger hjelp.

Jeg vet ikke hva jeg trenger, sier Doppler. Men hjelp høres ut som en begynnelse.
(s.123)

Vi ser her altså at Doppler selv har innsett at noe har gått galt med hans prosjekt fra den første boken, noe som altså sønnen Gregus nevnte for han da han forlot faren: “Da vi dro fra Oslo snakket du så fint om at Bongo og jeg var dine disipler og om at vi skulle ut og gjøre gode gjerninger, for det var krig der ute, [...] men nå ser jeg at du ikke aner hva du holder på med” (s.93). Doppler har altså her tydelig mistet den overbevisning og retning som han hadde i første bok, prosjektet har falt sammen fullstendig, og treningen med von Borring blir på mange måter Dopplers gjenoppbygging, eller gjenfødelse, etter dette fallet. Hans ønsket om å være så lite flink som mulig og gjøre ingenting fra første bok, blir raskt avvist av von Borring som “vås” (s.129), som også bestemmer seg for å trene Doppler opp til å bli speider, mot at han vil følge alle von Borrings anbefalinger.

Også her ser vi uttrykt en type materielt-kroppslig gjenfødelse i den forklaringen von Borring gir på sitt regiment: “Skal du bli speider under min befal, må du komme til meg naken og ren, som et barn, som en fugl” (s140). Det at Doppler skal være ren, er ikke nødvendigvis spesielt karnevalesk, men det er på sin side tanken om at han skal fødes på nytt som et nakent barn. Og enda mer karnevalesk er det at denne metaforen knyttes opp mot fuglen, dyret. Renheten og nakenheten i dyret, grunnet von Borrings egen interesse for fugler, overføres altså på tanken om den omskape Doppler, som da altså skal fødes på nytt under von Borrings opplæring, som en fugl. Hele denne omveltningen for Doppler sin karakter blir altså utløst da han skulle frakte en død trost til von Borring som en ondskapsfull spøk. Og ikke bare

det, denne fuglen er hovedingrediensen i det første måltidet Doppler inntar hos sin nye velgjører. “Faktisk var det at fuglen kunne bli mat en av von Borrings aller første tanker da han så den ligge der død på trappen” (s.115). Dette viser også til en karnevalesk relasjon mellom død og fødsel, hvor den døde fuglen fører til næring for Dopplers gjenfødsel som en potensielt ny og bedre versjon av seg selv.

Den andre oppskriften i *Volvo Lastvagnar* er Maj Britts oppskrift på “tyske skiver” (s.189-190), som hun og von Borring lager sammen i fylla “etter så mange år med fiendskap” (s.186). Maj Britt og von Borring har som jeg nevnte tidligere vært fiender grunnet gamle konflikter mellom deres to familier, men grunnet en invitasjon fra Doppler, kommer Maj Britt på middag hos von Borring (s.181-183). Under denne middagen forsones disse to over god mat og godt drikke, men noe av det siste de gjør denne kvelden er å lage tyske skiver fordi “tyske skiver er snarere et slags lim som binder [Maj Britt] og von Borring sammen” (s.189). De har en delt historie rundt tyske skiver fra barndommen da de fortsatt var veldig gode venner, før familiekonfliktene tvang dem fra hverandre. Og nå med denne middagen og den delte aktiviteten i å lage tyske skiver er det som om det gamle vennskapet fødes på nytt. Fiendskapen forsvinner, og til tross for at von Borring morgenen etterpå bokstavelig talt forsvinner naken ut av historien med en amurfalk på armen (s.217), og Maj Britt så dør da hun danser på en festival (s.218), markere likevel de tyske skivene en form for forsoning sterk forbundet med selve akten å lage dem, men også grunnet historien de holder. En forsoning som derfor ser bakover til barndommen, mens de ler og drikker sammen denne kvelden og hvor de også ser fremover til et bedre vennskap. Dessverre varer dette nye, og gamle, vennskapet bare til morgenen etter, da Maj Britt som sagt dør, og vi ikke vet hva som skjer med von Borring, etter at han på en symbolsk måte forenes nakent med fuglene. Slik blir forsoningen i en karnevalesk sammenheng bare selve sammensmeltingen av gamle minner fra fortiden og potensialet for fremtiden i selve akten av å lage kakene. Altså under selve festen, eller under karnevalet, om man skal trekke denne lesningen tilbake til de reelle karnevaleske røtter (Bakhtin, 2017:100).

Doppler selv er ikke tilstede under selve middagen, men blir med senere på kvelden når de “spiser tyske skiver så det er en fryd å skue” (Loe, 2005:191), og det er han som kjører Maj Britt til festivalen og von Borring til Umeå hvor altså armuefaleken er observert (s.208-209). Etter dette drar han hjemover mot Oslo, som altså markerer slutten på boken. Hele denne avslutningen er skrevet som om det skulle vært en film med sceniske beskrivelser av hva som skjer med de tre karakterene simultant (s.214-219), og derfor avsluttes Dopplers utvikling gjennom boken altså temmelig brått etter denne middagen med Maj Britt og von

Borring. Slik kan man si at også Dopplers reise, i likhet med hans to mentorer, markeres som avrundet da disse forsoner sitt fiendskap over tyske skiver. Man kan videre hevde at det som faktisk har skjedd er at de to forskjellige levemåtene Doppler har blitt eksponert for gjennom boken forener seg, og at det er derfor han bestemmer seg for å dra hjemover. Maj Britts frie og hasjrøykende aktivisme har blitt forent med von Borrings mer reglemerte og tradisjonsrike speider tilværelse, og dette har født en ny og forhåpentlig bedre Doppler. Men dette kommer jeg nærmere tilbake til i slutten av oppgaven.

5.3.4 Matlaging som degenerering eller degradering

Også i tredje bok, *Slutten på verden slik vi kjenner den*, blir oppskrifter hyppig nevnt, i denne boken er dette fordi matlaging blir en av de få tingene Doppler mestrer etter at han kommer tilbake til familien. Dette fordi han på dette tidspunktet ikke føler seg klar til å returnere til arbeidslivet etter det lange fraværet, til tross for at han selv ser det som problematisk at han derfor ikke bidrar økonomisk til familien. Solveig er som sagt tålmodig i starten og viser i den første tiden forståelse for mannens manglende evne til å reetablere seg:

Stadig tenkte han at han burde gå ned på den gamle jobben sin og hilse på og la det skinne igjennom at han var klar for nye oppdrag. Han nevnte det et par ganger for Solveig under frokosten og hun nikket entusiastisk og sa med veldig positiv stemme: Vet du, det syns jeg høres ut som en veldig god idé. Men hun fulgte det ikke opp. Spurte ikke om han hadde gjort det. Antakelig visste hun at han ikke var i stand til det og ville spare ham for ydmykelsen. (Loe, 2015:78)

Denne manglende evnen, eller ønsket, om å komme seg tilbake i arbeid resulterte i at “han ble gående hjemme og stulle og stelle. Det var det minste han kunne gjøre” (s.79). Doppler gjør på sin side husarbeidet på en god måte og “[huset] var rent og pent til enhver tid, [...] middagen sto på bordet klokken seks, tøyen ble vasket og brettet” (s.79). Med tiden går han også til anskaffelse av “en boks med hundrevis av oppskrifter fra *Oppskriftsklubben Mesterkokken*” (s.81 - Loes utheving). Denne oppskriftsboksen inneholder en rekke “kvadratiske kort med koselige, avrundede hjørner, et stort fargebilde av retten på den ene siden og ingrediensliste og detaljert, punktvis fremgangsmåte på den andre” (s.81). Disse oppskriftene får vi som lesere innsikt i utover i romanen, enten detaljert i form av presenteringen av den faktiske fremgangsmåten på kortene, ispedd noe narrasjon (s.83), eller ved at de forskjellige rettene kun benevnes, som for eksempel “*Nuddelfantasi med pølsepynt*” (s.106 - Loes utheving) og “*Svinefilet med bananer*” (s.229 - Loes utheving).

Det er viktig å bemerke seg hvordan Loe også i denne boken knytter mat eller matlaging nært sammen med endringer hos Doppler som karakter. Det første av disse

tilfellene er de personlig konsekvensene fra de positive tilbakemeldingene han får fra familien på de noe uvanlige matrettene han kokkelerer: “Etter ytterligere skryt for en spennende pølserett, steg selvtilliten så mye at Doppler lurte seg selv til å tro at han var klar til å oppsøke sin gamle arbeidsgiver” (s.83). Denne selvtilliten, førte til at han dro til sin gamle arbeidsplass, men klarte ikke å gå inn for å be om sin gamle jobb tilbake. Han ble i stedet sittende utenfor arbeidsplassen på en benk like ovenfor veien og “så på livet rundt seg” (s.85). Dette var en benk han så fra sitt gamle kontor den gang han fortsatt jobbet, hvor han “[hadde] sett ned på den, både i bokstavelig og billedlig betydning, og på de uproduktive unnasluntrerne som hadde anledning til å sitte på den på en travel hverdag hvor andre [...] holdt samfunnshjulene i gang” (s.85). Nå er det altså Doppler selv som er den uproduktive unnasluntrereren som har mulighet til å sitte på benken mitt under arbeidsdagen, og det han da legger mest merke til er all varetransporten, til butikker eller privatpersoner, og hvordan disse varene mye sannsynlig har kommet langveisfra. Og “[jo] lenger han ble sittende på benken, jo mer forsto han at mønsteret var bygd opp for flyt av varer og tjenester. Alle produktene måtte hurtig ut til steder hvor de kunne selges og komme i bruk” (s.86). Mønsteret det her henvises til er altså forbruksmønsteret i den moderne storby. Og vi ser har allerede begynnelsen på den misnøyen med folks aktiviteter som senere i boken, på bakgrunn av Dopplers seksuelle frustrasjon og hans eksponering for dystopier på internett, gjør at han går til det drastiske tiltaket at han prøver å brenne naboenes forbruksvarer eller eiendeler i en “potlatch” (s.173-177). Vi kan altså si at Dopplers handlinger senere i boken er et forsøk på å tvinge gjennom et brudd i mønsteret, tvinge gjennom en endring hos sine naboer, et ønske om å redde dem fra deres moderne prioriteringer, som Doppler altså vurderer som et feilsteg i den moderne utvikling. Og denne tanken hos Doppler, eller dette ønsket, som han forsåvidt også noe ubevisst hadde i den første boken, men som var svekket i bok nummer to, blir altså for alvor vekket igjen etter at han grunnet matlagingen søker tilbake til sitt gamle liv som arbeidstaker.

Også før hendelsen utenfor arbeidsplassen fortelles det om Dopplers misnøye med den moderne virkelighet, og han noterer seg endetidstegn “bare helt generelt, som nok et signal om at ting er i ferd med å gå til helvete” (s.43). Det kan likevel sies at det som i bok tre presenteres som kjerneproblemet i Dopplers egen forfallsforestilling, forbrukersamfunnets negative konsekvenser for naturen og klima, først blir ordentlig presentert i disse refleksjonene på benken utenfor den tidligere arbeidsplassen. Denne overbevisningen blir senere, grunnet den dystopiske eksponeringen på internett, videre krystallisert til følgende

overbevisning om feilen med sitt gamle liv, og i videre forstand feilen med alles liv i det moderne norske samfunnet:

Han hadde samlet på tomhet og ting. Han hadde vært flink fra første dag på skolen, posisjonert seg, utdannet seg for å kunne bli en trofast tjener av nasjonen. Til alt overmål hadde han sprenget akkorden ved tidlig å finne en smart kvinne å få barn med, skaffet hus i et attraktivt område og innprentet ungene å følge samme livsmønster. Nasjonens mål er vekst på bekostning av alt annet. Det å stille spørsmål om det er truende for fellesskapet. Alt annet er åpent for diskusjon, men ikke nødvendigheten av vekst, forsto han plutselig at han aldri før hadde forstått. (s.171)

Vi ser altså her hvordan Doppler kritiserer forbrukersamfunnets sosiale motivatorer, hvor man som privat forbruker kjøper varer eller produkter i stor grad for å signalisere tilhørighet til en identitet (Vikøren og Pihl, 2019). I Dopplers tilfellet er denne identiteten knyttet til den “flinke”, og etter indisiene, øvre middelklasse i hovedstaden. Dopplers kritikk retter seg altså i hovedsak mot det han fremstiller som en nasjonal enighet rundt validiteten i et slikt privat forbruk, da dette kan forklares som bidragsytende til den overordnede samfunnsøkonomiske lønnsomhet (ibid.), i boken benevnt med ordene “vekst på bekostning av alt annet” (Loe, 2015:171). Vi ser at Doppler her retter kritikk mot hvordan et slikt forbrukersamfunn produserer konsumenter som får det som sin viktigste rolle å bidra til den nasjonale eller globale veksten gjennom sitt konsum, gjennom kjøp av produkter, altså å “[samle] på tomhet og ting” (s.171).

Denne kritikken er noe som er synlig allerede fra første side i romanen, da Doppler for første gang kommer ut av skogen på vei mot Oslo, men denne gangen fortalt noe mindre polemisk gjennom fortellerens stemme eller i selve narrasjonen, fremfor at det kommer fra Doppler selv: “[Fuglene] plystret mot ham av full hals, som han var en de ventet på, i beste fall en slags messias. Han passerte [...] forretningene hvor *konsumentene muntert konsumerte dagens første produkter*” (s.9 - *min utheving*). Her ser vi tegnene på at fortelleren gjør en lignende fremstilling av Doppler som den Doppler brukte om seg selv i første bok, altså en profet, eller messias i kampen mot forfallet i samfunnet. Dette fordi Doppler her knyttes til naturen gjennom henvisningene til fuglene, og denne knytning på mange måter kan sies å stilles som en binær motsetning til kulturen i hovedstaden, altså forbrukerkulturen. Det må likevel bemerkes at denne fremstillingen ikke har den samme polemiske klang som det Dopplers egne ord hadde i første bok. Leser man trilogien sammenhengende som jeg tidligere har nevnt, er det tydelig at Dopplers overbevisning på ingen måte er ren, hans kritiske ideologi er svekket, og han kan vanskelig forsvares som noe bilde på en foregangsmann eller

messias. Han er i beste fall en karnevalesk messias, i og med hvordan hans kritikk fra første bok i større og større grad har blitt degradert og senket ned til den lave materielle-kroppslige sfæren. Både gjennom den seksuelle forskyvning slik jeg diskuterte tidligere, men også som vi har sett her gjennom knytningen til det kroppslige i mat og dets konsum. Det er som sagt først “[etter] ytterligere skryt for en spennende pølserett [...] at Doppler lurte seg selv til å tro at han var klar til å oppsøke sin gamle arbeidsgiver” (s.83), og det er under dette feilende forsøket at Doppler selv for alvor begynner å se “mønsteret [...] for flyt av varer og tjenester” (s.86), som ligger som grunnlaget for den krystalliserte kritikken Doppler selv kommer med senere (s.171).

Og det er også slik at matlagingen som gavner han så mye skryt, også kan knyttes opp til en seksuell degenerering hos Doppler i et dekadansperspektiv, eller den topografiske forskyvningen og degraderingen i et materielt-kroppslig motivsystem. Det første eksempelet på dette er at middagen som gav så mye skryt: “*Falukorv surprise*” (s.83 - *Loes utheving*), gjør at “[til] kvelden gikk det ikke bedre enn at Solveig tok av seg alle klærne [...] Pølserettene med piff åpnet Solveig opp, åpnet dem begge opp. Gud velsigne pølsene” (s.84). Her har man en noe overtydelig dobbeltbetydning i det at en pølserett kalt “*Falukorv surprise*” leder til overraskende seksuell aktivitet for Doppler. Man kan også bemerke denne pølsetypens størrelse og fallo-sentriske utseende, tatt i betraktning av Dopplers eget store lem. I tillegg har man den delvis fonetiske likheten mellom falu- i falukorv, og fallo- i fallo, som også spiller inn på den seksuelle dobbeltbetydningen. Utenom denne seksuelle og nærmest karnevaleske leken med ord, er denne scenen også viktig i en dekadent lesning, da dette er første gang i boken at Doppler og kona Solveig har kjødelig omgang. Det er som sagt den senere mangelen på denne omgangen som bidrar til at Doppler oppsøker alle de dystopiske nettsidene, som altså forsterker og aktualisere misnøyen han føler mot forbrukersamfunnet. Denne misnøyen blir i bok tre primært vekket til live igjen etter det feilslåtte forsøket med å returner til arbeidsplassen, som også ble utløst på bakgrunn av tilbakemeldingen fra familien på “*Falukorv surprise*” (s.83). Vi ser altså at matretten ikke bare gir grobunn til den sentrale forfallstanken i romanen, den er også bidragsytende til den lave kroppslige fokuseringen i romanen gjennom å igangsette Dopplers seksuelle fiksering.

På samme tidspunkt må det også nevnes at Doppler først starter sitt arbeid for den danske pornopransjen mye grunnet hans “jobb i et cathringfirma som leverte mat til filminnspillinger” (s.229) hvor han “[en] dag leverte [...] mat til et filmsett i et tidligere industriområde” (s.232) og møtte på Janne og hennes sjef. Sjefen har av Janne blitt informert om Dopplers påfallende store lem og ønsket av denne grunn og ansette Doppler, men ikke før

han fikk inspisert kjønnsorganet, en hendelse som utspilte seg på følgende måte: “Doppler sto med armene fulle av *Forfatterens lammekoteletter*, men han nikket bort til Janne som trakk både buksene og boxershortsene hans ned til knærne” (s.234 - *Loes utheving*). Vi ser altså at det igjen er på bakgrunn av matlagingen at Doppler blir trukket mot det kroppslig lave, gjennom her å sende han i retning av den danske pornofilmindustrien. Slik ser vi at Loe igjen knytter viktige vendepunkter i Dopplers historie og personlige utvikling eller endring, opp mot mat, seksualitet og det kroppslige. I denne boken, først med “Falukorv surprise” og mot slutten altså med “Forfatterens lammekoteletter”. Begge disse oppskriftene er hentet fra oppskriftsboksen Doppler kjøpte “på loppemarked” (s.81), som kan virke gammeldags, men som grunnet flere av oppskriftenes “totalt [akterutseilte] kombinasjon av ingredienser” (s.83) også virker “frisk og nyskapende” (s.83). Vi ser her altså, i likhet med de “tyske skivene” fra forrige bok (Loe, 2005:189-190), hvordan det gamle og nye forenes i maten Doppler lager, og hvordan denne maten føder endring, til tross for at denne endringen ikke alltid fører til det bedre for Doppler.

5.4 Avføring, gjødsling og gjenfødsel

Vi skal nå bevege oss over på noe som tangerer Dopplers tidligere diskuterte kjønnsorgan, men denne gangen for å se på prosesser knyttet til avhendingen av den konsumerte drikken og maten jeg vektla i det foregående. Jeg skal altså diskutere urin og avføring. Og til disse prosessene blir det tidlig i første bok etablert en karnevalesk eller grotesk relasjon mellom avføring og arv, eller i det minste avføring og gjenfødsel, i og med informasjonen vi blir gitt om faren til Dopplers noe spesielle toalettvaner. Denne relasjonen kommer frem når Doppler forteller om en av de få tingene han får vite om sin far etter bortgangen, og når han reflektere over hvor lite han faktisk kjente sin far. Dette skal bli den viktigste katalysator for at han til slutt bestemmer seg for å bosette seg i skogen på permanent basis etter fallet på sykkelen, og det hele utløses av at han går gjennom en rekke av farens etterlatte eiendeler mens han er sykemeldt fra jobben etter dette fallet:

Det var kvitteringer og notater og en mengde bilder av toaletter, av alle ting. Jeg ringte min mor som forklarte at far konsekvent hadde tatt bilder av toalettene han benyttet de siste årene han levde. Han hadde aldri forklart hvorfor. [...] Med ett merket jeg at jeg kjente ham enda litt mindre enn jeg trodde, men jeg likte bildene og jeg likte tanken på at han hadde fotografert alle toalettene. Det kledde ham. Min far, toalett fotografen. (Loe, 2004:32-33)

Dopplers relasjon til faren, eller manglende relasjon til faren, er vektet tung gjennom hele den første boken. Eksempel på dette er tydelig allerede fra historiens første setning: “Min far er

død” (s.9). Dette ser vi også litt senere når han snakker med elgen Bongo om faren: “Jeg har mistet min far. Jeg kjente han knapt nok. Jeg forstod aldri hvem han var” (s.16). Dette tapet av en far, en far han ikke kjente, kan på sin side også brukes som et argument for at Doppler føler seg fremmedgjort, og at denne fremmedgjøringen skaper en eksistensiell angst. Dette er et vanlig kjennetegn for de negative konsekvensene av moderniteten som dekadanseromanen gjerne bruker som omdreiningspunkt for sine fortellinger (Andersen, 1992:17). Tapet av faren kan slik sies hos Doppler å sette igang en følelse av å miste sine røtter, og enda viktigere vekker det en anerkjennelse om at han aldri kjente sin far. Fordi hvis han er skapt av sin far, og forsåvidt mor, hva betyr det da at halvparten av hans røtter er ukjente for han? Hvordan skal Doppler vite hvem han er, hva han vil, hvilke verdier som ligger i hans kjerne, om han aldri kjente sine foreldre, eller sin far, den personen som på mange måter kan sies å ha oppfostret og vært med på å forme de eventuelle verdier han måtte ha?

I en dekadent lesning av romanen kan man da hevde at er tapet av faren, representerer tapet av røtter, tapet av nedarvede kjerneverdier, men enda viktigere, er det anerkjennelsen hos Doppler at han aldri har visst hva disse verdiene er. Vi har sett hvordan Andersen og Brumo på en mer vitalistisk måte har forbundet disse verdiene med en regressive forestillinger om maskulinitet (Andersen og Brumo, 2006:203), og jeg vil se nærmere på deres og Ellen Rees (Rees, 2009) sin lesning av nettopp denne hendelsen i slutten av kapittelet. Dette fordi jeg mener at begge overser betydningen av hvor nær knytning det er mellom skogen og farens toalettet for Dopplers overordnede prosjekt. Dette fordi det er først etter at han har gått gjennom farens toalettet, det vil si “hundrevis av bilder av toaletter samt av trær og steiner og andre steder hvor menn kan finne på å pisse når de befinner seg utendørs” (Loe, 2004:32-33) at han bestemmer seg for å bosette seg i skogen. For som Doppler sier selv etter at han har sett gjennom farens bilder: “[som] en følge av dette, eller som en følge av den stemningen alt dette skapte i meg, eller i det minste forhåpentligvis som en følge av et eller annet som hadde med noe å gjøre, pakket jeg sekken etter en innskyttelse som føltes tilfeldig og som fortsatt føles slik, og bega meg ut i skogen” (s.33).

Ser man på dette hendelsesforløpet i lys av det materielt-kroppslige motivsystemet har hele prosjektet til Doppler, eller utløseren til prosjektet, en karnevalesk karakter. Død, i form av farens død, forbindes med Dopplers gjenfødelse, i form av endringen det utløser Dopplers liv. Avføring og det lave, i form av farens bilder, forbindes med gjødsel, i form av hvordan de nærer tanken om hvordan denne endring skal gjøres. Bildene er i tillegg til toaletter nemlig også av “trær og steiner og andre steder [...] utendørs” (s.33), som er betydningsfullt for nettopp hvorfor Doppler velger skogen som sitt prosjekt. På denne måten blir hele

hendelsesforløpet i begynnelsen av trilogien forstås ut ifra et materielt-kroppslig motivsystem knyttet til den groteske sammensmelting av død og liv, av det lave og det høye. Så selv om teksten på overflaten også kan forstås som et uttrykk for dekadansens tap av kjerneverdier, eller det vitalistiske regressive prosjektet rundt gjenopprettingen av disse verdiene, så gjør tilstedeværelsen av det kroppslig lave, og groteskt døde, i utløsningen av Dopplers prosjekt, at det karnevaleske alltid ligger som en grunntone i respons på farens død og det påfølgende prosjekt. Og knytningen mellom den døde far, toaletter og gjenfødelse får også enda større betydning senere i romanen.

5.4.1 Totempæl, toaletter og slekt

Mye fordi han ikke kjente sin far bestemmer Doppler seg etter en tid i skogen for at han “vil lage en totempæl til hans minne” (Loe, 2004:94), en totempæl som også ender med å inkludere han selv, sønnen Gregus og Bongo, eller som Doppler formulerer det selv: ”Gregus vil utvilsomt utgjøre et meningsfullt supplement til helheten. Tre generasjoner Doppler” (s.126). Etter at totempælen er ferdig blir farens noe uvanlig hobby inkorporert i prosjektet, som en del av den totale hyllesten:

Med en gang den er ferdig begynner jeg å grave et hull i bakken. Jeg velger et sted nede ved pisseplassen. [...] Det er, slik jeg ser det, en anerkjennelse av at min far tok bilder av toaletter i senere år. [...] Det å pisse mot totempælen blir å fullbyrde familiebåndet, tenker jeg. Dopplerpiss er omtrent like tykt som blod og sveiser oss sammen. Senere Dopplere vil valfarte hit opp for å hedre tidligere Dopplere ved å pisse på familietotempælen. (s.145)

Man kan her se en tydelig knytning mellom det kroppslige avfallsproduktet og fødsel, eller i det minste slekt, en karnevalesk og grotesk sammensmelting hvor avføring gjødsler nytt liv gjennom slekten. Pisse nærer familiebåndet og knytter i så måte Doppler til sin far, men kanskje viktigere til sin sønn, som også er en del av totempælen, og slik knyttes de alle til kommende generasjoner. Så på samme måte som avføring eller den døende kropp gjødsler nytt liv i det materielt-kroppslige motivsystemet (Bakhtin, 2017:209), så nærer her “Dopplerpiss” slektens gjenfødelse.

Totempælen er i seg selv også en form for grotesk overdrivelse av menneskekroppen. Dette kommer frem i hvordan den males: “Det aller siste jeg gjør er å male et stort kjønnsorgan på min far. Jeg setter Dopplerfamiliens stempel på ham” (Loe, 2004:145). Også i selve utformingen av totempælen er det viktige elementer av grotesk og karnevalesk art:

Det blir en stilisert og forenklet utgave av min far, men her er det jo *symbolikken* som teller. Han blir jo også vesentlig større enn han var i virkeligheten. [...] Han

var normalt høy og skilte seg ikke ut fysisk på noe måte. Jeg forstørret ham, kan man si. Jeg gjør ham større enn han var. (s.112 - *Min utheving*)

At Doppler her anerkjenner den stiliserte og overdrevne menneskekroppen han produserer viser til hans bevissthet om det hyperbole i dette totem-prosjekt. Kroppen til faren, menneskekroppen, blir her et symbol på det tapte, den gravlagte menneskekroppen, hvor det faktisk at “på min fars hode vil jeg sitte” (s.104) og den senere inkluderingen av sønnen Gregus, i tillegg til Bongo (s.126), viser hvordan denne symboliserte og døde menneskekropp, bokstavelig talt, løfter opp de kommende generasjoner. Enda viktigere er det at Bongo inkluderes i denne totempæl som en hyllest til faren, men også slekten Doppler. På denne måten blir dyr og menneske sammenflettet i de “[tre] generasjoner Doppler” (s.126) i og med at “på [Dopplers] hode igjen, skal en miniatyr av Bongo stå” (s.104) og Gregus blir fremstilt “[sittende] på Bongo” (s. 126). Denne sammenflettingen er ikke like direkte som de groteske avbildningene fra utgravningene i Roma under renessansen (“Grotesk - ornamentform”, 2018), altså den etymologiske bakgrunnen til ordet “grotesk”. Avbildninger som altså viste en “uvanlige, bisarre og dristige lek med plante-, dyre- og menneskeformer som går over i og liksom føder hverandre” (Bakhtin, 2017:46). Likevel må man huske at Dopplers totempæl er gjort vertikalt med ett og samme trestykke, så på denne måten må Doppler, Bongo og Gregus, på mange måter regnes som sammensmeltet, og derfor kunne sies å gå over i hverandre.

Enda viktigere jamfør totempæls betydning som en stilisert og grotesk fremstilling av familien Doppler finner man i den videre beskrivelsen av hvordan faren faktisk blir sendes ut når Doppler forsøker å felle inn armene på mannen: “Min totemfar får noen korte, fuglevingeaktige armer som vil være ubrukelige i alle andre sammenhenger enn på en totempæl” (Loe, 2004:128). Denne likheten med fugler får en enda større betydning når man tar i betraktning at “totemfaren” faktisk sitter på et rytmeegg, som er uatskillelig fra et faktisk egg slik Doppler selv beskriver det:

Opp fra jorden skal så komme en sokkel på en halv meter og deretter et cirka to meter høyt egg, egentlig et rytmeegg, men det vil man ikke kunne se med det blotte øyet med mindre man kjente min far, og det gjorde ingen, som jeg vel har vært inne på. Altså vil man ikke kunne se det. En tilfeldig forbi passerende vil tro det er et vanlig egg og det kan jeg leve med. På toppen av dette rytmeegget vil min far sitte med beina oppunder haken og armene ut til sidene. (s.104 - min utheving)

Grunnen for rytmeegget er at Dopplers far under en sydentur hadde sagt til Dopplers mor “at dersom han døde før henne, måtte hun sørge for å begrave ham sammen med et rytmeegg” (s.43), noe familien gjør, til tross for at ingen av dem, Doppler inkludert, vet noe om hvorfor

faren nettopp ønsket dette (s.43-45). På denne måten gjør dette at de kommende generasjoner Doppler, som trolig ikke vil kjenne denne historien når de skal “valfarte hit opp for å hedre tidligere Dopplere ved å pisse på familietotempælen” (s.145), faktisk vil urinere på en grotesk avbildning av en fuglelignende mann som ruger på et egg, smeltet sammen med “[tre] generasjoner Doppler. Pluss Bongo” (s.126). Doppler har altså ikke bare produsert en hyllest til sin far med denne totempæl, han har produsert et grotesk og ritualistisk totem, som blir fullbyrdet med urin i en form for karnevalesk degradering.

Avslutningsvis må det bemerkes at Doppler selv ikke nødvendigvis besitter en karnevalesk overbevisning om utvikling eller progresjon for sitt avkom, og sier selv om sine fremtidige etterkommer: “Våre etterkommere vil gå forbi og nikke ærbødig. Det var den gang Doppler var Doppler, vil de tenke. Og særlig hvis senere generasjoner Doppler degenererer slik jeg mistenker at de kommer til å gjøre” (s.126). Vi ser her altså at Doppler som karakter og forteller i første bok deler overbevisningen om slektens degenerasjon slik man finner den presentert i flere av Hamsuns slektsromaner (Vassenden, 2012:17), eller også slik den presenteres som del av den biologiske dekadansens markører i dekadente romaner (Andersen, 1992:214-217). Denne overbevisningen skiller seg i stor grad fra det mer positive bildet av slekten som preger Bakhtins teorier om den karnevaleske litteratur: “Farens elde blomstrer ikke opp i sønnens ungdom på det samme nivået, men et nytt og høyere nivå i menneskehetens historiske og kulturelle utvikling. Livet gjentar ikke seg selv når det gjenfødes, men utvikles til større fullkommenhet” (Bakhtin, 2017:481).

Her støter vi på et tydelig skille mellom de tankene Doppler som karakter må sies å ha og hva som kjennetegner den karnevaleske litteratur. Karakteren og fortelleren Doppler kan på mange måter sies å gå i retning av det dekadente eller vitalistiske verdenssyn, fremfor å være karnevalesk, i alle fall om man kun tar høyde for hva han sier og tenker, fremfor hva han gjør og hvordan han beskrives. Men til den uoverensstemmelsen er det viktig å ha i betraktning at karakteren Doppler som sagt endrer seg betraktelig i løpet av de tre bøkene, men også at det ikke er Dopplers meninger som representere det karnevaleske i Loes romaner. Fordi Doppler, til tross for å være hovedkarakter, kan på mange måter vurderes som å representere den karnevaleske narren i sin egen fortelling, med en narraktige fremtoning som blir enda tydeligere når Doppler ikke fører ordet selv i de siste romanene. Jeg vil i neste kapittel gjøre det tydeligere nettopp hva jeg mener med at Doppler er narraktig, og hvilken betydning dette har for hvordan man leser historien om han, og hvordan man tolker de allusjoner man finner mellom Andreas Doppler og karakterer fra Hamsuns karaktergalleri.

5.5 Hvordan lese det karnevaleske hos Loe

Jeg har nå presentert en rekke eksempler på det jeg vil klassifisere som karnevaleske kjennetegn ved Loes tre bøker om Doppler, på samme tid som jeg også har sett på hvordan disse også kan forsvare lesningen av deler av trilogien som en litterær fremstilling av sivilisasjonens eventuelle forfall, i en dekadent eller vitalistisk stil. For nå å kunne forsvare min lesning av trilogien som først og fremst en karnevalesk trilogi, eller som en form for modernisert karnevalesk litteratur, vil jeg igjen trekke frem de tidligere tolkninger av Loes bøker for å kunne stille min lesning opp mot disse. Og for at sammenligningsgrunnlaget skal bli relativt likt, har jeg vektlagt en bestemt hendelse i trilogien, nemlig den utløsende hendelse, altså farens død og Dopplers påfølgende prosjekt med å søke tilflukt i skogen. Jeg velger å gjøre dette fordi jeg mener det er viktig å klargjøre hvordan man som leser tolker potensiale i dette prosjekt: Er det et dekadent regressivt, pessimistisk prosjekt uten håp om restitusjon av kjerneverdiene til Doppler? Har det en Hamsunsk optimisme rundt muligheten for at disse verdier kan komme tilbake? Eller er det en form for optimisme, med både et regressivt og progressivt blikk, slik man finner i det karnevaleske?

5.5.1 Loe som vitalisme

Som jeg poengterte i gjennomgangen av tidligere lesninger av *Doppler*, vektlegger blant annet Britt Andersen og John Brumo Dopplers søken etter faren, etter patriarkens identitet, som et uttrykk for søken etter en tapt maskulinisme i et moderne samfunn (Andersen og Brumo, 2006:207-210). Det faktumet at de så tydelig også vektlegger hvordan romanen “er intertekstuel knyttet til flere kjente tekster i norsk litteratur” (s.209) og da spesielt Hamsuns *Den sidste Glæde*, gjør at det blir naturlig å forstå deres lesning av *Doppler* som en lesning som vektlegger de regressive motivene i Dopplers handlinger etter farens død. Altså at Dopplers søken etter faren, og en identitet, er et prosjekt som forsøker å restituere gamle verdier knyttet til eldre kjønnsroller, på lik linje med prosjektet til hovedkarakteren i *Den sidste Glæde* når han kjemper mot “Pesten” og “den nye Aand i Norge” (Hamsun, 1912:322). Disse regressive prosjektene blir hos Andersen og Brumo forstått som legitimerede og berettiget i teksten gjennom fortelleren, men kanskje viktigere i deres lesninger, forfatternes forestillinger om absolutte definerte størrelser når det kommer til kjønn. De hevder derfor at Loes roman av denne grunn svekkes på bakgrunn av de regressive tendensene i tekstens, og at sivilisasjonskritikken svekkes grunnet dette forenklete synet på kjønn:

Implisitt ligger det en tanke om at mennesket er et biologisk vesen, ikke et kulturelt og foranderlig individ. [...] [Romanen fremstiller] kjønn som en

statisk størrelse der mannen ved å søke seg tilbake til kjønnede egenskaper som eksisterte i jeger- og samlersamfunnet, kan (gjen)finne en ekte maskulinitet. [...] For å skrive romaner om dagens utfordringer kan man ikke idealisere et førmoderne samfunn og kopiere gamle stammetradisjoner, men heller våge spranget inn i den komplekse moderniteten. (Andersen og Brumo, 2006:213)

Denne beskrivelsen av romanens fremstilling av kjønn som en statisk størrelse er også slående lik den kritikken Britt Andersen senere retter mot Hamsuns *Den sidste Glæde*: “Kvinnen og det moderne er gjensidig utelukkende kategorier hos Hamsun. Siden kvinnelighet var knyttet til biologi og ansett å eksistere utenfor historie og modernitet, kom kvinnen til å inkarnere alt det som moderniteten *ikke* var” (Andersen, 2011:89 - *Andersens utheving*). Dette er en overbevisning som i følge Andersen fører til at “Hamsun iscenesetter i sin sivilisasjonskritiske romaner scenarioer der den nye kvinnen utløser kriser. Behovet for å omvende henne er påtrengende” (s.90-91). Vi ser her altså tydelig at i alle fall Andersen, leser Loes alluderinger til Hamsun i *Doppler* som en ukritisk adaptasjon av Hamsuns ideologier eller vitalisme fra bøker som *Den sidste Glæde*. Og dette gjør hun og Brumo i artikkelen til tross for at de også anerkjenner tilstedeværelsen av “en tydeligere ironi hos Loe enn hos Hamsun” (Andersen og Brumo, 2006:210). Men denne ironien blir dessverre overskygget av det underliggende regressive synet på kjønn, som kan sies å finnes i romanen.

Slik kan man se at Andersen og Brumo vektlegger de Hamsunske vitalistiske strømningene i romanen, som de forbinder med begrepet om primitivisme, som kan sidestilles med det jeg har definert som en regressiv optimisme. For som de sier om de to hovedkarakterene: “Begge er de polemiske og aggressive overfor de andre, som ikke skjønner. Det er primitivismen som blir løsningen i begge romaner” (s.209). Som jeg var inne på tidligere i dette kapittelet, er en slik vitalistisk lesning av første bok om Andreas Doppler en naturlig lesning når boken leses uten at man tar høyde for transformasjonen av Dopplers karakter utover i trilogien. Dopplers søken etter faren, og hvordan dette prosjektet knyttes sammen med ensomheten i skogen, jakt og selvberging, men ikke minst skiftingen av eget ansvar som far, kan her godt tolkes som et uttrykk for et ønske om restituering av gamle kjønnsroller.

Dette motivet blir på sin side særdeles svekket utover i trilogien, ettersom tapet av faren sjeldent nevnes igjen og Dopplers eventuelle “polemiske og aggressive” (s.209) holdninger tydelig forsvinner i andre bok, hvor han selv går i lære og søker hjelp hos sine svenske velgjørere, hasjrøykeren Maj Britt og speideren von Borring (Loe, 2005:123). Selvfølgelig kan ikke Andersen og Brumo anklages for ikke å ta høyde for hendelsene i

Slutten på verden slik vi kjenner den som først kom ut 9 år etter artikkelen, men det faktumet at de ikke vektlegger transformasjonen som skjer i bok to, spesielt forflytningen av fortellerstil og endring i karaktergalleri er mer problematisk. De forsvarer denne mangelen med en fotnote i starten av artikkelen, ved å argumentere for at “[fokuset] på kjønn, maskulinitet og samfunnskritikk svekkes imidlertid i denne romanen, og vi velger derfor å konsentrere oss om *Doppler* denne gangen” (Andersen og Brumo, 2006:201).

Siden de har avgrenset sin artikkel på denne måten, er det kanskje rart å kritisere deres lesning for å ikke se på Dopplers transformering, men ved å se bort fra denne endringen går de etter min mening også glipp av den karnevaleske symbolikken i første bok, og leser det heller som uttrykk for en vitalistisk symbolikk. Og når de nevner at romanen “er intertekstuelt knyttet til flere kjente tekster i norsk litteratur” (s.209), og da spesielt Hamsuns litteratur, så ser de også bort fra i hvor stor grad denne knytningen er av en karnevalesk parodierende art, noe jeg skal se nærmere på i neste kapittel.

5.5.2 Loe som dekadanse

Andersen og Brumos manglende lesning av *Volvo Lastvagnar* er noe Ellen Rees også er inne på i sin artikkel fra 2009: “Den reflekterende overflaten: Erlend Loes *Doppler* (2004) og *Volvo lastvagnar* (2005)”. Her skriver hun i en av sine fotnoter: “[Det] er uheldig at Andersen og Brumo ikke tar opp *Volvo lastvagnar* i sin kritikk av Loes kjønnsforståelse, nettopp fordi Maj Britt kanskje er Loes mest komplekse kvinneskikkelse” (Rees, 2009:278-279). Rees er i sin artikkel som sagt mer opptatt av å lese de to første romanene som et uttrykk for det hun definerer som Loes “hermeneutiske etikk” (s.258), hvor “[han] tar avstand fra å framstå som autoritær, fra å påstå at han har svaret på noe som helst, samtidig som han betrakter det som sin rolle som forfatter å skrive om det han anser som feil ved vårt samfunn” (s.258). Denne tilnærmingen gir seg uttrykk i en lesning av romanene som tangerer både den karnevaleske og den dekadent tilnærming, men hvor liten vektlegging av de kroppslige og lave motivene i romanene, gjør at hun kan sies å vurdere Dopplers regressive prosjekt med dekadanseromanens pessimistiske blikk. Da forstått med Baudelaires dekadansebegrep, hvor en dekadent forfatter beskriver forfallet i samfunnet for å bekjempe det, uten at dette betyr at forfatteren selv er dekadent (Buvik, 2001:18). Eksempel på dette ser vi i Rees sitt tilsvarende svar til Andersen og Brumos biografiske lesning av *Doppler*, da de anklaget Loe for å være dobbeltmoralisk når han tjent seg rik på å kritisere kommersialisme som gjorde han rik (Andersen og Brumo, 2006:210). Mot denne lesningen argumentere Rees på sin side slik:

Det Andersen og Brumo overser, er at utgangspunktet for samfunnskritikken i bøkene om Andreas Doppler er et *mislykket* forsøk på å gjenoppbygge slike førmoderne årsakssammenhenger og frigjøre seg fra “flinkheten” som preger hovedpersonens liv. Det finnes altså ingenting i romanene som tilsier at Loe som forfatter tror på prosjektets gyldighet, snarere tvert imot. Gjennom Loes (tvetydige og sympatiserende) ironiske avstand til hovedpersonen forstår leseren at Dopplers forsøk er dømt til å mislykkes, og at det er det som er interessant. (Rees, 2009:265 - *Rees utheving*)

Vi kan altså se at Rees lesning vektlegger distansen mellom forfatteren og hovedkarakteren, for å argumentere for en ironisk lesning av tematikken i Dopplers prosjekt. Dette fører til en lesning hos Rees som predikerer at alle restitusjon i romanen er dømt til å feile, og hvor spenningen nettopp oppstår gjennom de gjentatte mislykkede forsøk på å gjenopprette det gamle. Dette er altså en lesning av romanen som stemmer innenfor min skisseringen av den litterære dekadansen preget av en form for regressiv pessimisme, da den også forutsetter at alle forsøk med gjenopprette gamle verdier er dømt til å feile. Man må i en slik lesning ta høyde for at alt det forfallet Doppler selv opplever, eller først får øynene opp for, er satt i gang av det første fallet, altså tapet av faren, men kanskje enda viktigere og mer overtydelig metaforisk, det faktiske fallet på sykkelen. For som Rees selv sier tidlig i gjennomgangen av første roman: “Utgangspunktet for *Doppler* er farens død og en påfølgende sykkelulykke som får Doppler til å ta avstand fra sitt ‘flinke’ liv som familiemann og arbeidstaker” (s.266). Vi kan slik se at også Rees, i likhet med Andersen og Brumo, legger stor vekt på dette tapet av faren, men bruker det som bakgrunn for en mer dekadent lesning av det påfølgende restituerende prosjekt enn hva som lå til grunne for deres lesning av samme hendelse.

Rees er i sin lesning derfor selvfølgelig opptatt av å vektlegge de ironiske aspektene ved Loes sivilisasjonskritikk og skrivestil, og er derfor særdeles opptatt av hvordan kritikken fremstår i tilbakeblikkene til Dopplers tidligere liv (s.267-271). Her beveger hun seg lengst over på å berøre Loes karnevaleske elementer, men uten fullstendig å ta innover seg hvordan de materielt-kroppslige motivene historisk sett har vært et uttrykk for ambivalens. Dette perspektivet kunne vært fruktbart i hennes forsøk på å fremstille Loe som en forfatter som “tar avstand fra å framstå som autoritær, [...] samtidig som han betrakter det som sin rolle som forfatter å skrive om det han anser som feil ved vårt samfunn” (s.258). En lesning som vektlegger det kroppslig laves iboende ambivalens, kunne kommet lenger i å forsvare forfatterens anti-autoritære standpunkt gjennom å knytte hans billedbruk opp mot det karnevaleske motivsystemet og dens ambivalente latter (Bakhtin, 2017:22).

Uten denne tilknytningen ender Rees opp med å nevne tilstedeværelsen av lave kroppslige prosesser eller motiver, og hevder at Loe problematiserer sivilisasjonen ved å knytte store samfunnsproblemer opp mot disse lave prosessene, men tar så ikke innover seg hvordan denne vridningen av høyt og lavt faktisk er av karnevalesk art. Hadde hun gjort det, kunne hun videre ha argumentert for sitt syn på Loes overfladiske skrivestil som et uttrykk for en ikke-autoritær fremstilling av samfunnets problemer (Rees, 2009:258), nettopp ved å knytte denne stilen opp mot de ambivalente konsekvensene av det karnevaleske. Slik ender Rees opp med å påpeke romanens karnevaleske elementer uten å virkelig utforske dem, slik som i følgende utdrag:

Loe skildrer oppussing som en flukt fra virkeligheten [...] og antyder at troen på å skape det perfekte badet er den gjeldende myten i dag, det som holder det norske samfunnet gående når alle andre myter er døde. Og som med alt annet i denne teksten er det ikke tilfeldig at det er nettopp badet Doppler er i ferd med å pusse opp. Loe problematiserer badets funksjon, det stedet man utfører de mest private handlinger, ved å legge vekt på Dopplers fryd over å urinere ute i naturen med utsikt over Oslo, og ved opplysningen om at Dopplers avdøde far fotograferte hvert toalett han brukte de siste årene han levde. (s.270)

Slik jeg ser det har Rees rett når hun nevner at baderomsoppussing og problemer der i er et bevisst valg fra Loes side når han skrev boken, og dette blir synlig i form av hvor viktig nettopp uriner og toaletter blir for Dopplers overordnede prosjekt. Likevel mener jeg altså at hun ikke går langt nok i å vektlegge betydningen av Loes fokusering på det lave og hvordan dette, i lys av den ambivalente grunntonen det skaper, kan forme lesningen av den første romanen, men på samme tid hele trilogien.

5.5.3 Loe som karneval

Et tilfelle av stor betydning når det kommer til å sette den karnevaleske grunntonen i romanen finnes nemlig i den delen av boken hvor Doppler forteller om da han lå i skogen etter fallet på sykkel og tenkte på faren. Under denne indirekte gjenfortellingen av tidligere hendelser ramser han først opp de tingene han ikke tenkte på der han lå i lyngen, men som hadde tatt opp så mye av hans tanker i den senere tid. Den siste av disse tingene er nettopp toalettoppussingen som Rees trekker frem. Og det aller siste han nevner før han så forteller om tankene rundt faren er følgende:

Og toalettet tenkte jeg heller ikke på, der jeg lå i lyngen [...] Og samtalen med rørleggeren var også langt borte denne ettermiddagen i skogen. Særlig den *opprørende* samtalen da han mente at den første rørleggeren hadde gjort det umulig for *bæsjen* å finne frem dit den skulle *der nede i betongen* og at han derfor

om noen sekunder kom til å gå til det skritt å brette opp hele gulvet en gang til og legge nye rør. (Loe, 2004:27-28 - *Min utheving*)

Det interessante moment her er nettopp hvordan Loe velger å vektlegge avdukingen av det lave, av avføringen på bade som den siste av tankene som leder til det man kan klassifisere som Dopplers vendepunkt fra flink samfunnsborger til motstander av det moderne. “Bæsjen [...] der nede i betongen” (s.27), må avdekkes og komme frem i lyset, for at den skal kunne føres på riktig vei. Det lave blir her bokstavelig talt avdekket for Doppler, en tanke som er “opprørende” (s.27), som igjen kan vise til hvordan karakteren Doppler ikke alltid deler de ambivalente holdningene som vi finner i den karnevaleske grunntonene i de tre romanen om hans liv. Om man ikke tar høyde for denne karnevaleske grunntonen, vil man fort trekke likhetstrekk mellom Dopplers meninger og forfatteren eller romanens intensjon, slik Andersen og Brumo gjorde. Eller så kan man fort overser den alltid tilstedeværende ambivalensen, slik Rees gjorde. Men denne grunntone og ambivalens bør forstås som essensiell i romanen. Og ambivalensen finnes ikke bare i sivilisasjonskritikken, men også i nivået mellom fortellingen, fortelleren og det fortalte. Nettopp fordi Doppler som karakter, og forteller i den første boken, ikke bare kjemper imot sivilisasjonens forfall, men på mange områder også forsøker å kjempe mot de karnevaleske elementer i fortellingen om hans liv.

Ved å ta høyde for denne ambivalensen kan man også gjøre en materielt-kroppslig og metaforisk lesning av hendelsen med toalett, som ikke bare tar høyde for de faktiske realkostnader i en slik utbedring. I en slik metaforisk lesning kan man si at avføringens betydning for gjødsling, for gjenfødelse, altså erfares som noe opprørende for Doppler, endring og omveltning er skremmende, og bryter med tanken om det gamle og statiske. Om avføringen bare ble liggende skjult i betongen, kan den ikke fungere som gjødsel, som noe som helst, den blir statisk og frosset. Med nye rør kan den føres inn i et kretsløp, og selv om moderne sanitetsanlegg og løsninger ikke tjener til produksjon av faktisk gjødsel, så er hele prosessen opprørende, både reelt gjennom kostnadene det vil medføre, men også metaforisk gjennom den psykologiske påkjenningen som endring kan påføre.

Denne aversjonen mot det lave, for endringen det symboliserer, kan igjen være med å forklare de statiske og regressive elementene ved Dopplers prosjekt gjennom hele trilogien. Restitusjonen av det gamle gjennom vitalismen eller dekadansens regressive blikk blir en måte å fryse fast tiden i det kjente, i det sikre. Dette betyr ikke at alt må stagnere fullstendig og for alltid, slik dekadansen pessimistiske forestillinger preges av, for det kan på samme tid også være et forsøk på å ta et skritt tilbake for så å bevege seg fremover i en bedre retning slik som i Hamsuns vitalisme. Begge disse tendensen eksistere som sagt vekslende og ambivalent

gjennom hele trilogien, for eksempel i Dopplers ønske i første bok om at han skal “dø uflink og jeg skal aldri forsøke å prestere noe igjen så lenge jeg lever” (Loe, 2004:40), samtidig som han senere vil ut i verden for å krige mot flinkheten (s.159). Eller i siste bok, hvor han tilbringer måneder foran TV-en i en tilstand som “ikke [er] den tradisjonelle, passive likegyldigheten som gjerne forbindes med tv-titting, men snarere en valgt og aktiv en” (Loe, 2015:129), før han senere som sagt brenne familiens og naboenes eiendeler for at de skal kunne omprioritere livene sine ved å slutte og bry seg om forbruksvarer og teknologiske nyvinninger (s.173-177).

Uavhengig om Dopplers handlinger, eller forestillinger, kan sies å være pessimistiske eller optimistiske rundt muligheten for utvikling for seg selv og de rundt han, er hans prosjekter eller hans løsninger på de forestilte problem, eller forfallet, stort sett preget av ønsket om en regressiv tilbaketrekning til tidligere tider. Og det er som sagt dette Rees, og forsåvidt også Andersen og Brumo er inne på, men ingen av dem vektlegger som sagt betydningen av de stadig tilstedeværende lave materielt-kroppslige motivene som ligger som en grunntone gjennom hele trilogien, ved siden av sivilisasjons forfall på overflaten. Historien om Doppler er nemlig alltid ambivalent jamfør hva vi skal gjøre for å løse problemene i samfunnet. Men denne ambivalensen er etter alt å dømme et resultat av Loes bruk av den karnevaleske litterære stil, som fremst av alt vil dogmatisme og stivsinn til livs. Om Loe da hadde presentert tydelige løsninger på sivilisasjonens problemer, ville han selv vært bidragsytende til nytt stivsinn. Dette er ikke målet med det karnevaleske, det karnevaleske skal sette tankene i spill hos leseren, gjennom den karnevaleske degraderingen av de gamle tradisjoner og overbevisninger, der i blant Hamsuns vitalisme.

6 Loes karnevaleske parodi

Som det fremgår av oppgaven argumenterer jeg ikke for at Loe har skrevet en tradisjonell parodi på Hamsuns forfatterskap eller bøker. Jeg mener som vi så i forrige kapittel at Loes skrivestil kan leses som en modernisert form av den karnevaleske litteraturen, og jeg mener derfor at det er mer fruktbart å lese de parodiske elementene i bøkene hans som om de var karnevaleske parodier, altså som en ambivalent tilnærming fremfor en mer direkte latterliggjøring av Hamsun. Jeg skal på bakgrunn av dette perspektiv nå trekke frem det aller tydeligste tilfellet av Loes parodi på Hamsuns vitalisme i løpet av “Doppler-trilogien”, nemlig siste kapittel i trilogien. Jeg vil også fortløpende diskutere hvordan denne parodien i lys av Loes karnevaleske degradering av Hamsuns verdigrunnlag bør leses som noe annet enn bare en ukritisk adaptasjon eller fullstendig negasjon av disse verdiene.

6.1 Hvorfor Hamsun

Det fremgår på mange måter av hele trilogien om Doppler at Loe har latt seg influere av en rekke forfattere, slik som blant annet Andersen og Brumo poengterer i sin artikkel (Andersen og Brumo, 2006:207-212). Og dette er også noe Loe selv anerkjenner i etterordet til *Slutten på verden slik vi kjenner den*: “Det er hundrevis av små og store kilder til en roman. Mange av dem assimileres så lenge i forfatteren at han tror han har funnet på alt sammen selv. Men slik er det sjelden” (Loe, 2015:279). Likevel er det mye som tyder på at nettopp Hamsun har vært av stor betydning for utformingen av historien om Andreas Doppler, og dette fordi det fremstår i romanen som om Loe, eller i alle fall Doppler eller fortelleren, har en stor respekt for den norske dikteren. Ikke bare ved at selve plottet i trilogien, den fremmedgjorte mann som i møtet med en moderne virkelighet trekker seg tilbake til skogen og naturen, deler mange likhetstrekk med “Hamsun første vandrertrilogi” (Andersen, 2012:52), hvor altså *Den sidste Glæde* er avslutningen. Et slikt plott finner man nemlig også i de fleste romaner som befatter seg med en lignende tilbake til naturen tematikk. Respekten for Hamsun blir mest av alt virkelig synlig i form av hvordan forfatteren eksplisitt nevnes med positive omsvøp i løpet av trilogien. Eksempelvis når Doppler og Mai Britt diskuterer kvalitetslitteratur i Norge versus Sverige i andre bok (Loe, 2005:74). Eller mest tydelig og ubestridt, når det fortelles om Dopplers arbeidsløse dager etter at han har kommet hjem i den siste boken:

På sin rundtur i førsteetasje passerte Doppler Hamsuns samlede omtrent en gang i minuttet. De sto i øyehøyde. Han passerte dem ti ganger, tyve ganger, han passerte dem trettiseks ganger før han til slutt la merke til dem og stanset. Hamsun, den gamle tøysekoppen, tenkte Doppler. Han rotet det skikkelig til for seg på slutten. Men skrive det kunne han. Det klarte man ikke å ta fra ham uansett hvem han hadde skrevet nekrologen til. Doppler hadde lest et par av de tidlige romanene da han gikk på gymnaset. Han husket følelsen av å bli glad i menneskene. (Loe, 2015:100-101)

Det som henvises til her er den omdiskuterte relasjonen mellom Hamsuns litteratur og Hamsuns liv og politikk, en debatt primært satt i gang av Hamsuns ubestridte støtte av nazistene før, under og etter andre verdenskrig (Hagen, 2019). Den vanskelige posisjonen man kommer i når man leser Hamsun, vel vitende om at hans politiske liv og offisielle ytringer var preget av denne formen for reaksjonære holdninger, har ledet til en rekke tilnærminger til relasjonen mellom Hamsuns ideologi og Hamsuns kunst (Vassenden, 2012:121-128).

Da jeg her er mest opptatt av Loes litteratur skal jeg ikke gå i dybden av nettopp hvordan denne diskusjonen om kunst og ideologi har artet seg, men vil kort fremstille tre forskjellige tilnærminger som benyttes for å forsvare Hamsuns kunst: Den første er å trekke

“[et] tydelig skille mellom den gale eller dumme ideologen og den geniale dikteren” (s.122), for på denne måten å hevde “at den store kunstner umulig kan *mene* dette innerst inne” (s.123 - *Vassendens utheving*). En annen som så ble mer vanlig i etterkrigstiden, var å vurdere de reaksjonære tendenser hos Hamsun som et uheldig tegn i tiden, men som av denne grunn ikke svekket kunstnerens meritter: “Stor kunst kan være moralsk/politisk uakseptabel” (s.125). En tredje forståelse fra vår tid som forsøker å frifinne også den politiske Hamsun, er den ironiske lesningen av forfatterskapet hvor “det litterære undergraver det ideologiske, og [hvor] ironien er grunnfiguren for denne undergravningsmekanismen” (s.126) slik at “Hamsun så å si betraktes som modernist i kraft av [å være] ironiker – bevisst eller ikke” (s.127).

Vi kan se at Loes fremstilling av “Hamsun, den gamle tøysekoppen [...] Han rotet det skikkelig til for seg på slutten. Men skrive det kunne han” (Loe, 2015), peker i retning av den andre, eller til nøds, første av disse to tilnærmingene til relasjonen mellom Hamsuns liv og hans politikk. På samme tid er det påfallende at tanken om Hamsun som ironiker, også kunne vært anvendt på Loes litteratur og hans reaksjonære eller regressive tendenser i fortellingen om Doppler. Rees har som nevnt omtalt Loes ironi, og ikke minst selvironi, for å forsvare at Loe ikke nødvendigvis mener det bøkene, eller karakterene i bøkene hans mener (Rees, 2009:265). Dette er også delvis likt hva denne oppgaven til dels forsøker å gjøre, men med en essensiell forskjell: Loes ironi, lik hans parodi, er utpreget karnevalesk på bakgrunn av hans litterære skrivestil, og må derfor forstås i lys av de karnevaleske prinsipper om ambivalens og gjenfødelse. Loes ironi, eller parodi, er i så måte ikke den snevre negering av det parodierte eller det komplett motsatte av det ironiserte. Loes romaner stiller spørsmål ved de etablerte forestillinger om forfallet gjennom karakteren Doppler, men påberoper ikke seg å ha noen løsning på dette forfallet, bare en optimistisk forestilling om fremtidens potensiale. Og sjeldent er dette så tydelig som når han skriver seg tett opp til den regressive Hamsun.

6.2 Osломarka, nybrottsmannen og skogens grøde

Det avsluttende kapittel på *Slutten på verden slik vi kjenner den*, og altså slutten på hele trilogien om Doppler, er fra Loe sin side uten tvil ment som en direkte referanse til begynnelsen av Hamsuns roman *Markens Grøde*. Og jeg skal i det følgende stille disse tekstene opp mot hverandre for å tydeligere vise hvordan Loes karnevaleske skrivestil forvrenger den originale tekstens innhold gjennom det materielt-kroppslige motivsystemet. Jeg vil også se på hvordan Loe, gjennom å modernisere fortellingen om Isak kan sies å rette en overordnet kritikk mot den nåværende validiteten i det regressivt prosjektet som preger

Hamsuns roman. Og hvordan dette på sin side bidrar til Loes karnevaleske behandling av Hamsun og den regressive optimismen som preger de vitalistiske restitusjonstendenser.

6.2.1 Den ubebygde og frie natur

Vi skal starte med å se på følgende setning fra Loes siste kapittel om Doppler: “De strøk under granene, fortsatte oppover lia og da de kom til plataået som strakte seg innover, slo de inn på en av de *utallige stiene*” (Loe, 2015:268 - *Min utheving*). Her ser vi en tydelig endring gjort av Loe når vi stiller dette opp mot de første setningene fra *Markens Grøde*: “Den lange, lange Sti over Myrene og ind i skogene, hvem har trukket op den? Manden, Mennesket, den første som var her. *Det var ingen Sti før ham*” (Hamsun, 1917a:6 - *Min utheving*). Doppler sin sti er velbrukt, den er kjent, og er sant og si en tursti, benyttet av hovedstadens befolkning for rekreasjon og nytelse, men Doppler bruker nå denne sti for å finne et sted å bosette seg. Dette er ikke tilfellet for Isak Sellanrå, hans sti er ny, det er han som skaper den, som utforsker den ubrutte naturen, på leting etter jord for selv å sette opp sitt egen bosetting. Det er flere aspekter ved denne endringen som er interessant, og jeg vil fokusere på tre av dem: For det første har du de reelle temporale og topografiske aspekter jamfør når og hvor historiene er lagt. For det andre har du aspekter som går på moderniseringen av de politiske systemer rundt tildelingen av ubebygde land- og skogområder. Og for det tredje et aspekt ved spørsmålet om de to hovedkarakterenes handlingskraft, og hva man kan kalle en vitalistisk vilje eller styrke.

Slutten på verden slik vi kjenner den utspiller seg som nevnt flere ganger i Oslo, og etter alt å dømme i forfatterens samtid. Skogen Doppler reiser ut i på slutten av boka er området betegnet som Oslomarka, som “er fellesbetegnelsen på de sammenhengende områdene med skog og utmark rundt Oslo” (Thorsnæs og Tvedt, 2020). Det fremgår i *Markens Grøde* ikke nøyaktig hvor handlingen foregår, og det er i så måte vanskelig å si eksakt i hvilken utmark gården til Isak blir grunnlagt, men på bakgrunn av de topografiske beskrivelsene, blant annet fjellgrensen til Sverige, er det naturlig å anta at handlingen er lagt til et sted i Nordland, trolig ved Hamarøy, grunnet Hamsuns egen tilknytning til dette området (Hagen, 2019). Det er naturlig å tro at handlingen i romanen utspiller seg litt før Hamsuns egen samtid, trolig ved slutten av 1800-tallet, da det var rundt denne tid at telegrafnettet i Nordland ble utbygd (Myhre, 2020), da dette blir beskrevet i løpet av handlingens gang (Hamsun, 1917a:151-152).

I så måte er det godt og vel 100 år forskjell i tid og nærmest hele Norges geografiske utstrekning forskjell i topografi. Denne forskyvningen i handlingens tid og sted, tjener to primære funksjoner for Loe, spesielt når man leser hans bok ut i fra et materielt-kroppslig

perspektiv. Det er en sentralisering både temporalt og topografisk til et område og en tid som er mer gjenkjennelig og relaterbar for de fleste lesere, sett ut fra moderne bosetting. Det er på samme tid også en topografisk forskyvning fra nord til sør, forbundet med høyt og lavt sett ut ifra landets reelle geografi, da Nordland faktisk ligger høyere på kartet enn Oslo sette ut ifra breddegradene (Hofstad, 2018). Det er også en reell topografisk senkning, da høydemetrene i Nordland ved fjellgrensene til Sverige er større enn hva man finner i det kupert terrenget i skogene rundt hovedstaden (Thorsnæs og Tvedt, 2020). Slik kan man si at Loe i sin parodi av Hamsuns naturbeskrivelser og karaktergalleri, har senket disse ned til Oslos breddegrad og jevne topografi. Vi kan altså se en slags faktisk topografisk forskyvning av det parodierte Hamsun universet fra høyt til lavt, i tillegg til den temporale forskyvningen frem til vår tid. Slik man i romanene også ser en videre forskyvning og utjevning når trilogien tar Dopplers litterære univers fra Oslomarka til Danmark.

Man kan hevde at denne forskyvningen bare er et uttrykk for en sentraliseringstendens i norsk litteratur og kulturproduksjon, og at utjevningen av topografien kan leses som et metaforisk uttrykk for den nivelleringen av samtidsproblemer, som i følge Per Buviks kritikk fra starten av denne oppgaven, kun forsterker de “tendenser som vår samfunnsutvikling generelt er merket av: tendensen til fragmentering og flimring, tendensen til *nivellering* av forskjeller, tendensen til *klisjéer*” (Buvik, 2001:23 - *min utheving*). Men på samme tid må man også huske at sentralisering og utjevning på mange måter også kan forstås som en del av den karnevaleske litteratur, eller i alle fall karnevalet som dens primære inspirasjonskilde. Karnevalets utspilling på markedsplassen (Bakhtin, 2017:13-14) og markedsplassens innvirkning på språket i den karnevaleske litteratur (s.27-29), må på mange måter sees som en form for reell sentralisering. Dette fordi markedsplasser, eller torg, helt tilbake til antikk tid i Europa har vært sentralisert i de byene de hører til og ligger gjerne på flate områder knyttet til handelsruter eller kysten (“Torg”, 2020). De var i så måte sentre både geografisk, men også sosialt, i form av å være et naturlig samlingspunkt. Så gjennom sin parodi har Loe derfor topografisk forskjøvet Hamsuns karakter i Nordland ned til en slags sentralisert Norsk markedsplass i og rundt Oslo, sett ut i fra Norges geografiske utstrekning.

Uavhengig om man leser Loes forflytning eller senkning som et slags karnevalesk grep, eller bare som et uttrykk for hans egne erfaringer og hans tid, så har forflytningen uansett en innvirkning på validiteten i prosjektet til Doppler kontra Isak Sellanraa. Der hvor Isaks sti kan være utråkket, og landet ubrutt i den tid og på det sted han er, så er dette ikke realiteten i Dopplers egen tid og ikke minst på hans valgte sted. Hans forsøk på å bryte landet, og sette opp sitt eget “Sellanraa” er sant og si en umulighet, da hans faktiske tid og sted ikke tillater

dette. Og en av grunnen for dette er et reelt problem knyttet til et politisk spørsmål, nemlig tildeling av land og utmark. Dette problemet har både en politisk eller statlig dimensjon, men også en privat og økonomisk dimensjon.

Går vi tilbake til *Markens Grøde* og fortsetter etter forrige sitat, så følger disse setningene: “Siden fulgte et og andet Dyr de svake Spor over Moer og Myrer og gjorde dem tydeligere, og siden igjen begyndte en og anden Lap at snuse Stien op og gaa den naar han skulde fra Fjæld til Fjæld og se til sin Ren. Slik blev Stien til gjennem *den store Almenning som ingen eiet, det herreløse Land*” (Hamsun, 1917a:6 - *Min utheving*). Denne forestillingen om allmenningen som et herreløst land, er en forestilling som blir videre problematisert i romanen når Isak senere får besøk av lensmann Geissler, som skal ta betaling på vegne av staten for det området som Isak har lagt beslag på ved byggingen av sin gård (s.54-58). Dette er en nyhet for Isak, som altså så for seg at dette land ikke hadde noen eier. Heldigvis for Isak, er Geissler på parti med nybrottsmannen, og støtter han både i dette og mer. Slik ender det med at Isak senere får sin tomt for en såre lav sum, mye grunnet at den ble bygd så langt vekk fra allfarvei (s.62-64). Dette at en overmakt har krav på utmark og skog er også et problem for Doppler, og noe som Loe problematisere i større grad i den første boken enn hva det blir vektlagt i den siste. Her er det på sin side ikke staten selv som eier skogområdet Doppler befinner seg i, men det private og faktisk eksisterende selskapet Løvenskiold-Vækerø AS (Brønnøysundregistrene, 2020). For som det fremgår tidlig i *Doppler*:

Egentlig bor jeg bare noen hundre meter inn i skogen, men det er aldri noen som kommer forbi. Folk følger stiene. Og de går på kryss og tvers her. Hundrevis av dem. Jeg bor bare så vidt i skogen, men allikevel helt fordi det aldri kommer noen forbi. Skogeier Løvenskiold vet ingenting. I tre døgn er det lov å ha et telt stående på samme sted, mens mitt har stått i snart to hundre. Han ville nok ikke likt det, Løvenskiold. (Loe, 2004:37)

For karakteren Isak Sellanraa er det nok en mer naturlig tanke at skogen, utmarken og allmenningen er herreløs og i så måte tilhører den som dyrker og bruker den. Det har historisk sett eksistert flere politiske lover i andre land, som sikrer denne formen for åpen oppdyrking av utmark, deriblant den Amerikanske “Homestead Act” (Reusch, 2019). Mens vi her i Norge har lover som sikrer almanns ferdes i utmark gjennom allemannsretten (Reusch, 2017), har stort sett oppdyrkingen av utmark og etableringen av innmark vært underlagt tradisjonelle salg av disse landområdene. Likevel er ratifisering av disse lovene noe som først kom utover på 1900-tallet (“Innmark”, 2017), og i så måte er det trolig at en bonde på slutten av 1800-tallet ikke så for seg at noen ville reagere om han dyrket og brøt sin egen jord langt vekk

fra sivilisasjonen. Dette er på sin side ikke tilfellet for Doppler. Oslomarka, og spesielt de områdene Doppler ferder, er kjente turområder og flere steder er verna for å sikre friluftinteressene til hovedstadsbefolkningen (Thorsnæs og Tvedt, 2020). Det er nettopp dette som skaper det paradoksale, eller groteske og karnevaleske i parodien når Doppler i likhet med Isak, bestemmer seg for å bosette seg permanent i skogen på slutten av trilogien. Det er nemlig ikke mulig, området er verna for å sikre allmenn ferdsel og bevaring av naturlandskapet, og Doppler kan i virkeligheten ikke bare bosette seg der. Han ender likevel opp med å gjøre dette i boken, som skaper en humoristisk dissonans hos oss som lesere, som vet at dette reelt sett ikke lar seg gjøre.

I så måte er Dopplers regressive prosjekt og forsøk på å gjenskape den vitalistiske drømmen fra *Markens Grøde* reelt sett dømt til å feile, og dette kan vi si selv om vi ikke vet hva som skjer videre etter dette kapittelet. På bakgrunn av hvor han er, men i stor grad også på bakgrunn av hvilken tid han er i, er ikke denne tilbakegangen til naturen mulig. Dopplers prosjekt er så langt utenfor sin tid, at det er ikke overførbart til den faktiske virkeligheten vi lever i. Hans løsning på samfunnets samtidige problemer, å ta på seg nybrottsmannens kappe, og emulere Isak Sellanraa er ikke praktisk talt gjennomførbart. Politiske ordninger, økonomiske aspekter og lignende gjør at et slikt restitusjonsprosjekt ikke lar seg gjennomføre i vår tid, i alle fall ikke om det skal utføres i nærheten av Oslo. Og dette former det humoristiske ved hele situasjonen, og er det som gjør at Doppler fremstår som en narr.

6.2.2 Nybrottsmannen og nybrottsnarren

Dette fører oss videre til spørsmålet om Doppler og Isaks handlingskraft og vilje. Doppler kan i første bok, til tross for hans tidligere diskuterte vitalistiske tendenser, sies å ha gjennomført en slags halvhjertet regressive vitalistisk prosjekt. Det fordi det viser seg at han bor “bare noen hundre meter inn i skogen” (Loe, 2004:37). I slutten av tredje bok drar han denne gangen lenger inn i marka, men det er på langt nær så øde som starten av *Markens Grøde*. Av denne grunn vil jeg derfor velge å omtale Doppler, ikke som en nybrottsmann, men heller som en nybrottsnarr. Med dette mener jeg at Loe har skrevet Doppler som en slags narraktig parodi på Isak, og da narraktig jamfør et karnevalsk perspektiv. For å utdype denne slutningen vil jeg nå se nærmere på utdrag fra de to bøkene for å vise deler som klart og tydelig fra Loe sin side er ment som en direkte karnevalesk parodi på starten av *Markens Grøde*. Det siste kapittelet av *Slutten på verden slik vi kjenner den* begynner slik nemlig slik:

Mannen og elgen kom gående mot nord. De fulgte tråkket oppover lia. [...] Fortsatt var mannen og elgen så nære menneskene at de, hvis de stanset opp og snudde

seg, kunne se lysene fra byen og høre lydene som antydte de regelmessige og godt gjennomtenkte systemene som fungerte utmerket uavhengig av dem begge. De strøk under granene, fortsatte oppover lia og da de kom til platået som strakte seg innover, slo de inn på en av de utallige stiene. Fra tid til annen undersøkte mannen terrenget, fantes det vann, ly? Han var tydeligvis ikke tilfreds, tok sin elg og vandret videre. Han gikk over åsene og langs myrene. Stoppet stundom opp, rekognoserte og gikk videre. *Holdt rast med en kavring og vann fra en bekk.* (Loe, 2015:268 - *Min utheving*)

Stiller vi dette opp mot andre avsnitt av Hamsuns *Markens Grøde*, er det liten tvil om hva Loe alluderer til ved avslutningen av sin trilogi:

Manden kommer gaande mot Nord. Han bærer en Sæk, den første Sæk, den indeholder Niste og nogen Redskaper. [...] *[Et] Menneske midt i denne uhyre Ensomhet.* Han gaar og gaar, det er stilt for Fugler og Dyr omkring ham, stundom taler han et eller andet Ord med sig selv: Aaja Herregud! sier han. Naar han kommer over Myrene og til venlige Steder med en aapen Slette i Skogen sætter han Sækken ned og begynder at vandre omkring og undersøke Forholdene, efter en Stund kommer han tilbage, tar Sækken paa Ryggen og gaar igjen. [...] *[Ser] paa Solen hvad det lider, holder Maaltid paa en Leiv Flatbrød og Gjeitost, drikker Vand i en Bæk* og fortsætter sin Gang. Ogsaa denne Dag gaar med til hans Vandring, for han maa undersøke saa mange venlige Steder i Skogen. Hvad gaar han efter? Efter Land, efter Jord? (Hamsun, 1917a:5-6)

Vi ser her altså tydelig at Loe stiller Doppler opp som en parodi på nybrottsmannen og markgreven Isak, men Loe har en tydelig humoristiske tilnærming når han gjennom Doppler parodierer Hamsuns mer idealiserte karakter. For det første har man det absurde i den åpne setningen: “Mannen og elgen kom gående mot nord” (Loe, 2015:268). Vi ser her at Loe allerede ved første setning gjør sin parodierende intensjoner tydelig, da det er bare noe så overdrevent banalt og lite troverdig med dette bildet av en mann og elg gående side om side gjennom skogen. Og om dette hadde vært den aller første setningen i fortellingen om Doppler hadde det kanskje vært enda mer banalt, men elgen Bongo har vært en viktig rolle i trilogien om Doppler allerede fra første bok, og av den grunn får scenen også en annen karakter.

Doppler ble nærmest som en adoptivfar for den unge kalven da han i starten av første bok drepte moren (Loe, 2004:9-11). I denne romanen utvikler det noe ensrettede forholdet seg mellom de to, og Doppler ser på elgen som en noe stille, men “real kamerat” (s.38). De fleste samtalene Doppler fører i første bok er nemlig med Bongo, og dyret fremstilles fra tidlig i boken mer som en hundevalp eller et annet domestisert dyr. Eksemplifisert med setninger som “Bongo og høyrehunden tror forresten at de er kjæresten. De henger hele tiden sammen og jeg får inntrykk av at de planlegger barn” (s.127-128). Vi ser altså at Doppler behandler Bongo

som noe helt annet en et faktisk dyr, og han oppfører seg for det meste slik også. Og det interessante med elgen Bongo er også hvor lite like en elg han er. Bongo har gjennom tapet av moren og ved Dopplers surrogati lært seg å være mer lik mennesket, eller å være menneskets beste venn, framfor å ha en vill natur slik en elg egentlig skal ha. Denne bakgrunnen for Bongo er videre med på å skape det humoristiske og karnevaleske ved denne åpne setningen: “Mannen og elgen kom gående mot nord” (Loe, 2015:268). Elgen her er ikke noe majestetisk symbol, “skogens konge”, men er en degradert og latterlig parodi på det virkelige dyret. Hvis Doppler kan leses som en narraktig versjon av Isak, er Bongo en narraktig versjon av elgen, metaforisk forstått som en form for dyrenes narrekonge, tatt i betraktning av elgens reelle posisjon som “Norges største landpattedyr” (Langvatn, 2019). Og selv om det har forekommet noen får forsøk på faktisk domestisering av elger, og enkelttilfeller hvor det faktisk har latt seg gjennomføre (ibid.), er dette så unormalt at de fleste ville reagert, og trolig humret litt, over synet av en mann og en elg gående gjennom skogen som to gamle kamerater.

Og det er ikke slik at dyr ikke har en viktig rolle også i historien om Isak Sellanraa. Bonden Isak verdsetter tydelig de dyrene han med tiden anskaffer seg, slik som Doppler verdsetter sitt forhold til elgen Bongo: “Han kom en Dag med sin tunge Bør og desuten leiende to Gjeiter og en Ungbuk i Baand. Han var lykkelig for sine Gjeiter som om de hadde været Kjyr og var god mot dem” (Hamsun, 1917a:7-8). Den betydelig forskjellen mellom Isak og Doppler ligger da i deres relasjon til dyrene. Ville dyr i *Markens Grøde* forblir ville og blir om noe kun jaktet på. Også husdyrene blir tydelig behandlet som dyr, de blir kanskje behandlet særdeles godt og omsorgsfullt, men er først og fremst domestiserte dyr som får sin funksjon fordi de tjener mennesket, enten med sine forskjellige produkter eller med sin arbeidskraft. Dyrene, og ikke minst dyrehold, idealiseres nettopp på bakgrunn av hva det kan gi til nybrottsmannen og bonden. Så selv om Isak har et nært og nærmest personlig forhold til hvert enkelt dyr, kjenner deres særegenheter og tar vare på dem med den største omhu (s.68-70), så er dyret først og fremst noe som tjener han, og ikke en “real kamerat” (Loe, 2004:38) slik Bongo er for Doppler.

Vi ser også et tydelig parodierende element fra Loe gjennom hvordan de to karakterene har forberedt seg på sin ferd ut i skogen. Isak, kommer med flatbrød og geitost, igjen enda et meieriprodukt, jamfør den tidligere diskuterte vitalistiske symbolikken som Loe har degradert. Mens Doppler på sin side stiller med kavring, et uttørket kornprodukt som bokstavelig talt har fått fjernet sin masse og tyngde gjennom tørkeprosessen. Og ikke bare det, han konsumerer i følge teksten bare “en kavring” (Loe, 2015:268) ved sin raste, noe som på langt nær kan omtales som et tilfredsstillende måltid. Det kan diskuteres hvorvidt Isaks niste

kan regnes som et fullstendig måltid det heller, men det må i alle fall regnes som mer passende for den som vandrer dagen lang i skogen, enn hva en ussel kavring kan sies å være. Nå skal det nevnes at standard 100 gram med kavring og 100 gram med geitost i vår tid har et relativt like energiinnhold (Wasa, 2020 og Tine, 2020). Men det må da også bemerkes at kavringen får så å si alt sitt kaloriinnhold fra karbohydrater, fremfor osten som har en jevnere fordeling av proteiner, fett og karbohydrater, og i så måte fungerer bedre som ernæring når det er det eneste man spiser. Isak får på sin side også i seg sin nødvendige mengde karbohydrater gjennom det faktumet at han også har pakket med seg flatbrød, mens Doppler mener tydelig at det var nok å raske med seg noen simple kavringer før sin ferd ut i skogen. Det er i så måte tydelig at Doppler på ingen måte egentlig er rustet for det prosjektet han har begitt seg ut på, i alle fall ikke når man ser han i lys av det idealet han her imiterer.

Spørsmålet om forberedelsen til de to karakteren fører oss videre til det mer overordnede spørsmålet om karakterens handlingskraft, evner, styrke og vilje om man skal bruke ordlyden fra en vitalistisk lese måte. Som jeg har diskutert flere ganger blir de vitalistiske tendenser som man kan spore på overflaten av den første romanen om Doppler så tydelig degradert og karnevalisert gjennom trilogien at man på dette tidspunktet i historien vanskelig kan forstå det slik at Doppler skal eller bør leses som noen vitalistisk foregangsmann. Og dette gir seg spesielt uttrykk i hvor halvhjertet og slapt hans prosjekt faktisk er. Doppler og Bongo beskrives i å være “så nære menneskene at de, hvis de stanset opp og snudde seg, kunne se lysene fra byen og høre lydene” (Loe, 2015:268), noe som ikke er i nærheten av den mer selvstendige og vitalistisk forbilledlige Isak som alene vandrer ut i det ukjente og er “et Menneske midt i denne uhyre Ensomhet” (Hamsun, 1917a:5). Og dette halve og narraktige i Dopplers prosjekt blir videre tydelig når man ser hvordan de to tilslutt finner sin plass i sine respektive skoger. Hos Loe forløper det seg slik:

Så kom de inn i tett blåbærting ved et vann hvor fire steinvegger fortsatt sto delvis oppreist. Taket var borte for lengst. *Det kunne vel være rest av en menneskebolig fra gammel tid*, tenkte mannen, enda før skogen ble viet til rekreasjon og trening med pulsklokker, fra en tid hvor en og annen stakkar i sitt enfold fortsatt bodde her ute og drev jorda. Mannen vurderte terrenget. Nedfallssteiner fra veggene lå spredt utover, det var godt med trær rundt om kring, en bekk rant ut i vannet. Ennå lå flekker av snø over alt, men mannen så at det var godt, det ville bli bær i mengder, her kunne dyrkes poteter kanskje fantes fisk i vannet, det var endog spor av storfugl på sine steder i snøen. Det var et blivende sted. I flere døgn streifet han omkring og utforsket trakten, men kom hver natt tilbake til sine fire vegger. Han felte greiner og gjorde et enkelt tak. Han følte seg så underlig hjemme. (Loe, 2015:268-269)

Den samme begynnende bosetningen forløper seg på denne måten i Hamsuns roman:

Om Morgningen staar han foran et Landskap av Skog og Beitesmark, han stiger ned, her er en grøn Li, han ser et Skimt av Elven langt nede og en Hare som sætter over den i et Sprang. Manden nikker som om det just høver at Elven ikke er bredere end et Sprang. En rugende Rype slaar pludselig op ved hans Føtter og hvæser vildt imot ham, og Manden nikker igjen at her paa Stedet er Dyr og Fugler, det høver atter! Han vandrer i Blaabærlyng og Tyttebærlyng, i den syvtakkede Skogstjerne og i Smaabregner; naar han stanser hist og her og graver med et Jern i Jorden finder han her Muldjord og der Myr, gjødslet av flere Tusen Aars Løvfald og rotten Kvist. Manden nikker at her slaar han sig ned, jo det gjør han, slaar sig ned. I to Dager vedblir han at streife om i Omegnen, men vender om Kvældene tilbake til Lien. Han sover om Nætterne paa et Barleie, han er blitt saa hjemme her, han har alt et Barleie under en Berghammer. (Hamsun, 1917a:6-7)

Disse to utdragene viser også tydelig det faktumet at Dopplers prosjekt er så langt utenfor sin tid og sted, at det reelt sett er vanskelig å se for seg at det kunne latt seg gjennomføre på en tilfredsstillende måte. Doppler bygger ikke sitt nye hjem, men han finner faktisk en “menneskebolig fra gammel tid, [...] enda [fra] før skogen ble viet til rekreasjon og trening med pulsklokker, fra en tid hvor en og annen stakkar i sitt enfold fortsatt bodde her ute og drev jorda” (Loe, 2015:268). Denne forlatte og falleferdige bosetting til en enfoldig stakker er i så måte en rest fra den gamle tid, fra fortiden, fra før moderne urbanisering og utvikling i landbruk. Det Doppler da gjør er så å overta denne gamle tid, gjennom å bosette seg der og i videre forstand selv bli til en “stakkar i sitt enfold” (s.268), som fremover vil forsøke å dyrke landet likt Isak Sellanraa. Doppler kan da på mange måter nærmest leses som en som stjeler eller approprierer arbeidet gjort av en mann kommet før han, og hadde det ikke vært for bygningens noe spinkle kår, kunne man nesten sett for seg at den originale eiere var en mann på linje med Isak. For selv om denne bygning trolig ikke har tilhørt en markgreve av Sellanraas kaliber, er det grunnet plasseringen i skogen, trolig at bygningen har vært en form for forsøk på nybrott, om det da ikke har vært en jakthytte eller lignende. Og denne overtagelsen av annens mann arbeid viser nok en gang til det halvhjertede i Doppler prosjekt. Han bryter ikke landet med egne hender og bygger ikke sin fremtidige bolig, han overtok det, og approprierte det fra fortiden. Så ikke bare er hans syn på samfunnet og forfallet reaksjonært, hans løsning er så til de grader regressivt at den billedlig talt består av å overta fortidens rammer for samfunnet, eller bokstavelig talt fortidens fire vegger.

Man kan også vektlegge i hvilken grad de to karakterene fremstår som personer som vet hva de gjør når det kommer til landbruk. Doppler gjør sin vurdering med lite ettersyn, og ser det som blivende på bakgrunn av antagelsen om “fisk i vannet”, “spor av storfugl” og muligheten for potetdyrking i et jordsmonn som fortsatt er dekket med “flekke av snø over

alt” (s.269). Isak tar på sin side ingenting for gitt, han observerer faktisk “[en] rugende Rype” og han undersøker jordsmonnet ved å grave og finner til sin lykke “her Muldjord og der Myr” (Hamsun, 1917a:7). Isak har i så måte ikke bare en påtatt kjennermine da han “nikker at her slaar han sig ned, jo det gjør han, slaar sig ned” (s.7), i motsetning til Doppler når det hos han fremstilles at “[det] var et blivende sted” (Loe, 2015:269).

Vi ser også hvordan Hamsun, i likhet med Loe, benytter seg av fortiden i sin beskrivelse av området som skal bli den fremtidige gård, men i motsetning til fortellingen om Doppler som trekker frem menneskeboligen, den berørte natur, så vurderer Isak den urørte naturen som er “gjødslet av flere Tusen Aars Løvfald og rotten Kvist” (Hamsun, 1917a:7). Vi ser altså at Isak fremstilles som en som skal bygge noe fra det gamle, skaper noe nytt i den ville natur. Han bruker sin vitalistiske vilje til å kue naturen til sitt ønske, til sin vilje. Doppler på sin side må sies å kun vedlikeholde det gamle, reise det på nytt, uten noe egentlig driv eller kraft bak seg. Hans prosjekt er avslutningen på den lange reisen gjennom degraderingen, avslutningen på trilogien, ikke en starten på noe nytt. Hans tilbakegang er i så måte en resignering i møtet med forfallet, framfor å være et vitalistisk skritt tilbake til naturen som et første steg i byggingen av en bedre fremtid.

Også i karakterenes sporadiske handel med den nærmeste byen eller bygda, ser vi den samme forskjellen i forestillingen om det å bygge kontra det å holde ved like. Doppler satte beverfeller i skogen og “[fangsten] bar han alle kilometerne ned til byen. Han solgte smågnagere, fugl og storvilt til en restaurant som i tråd med tidens melodi markedsførte kortreist, bærekraftig mat” (Loe, 2015:269). Mens Isak “[løiper] Næver i de fjærnere Skoger nu mens Sevjen var i Trærne, han la Næveren i Pres og tørket den, naar han hadde en stor Bør bar han den alle Milene tilbake til Bygden og solgte den til Bygningsbruk” (Hamsun, 1917a:7). Vi ser altså at Dopplers arbeid i skogen, på ingen måte kjemper mot det forfallet han i bøkene har gjort opprør mot, han bidrar på sin måte til det forbrukersamfunnet og den forfinede kulturen han gjorde opprør mot. Isak bidra også til bygden, men på en annen mer konstruktiv måte. Gjennom å supplere “Næver” til “Bygningsbruk” (s.7) er han faktisk med på å bygge landet, i motsetning til Doppler, som kun opprettholder det samfunnet som han tidligere var en eksplisitt kritiker av.

Også i en så enkel ting som fysisk styrke finner vi de parodierende elementene i Loes roman: “Elgen hadde båret en vedkomfyr opp på sin rygg. Den var den fødte bærer. Den var som et containerskip gjennom skogen” (Loe, 2015:270). Her er det altså Elgen som er den fødte bærer, i motsetning til Isak som for sin del bærer “atter nye Sækker av Matvarer og Værktøi, Mel, Flæsk, en Gryte, en Spade, gik Stien frem og tilbake og bar og bar. En født

Bærer, en Pram gjennom Skogene” (Hamsun, 1917a:7). Det må merkes at en vedkomfyr er noe helt annet enn sekker og matvarer, men senere viser det seg også at selv en ovn er ingen sak for Isak: “han kom bærende hjem med en Kokovn – Prammen kom duvende gjennom Skogen med en Komfyr paa Ryggen” (s.23). Vi ser altså at Doppler ikke innehar den overdrevne styrke og kraft som vi finner i Isak, han mangler altså en vitalistisk kraft, eller vilje. Dette er nok et sted hvor Loe humoristisk fremstiller Doppler som en imitasjon av nybrottsmannen, og i stedet fremstiller Doppler som nybrottsnarren.

6.3 Optimismen og håpet til den neste generasjon

Til tross for at Loe ikke eksplisitt fremmer et reelt alternativ til den regressive løsningen på sivilisasjonens forfall, kan man likevel spore optimismen hans i hvordan han presenterer potensialet i den kommende generasjonen. For der vi hos Hamsun ser hvordan Eleseus som bryter med farens tradisjoner går til grunne, mens Sivert som følger etter tradisjonen får blomstre, så forholder det seg veldig annerledes i Loes romaner. Sønnen til Doppler, Gregus, opptrer i *Doppler* mye likt Sivert fra *Markens Grøde*. Gregus går i farens fotspor, lærer av han, og lever med han i Oslomarka. Men allerede i den andre boken er rollene snudd, da Gregus er den som nå identifiserer det private forfallet i farens prosjekt, og i alle fall i hvordan prosjektet gjennomføres (Loe, 2005:93). Han sier også følgende høytstevende ord om betydningen faren, eller det gamle, har for oppfostringen av den neste generasjon når han argumenterer for at det er på tide at han selv drar hjem til Oslo:

Jeg har vært utilgivelig naiv. For det du ikke skjønner, pappa, er at dine barn er ikke dine barn, vi er bare livets lengsel etter seg selv, og vi er blitt til gjennom deg, men ikke fra deg, og selv om jeg er sammen med deg så tilhører jeg deg ikke, for min sjel bor i morgendagens hus, og det kan ikke du besøke, ikke engang i dine drømmer. (s.85)

Gregus kutter så tvert av med faren, og går sin egen vei. Dette gjør at Doppler i bok tre observerer hvordan “Gregus [...] hadde beveget seg så langt i flink retning at Doppler følte han hadde sviktet som oppdrager” (Loe, 2015:97). Men det fremgår, foruten gjennom Dopplers egne ord, ikke som om det har gått galt med Gregus. Og Dopplers kritikk av hans flinkhet, er også ikke nødvendigvis et dårlig stempel, da dette er den flinkhet fra første bok som Doppler ønsket å løse med sitt regressive prosjekt, som vi altså har sett feile totalt. I så måte kan man si at Gregus har gjort det rette i å forlate farens vei, men til motsetning til Eleseus hos Hamsun, så lar ikke Loe gutten gå under av den grunn. Den neste generasjonen fremstilles i så måte som bedre enn den forrige. Altså ikke som en vitalistisk degenerering, men som en

karnevalesk gjenfødelse fordi “[farens] elde blomstrer ikke opp i sønnens ungdom på det samme nivået, men et nytt og høyere nivå” (Bakhtin, 2017:481).

7 Konklusjon

Jeg vil nå på bakgrunn av oppgavens utredning av Loes karnevaleske virkemidler og hans karnevaleske parodiering av Hamsuns regressive sivilisasjonskritikken, eksemplifisert ved den idealiserte foregangsmannen Isak Sellanraa, svare på oppgavens problemstillingen: “Hvordan skaper Loes overfladiske skrivestil i bøkene om Doppler en dypere bevissthet rundt problemene med sivilisasjonskritikk som appellerer til regressive løsninger?”

7.1 En karnevalesk overflate

Man kunne i lesningen av Doppler som en feilende versjon av Hamsuns vitalistiske foregangsmann, stille seg spørsmål ved om Loe i og med “Doppler-trilogien”, i virkeligheten har skrevet en tradisjonell pessimistisk forfallsfortelling med forestillingen fra dekadansen, eller den negative vitalismen, på fremtidens potensial. At Loe her kritiserer sivilisasjonens forfall, uten å gjøre det mulig for fortellingens hovedkarakter å bryte ut av dette forfallet. Men hvor vi som leser romanen, på bakgrunn av et Baudelairesk syn på litterær dekadanse, kan gjøre opprør mot forfallet i vårt egen sivilisasjon (Buvik, 2001:18). Men en slik tolkning av trilogien har kun noe ved seg, om man velger å se bort fra Loes litterære form, og kun fokusere på den tekstimmanente forfallsbevegelsen til hovedkarakteren. Loes skrivestil er nemlig ikke dekadent, til dette er den alt for “overfladisk”, som noen ville hevde (Vassenden, 2004:74). Men denne overfladiskhet er også et uttrykk for det karnevaleske ved Loe, for hva skjer når alt det høye reduseres ned til det lave i karnevalets altomsluttende spill. Jo, alt kommer på samme nivå, på samme flate.

For selv om narren og det materielt-kroppslige lave blir forhøyet i det karnevaleske motivsystemet, så er kjernen alltid det anti-autoritative, demokratiseringen og utjevningen av makthavernes kontroll over sine undersåtter. Under karnevalet utspiller alt seg på den samme flaten, alle deltar på samme nivå, alle møtes på den samme markeds plass. På denne måten blir det karnevaleske “en Janus med to ansikter: mens dens offisielle, kirkelig ansikt var vendt mot fortiden og tjente til å hellig sanksjonere den herskende orden, så *skuet folkets leende ansikt på markeds plassen mot fremtiden og lo av fortidens og nåtidens begravelse*” (s.102 - *Bakhtins utheving*). I Loes sammenheng skal man da forstå det offisielle som “hellig sanksjonerer den herskende orden” (s.102) som den regressive vitalismen representert i og med Doppler som parodi på Isak, mens “folkets leende ansikt” (s.102) er oss som leser romanene om Doppler,

og gjennom hans forfallsbevegelse bevitner den idealiserte nybrottsmannens degradering, død og forhåpentlige fremtidige gjenfødelse i ny og bedre form.

Vi har også i løpet av oppgaven sett at det karnevaleske hos Loe fungerer på forskjellig måter i løpet av hele “Doppler-trilogien”, men hvor alle bøkene er dominert av en form for karnevalesk ambivalens. Bøkene veksler mellom på overflaten å presentere Doppler, og hans regressive prosjekt, som noe som kan la seg gjennomføre, samtidig som de også presenterer det som en umulighet. Men i sann karnevalesk ånd må man si at Loe, eller fortelleren, med unntak av første bok, egentlig ikke tar et tydelig standpunkt når det kommer til spørsmålet om det virkelig lar seg gjøre å løse samtidens problemer ved å returnere til hvordan ting var før. Leser man trilogien som et uttrykk for en moderne form for karnevalesk litteratur, så gjør den ambivalent latteren, satt i gang av romanenes materielt-kroppslig motivsystem, det umulig å forstå Doppler som et ideal. Romanene foregår nemlig under et karnevalesk spill, og der Doppler tradisjonelt sett kunne vært sett som en konge eller leder, blir han i dette spillet utvilsomt senket ned i det karnevalesk lave. På denne måten blir alle ideologier, tanker og løsningsforslag som karakteren Doppler kan si å representere også degradert. De dør sammen med Doppler, og blir gjødselet for det nye som skal komme, trolig sønnen Gregus og den nye generasjon. Jeg sier “trolig”, fordi også i karnevalesk ånd, så fremmer ikke Loe et tydelig alternativ til det gamle. Den karnevaleske formen og ambivalensen tillater nemlig ikke etableringen av nye dogmer og autoriteter etter fortidens død. Det karnevaleske er bare optimistisk ovenfor endringens muligheter, og fremtidens potensiale. Det er opp til deltakerne under karnevalet, leseren av romanen, å trekke slutningen om hva denne fremtiden bør være, og hvordan den skal se ut.

7.2 Narren Loe

Og det er med en slik forståelse av trilogien vi tydeligst kan snakke om at Doppler er en narr, samtidig som Loe kunne vært kalt en narr han også. Doppler er primært en narraktig versjon av Isak Sellanraa, og Loe kan beskrives som en narr der han etteraper Hamsun i sin karnevaleske parodi. Han parodierte Hamsuns fortelling, men senker den ned i det lave karnevaleske språk, i den kroppslige sfære, for slik å sette Hamsuns vitalisme inn i det karnevaleske spillet. Hamsuns vitalisme blir latterliggjort, men i den karnevaleske ånd så betyr dette at den ikke blir fullstendig negert. Poenget er nemlig alltid gjenfødelse etter denne karnevaleske lek, etter romanen. Kritikken av Hamsun er i så måte alene rettet mot dogmatismen i Hamsuns litteratur, mot de idealiserte vitalistiske foregangsmenn som representerer det statiske og evige, men altså ikke mot litteraturens kvalitet. Heller er det ikke

en trivialisering av problemene som Hamsun reiser i sine romaner, men det er en latterliggjøring av stivsinnnet i de løsningsforslagene som fremgår av romanene.

Loe belyser problemene med blant annet forbrukersamfunnet i sin samtid, på samme måte som *Markens Grøde* problematiserte blant annet industrialisering og urbanisering i dens samtid. Men det Loe gjennom sin karnevaleske og parodierende bruken av Hamsun også belyser er hvordan den regressive optimismen som preger Hamsuns vitalisme ikke nødvendigvis er overførbart til vår egen tid, og våre problemer, om den i det hele tatt var valid i sin samtid. Men dette betyr ikke at samfunnskritikken til Hamsun, eller for den sags skyld Loe, i seg selv er fullstendig uberettiget. Det som kritiseres er nemlig Hamsuns polemik og politikk, men ikke nødvendigvis hans kritikk og litteratur. For Loe blir det dogmatismen og forestillingen om det evig rette hos som skal til livs og ikke selve sivilisasjonskritikken. Og det er her vi kommer inn på det Ellen Rees snakker om når hun beskriver Loes overfladiske samfunnskritikk som veik i en positiv forstand og at han “tar avstand fra å framstå som autoritær, [...] samtidig som han betrakter det som sin rolle som forfatter å skrive om det han anser som feil ved vårt samfunn” (Rees, 2009:258).

Men Loes overfladiske skrivestil, om den kan betegnes som overfladisk, er primært et resultat av denne ambivalente holdningen som må komme som et resultat av hans karnevaleske tilnærming. Men siden den karnevaleske litteraturen ikke kan være autoritær eller foreskrive handlingsmønstre for sine lesere, så er det opp til hans parodi å belyse problemene med det parodierte sin autoritet eller dogmatisk holdning. Likevel anerkjenner den også eksistensen av de problemene som den autoritære stemmen foreskriver en kur for. Poenget blir da for den Loes litteratur nettopp å sette i gang det karnevaleske spillet hos karnevaledeltakeren, eller leseren, å sette i gang forestillingen om at endringer kan skje etter nedsenkelsen. Men dette spillet kan ikke få sin rette utfoldelse i en karnevalesk roman om forfatteren påtar seg en autoritær og formanende stemme. Selv om det stort sett er Dopplers stemme vi hører gjennom fortellingen om han, er det med unntak av første bok, lite som tilsier at denne stemmen har rett, at den er noen autoritet. Det er heller ikke mye som tilsier at Loe selv deler Dopplers overbevisninger, i alle fall deler han ikke overbevisningene om hvordan å løse sivilisasjonens problemer.

Og av denne grunn kan man si at Loes parodier er karnevaleske, og at hans romaner, i alle fall når det gjelder “Doppler-trilogien”, må ansees som grotesk realisme eller karnevalesk litteratur. Hans overfladiske skrivestil er i så måte heller et uttrykk for en naturlig følge av hva som skjer i en karnevalesk degradering, jamfør det materielt-kroppslige motivsystemet. Det lave blir det han belyser, og det lave uttrykker seg gjennom den folkelige og lette tilgjengelige

formen til Loe. En form som gjerne kan oppfattes som naiv, ironisk, fragmentert, klisjefylt og nivellerende, men hvor dette i seg selv ikke skal forstås som noe negativt. Denne formen, passer på bakgrunn av gjenklagen fra middelalderens karnevalstradisjoner, nemlig utmerket godt til å belyse problemer og kritikkverdige forhold i samfunnet, uten nødvendigvis å destruere det som kritiseres. Poenget er at vi som deltakere eller lesere skal stille spørsmål ved de etablerte sannheter om litteraturen, samfunnet, sivilisasjonen og det eventuelle forfallet, men uten at Loe foreskriver for oss hvordan vi skal løse de problemene vi observerer.

8 Litteraturliste

- Allen, Graham ([2000] 2011) *Intertextuality*, London: Routledge.
- Andersen, Britt (2011) “Den siste glæde: Sivilisasjonens sykdommer” I: Andersen, B. *Ubehaget ved det moderne : kjønn og biopolitikk i Hamsuns kulturkritiske romaner*, Trondheim: Tapir Akademisk Forlag. s. 51-91
- Andersen, Britt og Brumo, John (2006) “Dopplers kjønn - parodi eller politikk?” I: Paulson, S. & Gimnes, S. (red.) “- ut i det ukjente” : *festskrift til Erik Østerud på 70-årsdagen*, Trondheim: Tapir. s. 201-214
- Andersen, Per Thomas (1992) *Dekadense i nordisk litteratur 1880 - 1900*. Oslo: Aschehoug
- Andersen, Per Thomas ([2001] 2012) *Norsk Litteraturhistorie : 2. Utgave*, Oslo: Universitetsforlaget
- Bachtin, Mikhail M. ([1965] 2017) *Latterens historie : François Rabelais' forfatterskap og folkekulturen i middelalderen og renessansen*, Pollen, G. & Børtnes, J. (red. overset.) Oslo: Vidarforlag
- Bibelselskapet (2011) “Andre Mosebok : Kapittel 32” I: *Bibelen på bibel.no - Digitalt fra Bibelselskapet. Sist hentet 18.11.2020 fra:*
<https://bibel.no/nettbibelen?query=utY2AwCVpP5hb7pn9FUBs4yK/6eQZomzMqn1kNUKUqyFGWD0Yafif47oRHgcwZ0z>
- Brantling, Patrick (1983) *Bread and Circuses. Theories of Mass Culture as Social Decay*, Ithaca, N.Y: Cornell University Press
- Brønnøysundregistrene (2020, 15. November) “Nøkkelopplysninger fra Enhetsregisteret : Løvenskiold-Vækerø AS” - *Sist hentet 15.11.2020 fra:*
<https://w2.brreg.no/enhet/sok/detalj.jsp?orgnr=910947052>
- Buvik, Per (2001) *Dekadanse*, Oslo: Pax Forlag
- Carter, A.E. (1958) *The idea of decadence in French literature, 1830-1900*, Toronto: University of Toronto Press
- Collin, Christen (1894) *Kunsten og Moralen. Bidrag til Kritik af Realismens Digtere og Kritikere*, København: Gyldendal
- Dam, Anders Ehlers (2010) *Den vitalistiske strømning : I Dansk litteratur omkring år 1900*, Århus: Aarhus Universitetsforlag
- Gibran, Kahlil ([1923] 1967) *Profeten*, Hagerup, H. (overset.) Oslo: Gyldendal - *Digitalt fra nasjonalbiblioteket. Sist hentet 18.11.2020 fra:*
<https://www.nb.no/items/36ee24af08573087cc12ff2f6037c4f0?page=0>

- Grotesk - ornamentform (2018, 20. februar) I: *Store norske leksikon* på Snl.no - *Digitalt fra SNL*. Sist hentet 16.11.2020 fra: https://snl.no/grotesk_-_ornamentform
- Gullestad, Anders M. (2018) "Epikk" I: Gullestad, A. M. Hamm, C. Sejersted, J. M. Tjønneland, E. Vassenden, E. (red.) *Dei Litterære Sjangrane, ei innføring*. Oslo: Det Norske Samlaget. s. 27-82
- Hagen, Erik Bjerck (2019, 1. november) "Knut Hamsun" I: *Store norske leksikon* på Snl.no - *Digitalt fra SNL*. Sist hentet 19.11.2020 fra: https://snl.no/Knut_Hamsun
- Hamsun, Knut (1912) *Den sidste Glæde : Skildringer*, Kristiania og København: Gyldendalske Boghandel - *Digitalt fra nasjonalbiblioteket*. Sist hentet 14.11.2020 fra: <https://www.nb.no/items/ef5a096eec2b9dfd62804ca5206a0b86?page=0>
- Hamsun, Knut (1917a) *Markens Grøde : Første del*, Kristiania og København: Gyldendalske Boghandel - *Digitalt fra nasjonalbiblioteket*. Sist hentet 14.11.2020 fra: <https://www.nb.no/items/13bb08ae191453c60f12d10e61b52d21?page=0>
- Hamsun, Knut (1917b) *Markens Grøde : Anden del*, Kristiania og København: Gyldendalske Boghandel - *Digitalt fra nasjonalbiblioteket*. Sist hentet 14.11.2020 fra: <https://www.nb.no/items/d390323bccea6638401abbbe56d29de9?page=0>
- Hofstad, Knut (2018, 30. november) "Breddegrad" I: *Store norske leksikon* på Snl.no - *Digitalt fra SNL*. Sist hentet 19.11.2020 fra: <https://snl.no/breddegrad>
- Innmark (2017, 10. desember) I: *Store norske leksikon* på Snl.no - *Digitalt fra SNL*. Sist hentet 19.11.2020 fra: <https://snl.no/innmark>
- Kolderup, Trude (2018, 25. mai) "Tilbake til naturen" I: *Store norske leksikon* på Snl.no - *Digitalt fra SNL*. Sist hentet 15.11.2020 fra: https://snl.no/tilbake_til_naturen
- Langvatn, Rolf (2019, 7. mai) "Elg" I: *Store norske leksikon* på Snl.no - *Digitalt fra SNL*. Sist hentet 19.11.2020 fra: <https://snl.no/elg>
- Loe, Erlend (1993) *Tatt av kvinnen*, Oslo: Cappelen
- Loe, Erlend (1996) *Naive.Super*, Oslo: Cappelen
- Loe, Erlend (1999) *L*, Oslo: Cappelen
- Loe, Erlend (2001) *Fakta om Finland*, Oslo:Cappelen
- Loe, Erlend (2004) *Doppler*, Oslo: Cappelen
- Loe, Erlend (2005) *Volvo Lastvagnar*, Oslo: Cappelen
- Loe, Erlend (2015) *Slutten på verden slik vi kjenner den*, Oslo: Cappelen

- Loe, Erlend (2019) “Erlend intervjuer Erlend om Erlend” I: Eikemo, M. Heger, A. Hiorthøy, K. Halmøy, E. Loe, E. og Skårderud, F. *Smilefjes : Fem samtaler med Erlend*, Oslo, Cappelen Damm. s. 135-160
- Myhre, Jan Eivind (2020, 21 oktober) “Landet bindes sammen” - Sist hentet 18.11.2020 fra: <https://www.norgeshistorie.no/bygging-av-stat-og-nasjon/1407-landet-bind-es-sammen.html>
- Mørch, Audun Johannes ([2003] 2017) “M.M. Bakhtin” I: Mørch, A.J (red. oversett.) *Latter og dialog : utvalgte skrifter [6. opplag]*, Oslo: Cappelen akademisk forlag s. 5-28
- Nietzsche, Friedrich ([1883] 1962). *Slik talte Zarathustra* (Vol. 29, Fakkell-bok), Hønningstad, A. (overset.) Oslo: Gyldendal.
- Parodi (2020, 17. juni) I: *Store norske leksikon* på Snl.no - *Digitalt fra SNL*. Sist hentet 18.11.2020 fra: <https://snl.no/parodi>
- Pihl, Roger (2019, 1. august) “Samferdsel i Danmark” I: *Store norske leksikon* på Snl.no - *Digitalt fra SNL*. Sist hentet 18.11.2020 fra: https://snl.no/Samferdsel_i_Danmark
- Rees, Ellen (2009) “Den reflekterende overflaten: Erlend Loes *Doppler* (2004) og *Volvo lastvagnar* (2005)” I: *Norsk litterær årbok*, 2009, s. 258-281
- Renfrew, Alastair (2015) “Carnival” I: Renfrew, A. *Mikhail Bakhtin*, London and New York: Routledge. s. 129-144
- Reusch, Marianne (2017, 12. desember) “Allemannsretten” I: *Store norske leksikon* på Snl.no - *Digitalt fra SNL*. Sist hentet 19.11.2020 fra: <https://snl.no/allemannsretten>
- Reusch, Marianne (2019, 9. januar) “Homestead” I: *Store norske leksikon* på Snl.no - *Digitalt fra SNL*. Sist hentet 19.11.2020 fra: <https://snl.no/homestead>
- Rottem, Øystein (1998) *Norges litteraturhistorie : etterkrigslitteraturen : B. 3 : Vår egen tid : 1980-1998*, Oslo: Cappelen. - *Digitalt fra nasjonalbiblioteket*. Sist hentet 15.11.2020 fra: <https://www.nb.no/items/84ab136f54237f06ac84fe233139d2e6?page=0>
- Rottem, Øystein & Biblioteksentralen (1999) *Erlend Loe : et forfatterhefte*, Oslo: Biblioteksentralen. - *Digitalt fra nasjonalbiblioteket*. Sist hentet 15.11.2020 fra: <https://www.nb.no/items/06dae2678a2e702dcf9b1352f620a93a?page=0>
- Sinai, Robert (1979) “What Ails Us and Why. On the Roots of Disaster and Decay” I: *Encounter*, April, s.15
- Svendsen, Lars Fredrik Håndler og Kolderup, Trude (2019, 18. februar) “Jean-Jacques Rousseau” I: *Store norske leksikon* på Snl.no - *Digitalt fra SNL*. Sist hentet 15.11.2020 fra: https://snl.no/Jean-Jacques_Rousseau
- Svendsen, Paulus ([1940] 1979) *Gullalderdrøm og utviklingstro : en idehistorisk undersøkelse* 2. utg., Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

- Svihus, Birger (2018, 27. desember) "Melk" I: *Store norske leksikon* på Snl.no - Digitalt fra SNL. Sist hentet 19.11.2020 fra: <https://snl.no/melk>
- Thorsnæs, Geir og Tvedt, Knut Are (2020, 4. september) "Osломarka" I: *Store norske leksikon* på Snl.no - Digitalt fra SNL. Sist hentet 19.11.2020 fra: <https://snl.no/Osломarka>
- Tine (2020, 17. november) "TINE Ekte Geitost" - Sist hentet 17.11.2020 fra: <https://www.tine.no/merkevarer/tine-brunost/produkter/tine-ekte-geitost>
- Torg (2020, 15. oktober) I: *Store norske leksikon* på Snl.no - Digitalt fra SNL. Sist hentet 19.11.2020 fra: <https://snl.no/torg>
- Vassenden, Eirik (2004) "Den store overflaten : Erlend Loes romaner" I: Vassenden, E. *Den store overflaten : tekster om samtids litteraturen*, Oslo: Damm. s. 72-102
- Vassenden, Eirik (2012) *Norsk vitalisme : litteratur, ideologi og livsdyrking 1890-1940*, Oslo: Scandinavian Academic Press
- Vikøren, Birger M. og Pihl, Roger (2019, 17. desember) "Forbrukersamfunn" I: *Store norske leksikon* på Snl.no - Digitalt fra SNL. Sist hentet 18.11.2020 fra: <https://snl.no/forbrukersamfunn>
- Wasa (2020, 17. november) "Kavring" - Sist hentet 17.11.2020 fra: <https://www.wasa.no/produkter/andre/kavringer/>
- Weir, David (1995) *Decadence and the making of modernism*, Amherst, Massachusetts: University of Massachusetts Press
- Winther, Truls Olav. (2019, 19. juli) "Charles Sorel" I: *Store norske leksikon* på Snl.no - Digitalt fra SNL. Sist hentet 16.11.2020 fra: https://snl.no/Charles_Sorel
- Yr (2020, 18. November) "Værvarsel for København" - Sist hentet 18.11.2020 fra: <https://www.yr.no/sted/Danmark/Hovedstaden/K%C3%B8benhavn/>

Sammendrag

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

November 2020

Student: Øyvind Valderhaug

Veileder: Frode Helmich Pedersen

Tittel: Den karnevaleske overflaten

Undertittel: En karnevalesk lesning av sivilisasjonskritikken i Erlend Loes “Doppler-trilogi”

I denne masteroppgave tar jeg utgangspunkt i Erlend Loes tre bøker om hans fiktive karakter Andreas Doppler: *Doppler* (2004), *Volvo Lastvagnar* (2005) og *Slutten på verden slik vi kjenner den* (2015), gjerne omtalt som “Doppler-trilogien”. Jeg forsøker gjennom Mikhail M. Bakhtins perspektiver på den karnevaleske litteratur å argumenter for hvordan Loes romaner, som gjerne har blitt oppfattet som overfladiske og enkle, også gjennom sin karnevaleske form kan sies å bruke denne overfladiskheten aktivt for å belyse problemet med hvordan enkelte kun ser til fortiden for løsninger på problemer i samtiden.

Av denne grunn befatter oppgaven seg også med kulturelle forestillinger om sivilisasjonens forfall, endetid og troen på en forloren Gullalder. Innenfor dette feltet blir spesielt Knut Hamsun og hans to romaner *Den sidste Glæde* (1912) og *Markens Grøde* (1917) trukket frem. Dette fordi Loes romaner har flere tydelige og mindre tydelige allusjoner til Hamsuns litteratur. Allusjoner som i denne oppgavens sammenheng blir forstått som sterkt preget av en ambivalent holdning, grunnet Loes karnevaleske skrivestil.

Oppgaven er derfor, foruten den teoretiske og litteraturhistoriske gjennomgangen, primært delt i to deler. Den første delen tar for seg Loes skrivestil, fritt fra allusjonen, for å argumentere for hvordan hans litterære virkemidler bør forstås som karnevaleske i formen. I den andre delen tar jeg så for meg effekten av denne karnevaleske formen når det kommer til hvordan Loe parodierte og bruker den idealiserte nybrottsmannen Isak Sellanraa fra Hamsuns *Markens Grøde*.

Alt dette blir gjort for å argumenter for en alternativ lesning av Loes overfladiske sivilisasjonskritikk i “Doppler-trilogien”, som tolker det dit hen at denne karnevaleske overfladiskheten er bevisst brukt av Loe for heller å belyser problemet med stivsinne og regressive holdninger til spørsmålet om hvordan vi skal løse samtidens problemer.

Abstract

Master's thesis in Nordic Language and Literature

Department of Linguistic, Literary and Aesthetic Studies

University of Bergen

November 2020

Student: Øyvind Valderhaug

Tutor: Frode Helmich Pedersen

Title: The carnivalesque surface

Subtitle: A carnivalesque reading of the critique of civilization in Erlend Loe's "Doppler trilogy"

I base this master's thesis on a reading of Erlend Loe's three novels about his fictional character Andreas Doppler: *Doppler* (2004), *Volvo Lastvagnar* (2005) and *Slutten på verden slik vi kjenner den* (2015), often referred to as "The Doppler Trilogy". I try through the use of Mikhail M. Bakhtin's perspectives on the carnivalesque literature to argue that Loe's novels, which usually are seen as superficial and simple, also due to their carnivalesque style could be said to be using this superficialness to actively highlight the problem with how some only look to the past for answers to the problems of today.

For this reason the thesis also delves into cultural notions about the decline of civilization, end of times and the belief in a foregone Golden Age. On this subject the thesis will especially focus on Knut Hamsun and his two novels *Den sidste Glæde* (1912) and *Markens Grøde* (1917). This is because Loe's novels more or less often clearly allude to Hamsun's literature. These allusions will in this thesis be understood as heavily influenced by an ambivalent attitude, due to Loe's carnivalesque writing style.

The thesis is therefore, excluding the theoretical and literary history review, mainly separated into two parts. The first part delves into Loe's writing style, free from possible allusions, to argue that Loe's literary techniques should be construed as carnivalesque. In the second part I will explore how this carnivalesque style affects in which way Loe parodies and uses the idealised yeoman farmer Isak Sellanraa from Hamsun's novel *Markens Grøde*.

This is all done to argue for an alternative reading of the superficial critique of civilization in "The Doppler Trilogy", which understand this carnivalesque superficialness as a conscious use from Loe's end to highlight the problems with rigid and regressive attitudes towards the question about how to solve the problems of today.