



På sporet til det tapte tog

Dag Solstads 1970-tallsromaner

Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap
av Kjetil Sletteland

Institutt for lingvistikk og litteraturvitenskap
Universitetet i Bergen

01.09.2004

Takk

Takk til Erling Aadland for veiledning, til foreldrene mine for å ha forsørget meg når jeg ellers ville ha sultet, til Geir Follevåg for tidvis fornuftige samtaler og hjelp, og til Morten Auklend for korrekturlesning.

Innhold

1 Innledning	5
1.1 Motivasjon	7
1.2 Prosjektet	9
1.3 Holdning	13
2 Arild Asnes, 1970	15
2.1 Stillstandens tog	15
2.2 Myten, språket, makten og spillet	18
2.3 Utopiens fødsel	29
2.4 Krisen. Bildenes retorikk.	39
2.5 Historien og utopiene	55
2.6 Friheten. Spillet igjen.	64
3 Sosialistisk realisme	73
3.1 25. september-plassen	74
3.1.1 Sosialistisk modernisme og sosial realisme	74
3.1.2 Eksistensialisme og marxisme	83
3.1.3 Utopia ex EEC	89

3.2	Krigstrilogien	95
3.2.1	Krigstrilogiens historiesyn	96
3.2.2	Realismeproblematikk	106
3.2.3	Utopienes død	111
4	Endestasjon	116
	Bibliografi	120

Det viktigste for meg var vel at det sto et tog på perrongen. Hvis det toget går og kommer frem dit det skal uten meg, så er det ikke noe jeg kan ta sjansen på.

Dag Solstad

1

Innledning

Denne hovedoppgaven skal handle om *Arild Asnes, 1970* ([1971] 2000a) og Dag Solstads 1970-tallsromaner forøvrig.

Romanene *Arild Asnes, 1970*, *25. september-plassen* ([1974] 2001a) og krigstrilogien, bestående av *Svik. Førkrigsår* ([1977] 2001d), *Krig. 1940* ([1978] 2001c) og *Brød og våpen* ([1980] 2001b), er preget av forfatterens tilknytning til den spesielle norske venstreradikale bevegelsen som hadde sin storhetstid samme tiår. Bevegelsen, som det sies hadde sitt utspring i en besynderlig revolusjonsoptimisme som bredte seg blant venstreradikale intellektuelle i Norge etter den kinesiske kulturrevolusjonen (og påvirket av USAs frem-

ferd i Vietnam), har gått under flere navn: SUF og AKP, med og uten den etterfølgende parentesen (m-l), Rød Front, eller bare samlebetegnelsen m-l. De fleste av disse har enten opphørt å eksistere, eller er blitt forholdsvis ubetydelige, og mange av Solstads senere romaner har vært preget av dét. Det var altså en viktig periode for en betydelig forfatter, men tiårets politisk radikale litteratur – både Solstads og hans kollegers – har vært noe nedvurdert i ettertid, eller rettere sagt: Den har ikke fått så mye oppmerksomhet som den kanskje burde. Den har gått av moten.

Det ser ut til at dette har endret seg litt i det siste. Den «nå mer og mer irrelevante *Arild Asnes, 1970*» (Bjerck Hagen 1998) var kanskje sommerens mest omtalte roman i 2003. Flere nye romaner alluderte tydelig til den, og den ble mye diskutert i mediene. De andre romanene har ikke blitt så mye omtalt, og når de først blir det, blir det gjerne påpekt at de ikke lenger blir så mye lest:

Kanskje har krigstrilogien av mange rett og slett blitt sett på som et «feilgrep» fra forfatteren sin side, kanskje har den for mange blitt sett på som et eksempel på hva innflytelsen fra partiet AKP (ml) kunne gjøre selv med store forfattere. I alle fall synes det som om mange rett og slett ikke har lest krigstrilogien, selv om de har lest så å si alt annet denne forfatteren har produsert (Gulliksen 2003:70).

Det var likevel ikke noe formidlingsønske som fikk meg til å ønske å skrive om syttitallsromanene til Dag Solstad.

1.1 Motivasjon

Syttitallets sosialrealisme, eller sosialistiske realisme,¹ har hatt en noe spesiell status for mange av min generasjon. Vi som ble født midt på syttitallet husker naturligvis ikke stort fra verken tidens litteratur eller den politiske kulturen den sprang ut av (eller inn i, alt etter som). For min egen del har jeg bare noen vage minner om noen politiske vesener i barnehagen: Barnehagetantene dyrket reddiker² og abonnerte på Klassekampen. Mens vi barna laget tog av stoler, krakker og andre møbler, var det som om de voksne satt over oss og diskuterte politikk, marxismen-leninismen og sosialismen, i stoler og på krakker over hodene på oss, alltid, hele dagen. Med mett tilfredshet i kroppen, særlig i synet, registrerte vi at sosial adferd ble belønnet, og at eiendomsretten tilfalt fellesskapet, om vi ikke passet på.

Men for å være ærlig: Jeg fikk ikke med meg noe av dette, jeg var vel for opptatt av å leke. Min barndoms tog var mimesis, ikke metafor, og bar ikke med seg noen innsikt om sin umiddelbare politiske kontekst. Så til tross for at jeg nok var ganske nær den store politiske vekkelsen som hjemsøkte vårt land på den tiden, har jeg nok hatt et ganske normalt forhold til både m-l og den sosialistiske realismen: Jeg kjente dem først og fremst av rykte, et rykte som jeg først fikk høre i ettertid, da de litterære motene og det politiske klimaet hadde skiftet.

Sosialrealismen skulle bli den mest utskjelte litterære retningen, iallfall i de kretser jeg har hentet mine inntrykk fra. På åttitallet ble den kalt grå, traurig og kjedelig – den ble gjerne knyttet til en form for sosial moralisme, med mye elendighet og totalt fravær av humor. På nittitallet ble den kalt «morsom». Som vi alle husker, kunne «morsom» på

¹«Sosialrealisme» og «sosialistisk realisme» er ikke synonyme, men blir ofte brukt som om de var det. Den sosialistiske realismen er imidlertid (iallfall som regel) sosialrealistisk, så jeg kommer til å bruke dem om hverandre for språklig variasjon. Det som skiller dem, er at den sosialistiske realismen propaganderer for et sosialistisk samfunn, mens sosialrealismen kan nøye seg med å skildre sosiale problemer.

²Som kjent har «reddik» og «radikal» den samme etymologiske roten, radix, som artig nok betyr rot.

nittitallet gjerne bety «grå og kjedelig, men på en idiotisk måte», så det var ikke nødvendigvis noen nylesning. Mer seriøs kritikk hevdet at den sosialistiske realismen var programlitteratur, skrevet ut fra virkelighetsfjerne doktriner, i en form som Friederich Engels i sin tid hadde ment egnet seg godt til å skildre nettopp *virkeligheten*. Påstander om ensrettet programlitteratur ble riktig nok satt frem allerede i samtiden, men på den tiden virker det som om bildet var mer nyansert, siden den fremdeles hadde sine oppegående forkjempere.

I det hele tatt hadde jeg i hele min ungdom inntrykk av at lesning av norsk litteratur skrevet mellom 1970 og 1981 ble frarådet på det sterkeste. Selvfølgelig har ikke alle de som frarådet bøkene lest dem selv, og det medvirket nok til at jeg ble nysgjerrig: Var dette virkelig så fullkomment idiotisk? Mitt utgangspunkt for å ville skrive om syttitallets sosialistiske realisme, hadde altså sin rot i fordommer og kunnskapsløshet: Jeg visste omtrent ingen ting om den. Men jeg *visste* at jeg ikke kunne noe om den, og hadde lyst å gjøre noe med det.

Fordommene er nok ikke *spesielle* verken for meg eller for min generasjon, men det virker sannsynlig at de har blitt ekstra sterke hos oss som har vokst opp under «opp-gjøret» med syttitallet i litteratur og politikk (for den sosialistiske realisme innebærer naturligvis det første også det andre). Men de noe karikerte bildene av syttitallsradikalerne som har vært dyrket i ettertid, har tydeligvis vært med på å skape større nysgjerrighet omkring bevegelsen. Elsket de Stalin? Støttet de virkelig Pol Pot? Arbeidet de for «væpna revolusjon», og hvordan? Og så videre. Jeg har ikke tenkt å besvare noen av disse spørsmålene; poenget her er at bevegelsen har vært fremstilt som lettere eksentrisk (også av Solstad selv), og at dette har gjort både meg og andre³ nysgjerrige og

³Fredag 16. juli 2004, to dager før dette skrives (og på Dag Solstads 63-årsdag), lanserte historikeren Nik Brandal og litteraturviteren Jon Rognlien «Kaderprosjektet» gjennom et debatt-innlegg i Dagbladet. Prosjektet skal ta for seg nettopp syttitallets m-l-bevegelse. Det har også vært skrevet både hovedfagsoppgaver og en musikal om m-l, og påfallende mange nye romaner ser som sagt ut til å være inspirert av *Arild Asnes, 1970*.

fascinerte. Det ualmannelige er jo ofte spennende, spesielt når det ikke lenger er mulig å etterligne på troverdig vis, gjøre det «levende» igjen, eller gjøre seg nostalgisk over det.

Men selv om eksentrisiteten, sprøheten og galskapen til tider ser ut til å la seg bekrefte av førstehåndsinntrykk,⁴ er ikke det så interessant i seg selv. Mer interessant er det å prøve å følge tankegangen som førte inn i galskapen, om det var galskap det var, og videre nøste opp dens logikk, om noe slikt finnes.

1.2 Prosjektet

Da jeg hadde satt meg litt inn i syttitallets m-l-litteratur, oppdaget jeg at den var mer mangfoldig – både litterært og politisk sett – enn jeg hadde innbilt meg. Det ville bli vanskelig å finne noe interessant å si om den politisk-litterære retningen som helhet: Espen Haavardsholms *Historiens kraftlinjer*, Solstads *Arild Asnes, 1970* og Edvard Hoems *Kjærleikens ferjereiser* har ikke stort mer til felles enn at noen selger Klassekampen i slutten av to av bøkene (men disse to kan vel strengt tatt ikke karakteriseres som sosialrealisme, og er heller ikke dårlige, i motsetning til elektrikerromanen), og at forfatterne av dem tok del i den maoistiske politiske bevegelsen. Gjennom m-l hadde forfatterne også en felles utopi, inspirert av Kinas kulturrevolusjon.

Det er utopien som skal være hovedtema for denne oppgaven: Hvilke forestillinger oppsto den fra, hva skulle den fungere som alternativ til? Hvilke tankerekker, og hvilken litterær *form*, gjorde dette politiske, litterære og intellektuelle spranget mulig eller nødvendig? Hvordan virket utopien på litteraturen som ble skrevet innenfor den? Dette er

⁴Dag Solstad *skrev* iallfall til tider som om han var rivende gal, spesielt i artiklene sine. For eksempel i «Hvem er det som snakker?», publisert i to deler i Profil 5/75 og 1/76. Den viser tydelig at diskusjon kunne være umulig, om den ikke hadde sin basis i det maoistiske grunnkravet om å tjene folket. Dette kravet kan være vanskelig å etterkomme når diskusjonen inngår i et forsøk på å forstå en litterær nyorientering, iallfall når kravet også gjelder selve diskusjonen – faktisk forutsetter det at partene allerede er enige for at diskusjonen skal kunne foregå. Og enighet er ikke en gyldig forutsetning når den som forutsetter det, virker klin sprø.

spørsmål som krever kompliserte svar, og kompliserte svar krever en viss avgrensning, om man skal kunne beholde oversikten eller gå i dybden. Derfor vil jeg forholde meg til kun ett forfatterskap: Dag Solstad sitt.

En slik avgrensning kan kanskje medføre at denne hovedoppgaven får begrenset verdi for en eventuell leser som har det samme utgangspunktet som jeg hadde – et ønske om å vite mer om syttitallets m-l-romaner generelt. Til gjengjeld tror jeg at dette ensidige fokuset kan klargjøre *en enkelt* stemme, og dermed være med på å oppheve illusjonen om et entydig kollektiv, og nyansere inntrykket av «ritualisert, intellektuell selvutslettelse» (Brandal og Rognlien 2004): Dag Solstad fulgte nok ikke partilinjen til siste bokstav, og syttitallet var heller ikke noen intellektuell pause for hans del, selv om kanskje tenkemåten hans fulgte litt andre baner.

I tillegg kan mine lesninger forhåpentligvis også bidra til å gi et mer komplekst, kanskje annerledes, bilde av en viktig og spennende periode innen Solstads forfatterskap, noe som igjen burde kunne kaste lys over forfatterskapet som helhet. En fordel med å arbeide med flere romaner innenfor en periode, er at sammenhenger mellom dem trer tydeligere frem enn i en mer verksautonom tilnærming, og i Solstads forfatterskap er det tydelige sammenhenger, og de fortjener å bli lagt merke til. Til gjengjeld forårsaker et slikt perspektiv en viss forvrengning av de enkelte verk.

*

Utgangspunktet mitt og hoveddelen av oppgaven dreier seg altså om *Arild Asnes, 1970*. Den romanen knytter seg sterkt til *Irr! Grønt!*, nærmest som forfatterens reaksjon på sin egen roman. Det er virkelighetsforståelsen som ligger til grunn for sistnevnte, i møte med et samfunn som dyrker frihet og uavhengighet, som kaster Asnes ut i en politisk, eksistensiell og kunstnerisk krise. Boken fungerer som forfatterens selvkritikk. Dag Solstad har kalt romanen en intellektuell selvbiografi, men det er ikke en roman som

kun forholder seg til Solstads *fortid* – den peker vel så mye fremover. *Arild Asnes, 1970* la grunnlaget for Solstads senere sosialrealistiske romaner – det er vanskelig å forestille seg at *25. september-plassen* kunne ha vært skrevet av samme forfatteren som skrev *Irr! Grønt!* uten romanen som kom mellom dem. Det var *Arild Asnes, 1970* som gjorde det mulig for Solstad å «skrive for arbeiderklassen».

Det ligger en proustiansk strategi nedfelt i romanen, men der Proust skrev om fortelleren som skal bli forfatter, og gjorde det mulig for seg selv å skrive romanen han hadde skrevet,⁵ skrev Solstad om forfatteren som skal bli kommunist, og skapte seg selv som den kommunistiske forfatteren han var og skulle bli. *Arild Asnes, 1970* er altså en slags dobbel dannelsesroman, men en av dens hovedpersoner – forfatteren Dag Solstad – «har ikke noe ansikt. Teksten handler om forfatteren. Men han er anonymt til stede. Teksten handler om spillet» (Solstad 2000e:112). Om *Arild Asnes, 1970* skal leses som en «intellektuell selvbiografi», må man ta hensyn til dette: Asnes er ikke en avbildning eller representasjon av Solstad, og det er heller ikke romanens forteller. Etter min mening bør romanen leses dels som strategisk spill, dels som en roman om *det å forholde seg* (og det kan gå ut på det samme), og med en slags idéhistorisk tilnærming.

Det er en slik lesning jeg vil presentere, og denne vil så danne grunnlaget for noen punktvis nedslag i de senere romanene. *Arild Asnes, 1970* vil følgelig få størst plass, og bli grundigst behandlet – både som resultat av innfallsvinkel og av plasshensyn. Som nevnt vil perspektivet også medføre forvrengning. *25. september-plassen* er tross alt ikke «*Arild Asnes, 1972*», men en kollektivroman om en arbeiderfamilie i Norge fra krigens slutt til EF-valget i 1972. Om den leses isolert, vil den ikke ha mye med *Arild Asnes* å gjøre. Familien Nyland har helt andre problemer, andre drømmer og annen motivasjon, og fremstilles i en ganske forskjellig stil. Men romanen er Solstads første forsøk på å skrive den romanen Asnes aldri fikk begynt på: «'Skrive for arbeiderklassen'. Han rystet

⁵Iflg. Roland Barthes' artikkel «Proust og navnene» (1967).

på hodet, det var umulig, han kunne ikke skrive reiseskildringer fra Grønland» (Solstad 2000a:96).

25. september-plassen og krigstrilogien er altså et forsøk på å realisere noe som for Asnes fremstår som utopisk; de er skrevet av en forfatter som befinner seg *på innsiden* av utopien, historien og erfaringen Asnes etter hvert også trer inn i. Formålet med lesningen av disse romanene er å se hvordan de besvarer spørsmålene som dukker opp under lesningen av *Arild Asnes, 1970*.

Arild Asnes, 1970 er en ganske komplisert roman; mange tenkemåter spiller opp mot hverandre og er vevd inn i hverandre. De bør til en viss grad behandles hver for seg, og jeg skal gjøre dette ved å skifte perspektiv gjennom lesningen av romanen – jeg følger dermed romanens narrative forløp sånn noenlunde, men benytter meg naturligvis av en annen argumentativ og logisk struktur.

Atle Kittang hevder i artikkelen «Mellom bilete og handling» at romanen spilles ut «i rommet mellom bileta og den politiske handlinga» (Kittang 1998:176). I dette rommet finner jeg Arild Asnes, ikke som person og psykologisk tilfelle, men som en kunstner som *forholder* seg til bildene, verden, og hans muligheter som kunstner til å handle *i forhold til dem*. Mitt utgangspunkt er dette som er *mellom* bildene og handlingen, og jeg vil forsøke å vise hvordan dette trekantforholdet fungerer i romanen.

De senere romanene vil som nevnt bli behandlet på bakgrunn av *Arild Asnes, 1970*. Det finnes kanskje ikke noen klarere brudd i Solstads forfatterskap enn det som skjer med *25. september-plassen*. Modernismen er (iallfall tilsynelatende) forlatt til fordel for en historisk-realistisk romanform. Det billedskapende opptrer ikke lenger (i like stor grad) som en funksjon av karakterene, men som romanenes egen virkelighetsbeskrivelse. Den intellektuelle helten er blitt erstattet av kollektiver av arbeiderklassemenn (og noen få -kvinner, som regel litt mer tilbaketrukket). Romanene handler om – og henvender seg til – den for Asnes fiktive og alltid fraværende arbeiderklassen. Med det endrer *forfatteren*

av romanene rolle og betydning. Dette var også Arild Asnes sitt mål. Men var det en seier? Mange vil si at det ikke var det. Personlig mener jeg krigstrilogien er blant det sterkeste Solstad har skrevet (mens *25. september-plassen* er blant de svakere romanene), så den var neppe et *stort* kvalitetsmessig nederlag. Utopien gikk det verre med.

1.3 Holdning

Syttitallets m-l-utopi finnes ikke mer. Toget som sto på perrongen for Solstad en gang, er gått, forsvunnet. For min del ser jeg ingen grunn til å sørge: Det går alltid et tog. Dessuten foretrekker jeg sykkel, et mer individualistisk og liberalt, men likevel miljøvennlig og økonomisk, transportmiddel. En sykkel tar deg dog ikke lengre enn egne krefter holder, og egner seg derfor best til forholdsvis små bevegelser. Iallfall for oss som ikke er sterke nok for Tour de France – men i denslags kraft-demonstrasjoner mister også sykkelen *alle* de nevnte egenskapene, gjennom et samarbeid mellom markedskreftene og enkeltindividenes jag etter selvrealisering – et samarbeid der markedskreftene også får bestemme hvilket «selv» som skal realiseres, og selvet blir degradert til reklameplakat for et kjøpt lag. Man skal altså ikke la seg lure av hva en ideologi uttrykker seg gjennom, men også se *hvordan* den kommer til uttrykk og hvordan den *fungerer* som språk og tanke, og hva den har oppstått fra.

Jeg ønsker altså ikke å vekke til live utopien, heller ikke å kunne sykle på vannet, eller gjenskape bilder av m-l's optimisme gjennom nostalgis Doris Day-filter. Faktisk, eller rettere sagt metaforisk, vil jeg heller vandre langs sporet til det tapte tog, utforske skinnegangen, prøve å finne ut hvor det kom fra og i hvilken retning det gikk, og særlig *hvorfor*: Skinnegangens penser og mekanikk er for min del langt mer interessant enn dens eventuelle endestasjoner, eller for den saks skyld hvor den brøt sammen og toget gikk i grøften. Konklusjonene er for det meste gitt. Utopien er tapt. Dette skal være en

utforskning.

2

Arild Asnes, 1970

Arild Asnes, 1970 kom ut høsten 1971, og ble svært omdiskutert. Mottakelsen av romanen var ofte basert på mottakernes politiske standpunkt. Den er Dag Solstads første åpent politiske roman, og beskriver hvordan den uavhengige sosialisten og forfatteren Arild Asnes blir kommunist i 1970.

2.1 Stillstandens tog

Arild Asnes ankommer Oslo – og romanen – på samme måte som mange andre av Solstads romanpersoner: med tog. Skildringen begynner med togenes skranglende ferd

gjennom Europa – et potensielt dynamisk bilde, som raskt viser seg også å være både statisk og sykt: Togene jager «opp og ned de *opptrukne sporene* som *binder* Europa sammen til et legeme, jager gjennom natta, sprer ut sine gule lysblaff, som feber» (Solstad 2000a:7. Mine uthevinger). Jernbanen setter Asnes i kontakt med verden både geografisk (han er nettopp kommet tilbake til Oslo etter et opphold i Spania) og historisk. For leseren kan motivet være et slags transportmiddel inn i romanen, en slags *writing*-variant¹ av Homers invokasjon av musene.

Som gammelt modernitetssymbol² viser toget både til det utopiske – troen på fremskrittet gjennom teknologien – og gjennom sin alderdom også til det forfalne. Jernbanen er altså modernitetens forfalne og forgangne utopi, og den jager frem og tilbake på de samme sporene uten å komme seg videre. Den viser både til historisk stillstand og til romlig bevegelse – tilsynelatende et paradoks, siden bevegelse i rom forutsetter tid (som historien nødvendigvis må operere innenfor). Asnes må vekk fra stillstanden, men har forstått at den geografiske reisen ikke fører noen steder, eller bare tilbake til sitt utgangspunkt.

Jernbanen kobles metonymisk sammen med den intellektuelle ved at beskrivelsen går fra en sammenstilling av togreisen og hovedpersonen (han hadde sovet i ett med toget, falt inn i togets rytme og satt om dagen med en toglig tretthet i kroppen), og litt etter til beskrivelsen av Asnes selv: «Hvem var Arild Asnes? Arild Asnes var forfatter» (s. 8), og som forfatter definerer han seg selv som «typisk intellektuell» (s. 9).

Til tross for at den er en form for kollektivtransport, er togreisen skildret som noe ensomt. Dersom det er et kollektiv der, tar ikke Asnes del i det. Stemmene fra jern-

¹I «Frå telling via showing til writing» (1989) beskriver Jon Fosse romanens utvikling som «ein bevegelse bort frå forteljarens forteljing og til skrivarens skrift» (s. 152). Solstads skrift er ikke akkurat av den språkfilosofiske varianten Fosse viser til, men knytter seg til den samme problematiserende og undergravende tradisjonen: Den klisjemessige innledningen viser til *det motsatte* av det tradisjonelt dynamiske ved togbeskrivelser; demonstrerer det falske ved den mytiske forestillingen.

²Se f.eks. Henning Hagerup: «På toget med Solstad (og noen andre passasjerer).» i *Bøyggen* 4/2002

banearbeiderne er underlige og uforståelige. Etter hjemkomsten bærer også de norske stemmene preg av fremmedhet (det blir bemerket at de er høye, men hva de eventuelt sier, forblir usagt), og ensomheten opphører ikke. All menneskelig kontakt er utelatt fra direkte presentasjon, både tale og handling. Den første og eneste dialogen i romanen er i andre del («1. mai 1970»), når forfatterkollega B vil ha Asnes med i 1. mai-tog for å demonstrere for forfatternes egne krav.

Den første kontrasten til Europas jernbaner er de kinesiske elvene. I Kina dukket «en dum olding» (s. 18) på 73 år (Mao Tsetung) ned i en elv, og verden ble forandret. Elvene står i et organisk forhold til sine omgivelser, men på en litt annen måte enn jernbanen (som binder sammen Europa til et legeme, som muskler og skjelett – men også som nervesystem, bundet til tvangstanker og -handlinger). Elvene fungerer nærmest som blodårer, og frakter med seg vann og næringsstoffer rundt i Kinas kropp. Fluene surrer over vannflaten og snapper etter føde, og elven bukter seg tålmodig på vei mot havet. Vannet er livets og forandringens element; elven setter sine omgivelser i kontakt med Tiden og Historien. Under togreisen markerer vannet seg først og fremst gjennom sitt konkrete fravær (og fiktive nærvær): «og hele tiden er det som om toget kjører over store bruer, bruer over elver, som om det er åpent vann, alltid, hele natta» (s. 7). Arild Asnes er skilt fra vannet (fra livet, fra muligheten for forandring) av modernitetens tog og broene som holder skinnegangen oppe, og selv tar han del i jernbanens symbolikk – som *mytebærer*. Han bærer myten om friheten.

Også i *Irr! Grønt!* (Solstad [1969] 1996) har jernbanen en funksjon i forbindelse med den intellektuelle og med friheten. Geir Brevik og Nils Hansson foretar sine første spede analyser av verden på sine daglige «amputerte» reiser til og fra gymnaset. I et essay Brevik fremfører for sin forfører, Benedikte Vik, setter han også vei- og jernbanenettet i sammenheng med kunsten: Reiselinjene på kartet viser til nesten ubegrensede valgmuligheter og gir en estetisk nytelse. Det blir selvfølgelig påpekt at dette er en illusjon:

Enhver reise foretatt innenfor Europa fører tilbake til ens eget utgangspunkt – alle steder er man fanget, også, eller kanskje *særlig*, i ens frihet. Så også for Arild Asnes. Han reiser i ensomhet, og gidder ikke gå ut av toget på jernbanestasjonene, eller se ut av vinduet når han ankommer en berømt by. Han reiser hjem med tilstanden han vil bort fra.

2.2 Myten, språket, makten og spillet

Asnes kunne muligens selv ha vært i stand til å skrive en roman som *Irr! Grønt!*. I et tilbakeblikk på de glade dagene i 1967–1969 får vi vite at språket og samfunnsstrukturene den gang var et spill forfatterne kunne bruke mot makthaverne; de kunne ta i bruk mytene deres og fordreie dem (for eksempel i skolen, slik Geir Brevik gjør med Columbus-myten i nevnte roman). Det dreide seg om å ta i bruk uttrykkene i kulturen – låne dem for å sette dem ut av spill. I artikkelen «Nødvendigheten av å leve inautentisk» ([1968] 2000d), om Witold Gombrowicz' forfatterskap (som også Arild Asnes holder høyt (s. 111)), fremsetter også Dag Solstad et slikt syn: Mennesket skal *ikke* være identisk med sine handlinger eller med «formene» sine (rollene, maktforholdene, alt det menneskene manifesterer seg gjennom) – forøvrig i kontrast til maoisten F som senere i romanen blir Arild Asnes' læremester – men benytte seg av dem til å frigjøre seg fra hvordan samfunnet definerer det. Som Geir Brevik opplever Asnes at dette prosjektet har feilet: «Det var kjørt i grøfta» (s. 12).

Arild Asnes sine tidligere bøker har vært preget av samme litterære frigjøringsprosjekt – et frigjøringsprosjekt som vel benekter frihetens mulighet, men har som mål å endre «formen» (ordet nevnes ikke i romanene, men tankegangen bak det viser seg tydelig både i Geir Breviks handlinger og Asnes' kvaler). Friheten, hevder Solstad, krever en uavhengighet i forhold til andre mennesker som ikke kan eksistere. Man er alltid tvunget til å spille en rolle, og denne rollen defineres både av motspillerne og av hvordan

man selv spiller rollen, og dette igjen er med på å definere motspillernes roller, osv.:

Når hvert menneske hele tiden er avhengig av andre, når de andre preger ham likesom han ikke kan unngå å prege andre, når det på denne måten er umulig å unngå de andre og deres omgivelser, deres ting, meninger, ideer etc., når det er umulig ikke å måtte ta stilling til alt de andre driver med, er det å snakke om Frihet i autentisk forstand totalt uforståelig (Solstad 2000d:138–139).

Til tross for dette: Arild Asnes' største problem er nettopp at han er fri. Som med Breviks tog- og veistrekninger med sine uendelige muligheter, mener Asnes at alt han gjør og skriver først og fremst viser tilbake til ham selv (og dermed til hans frihet). Og dette undergraver naturligvis hans påstand, som ligner Solstads i sitatet over, om at friheten ikke finnes (bortsett fra for forfatterne og andre intellektuelle uten makt, og da først og fremst som myte). Rollen som forfatter undergraver forfatterens frigjøringsprosjekter.

Asnes' første prosjekt etter hjemkomsten, en roman som skal hete «Ambivalens», føyer seg også inn i den inautentiske frigjøringsstankegangen – *Arild Asnes, 1970* gjør også det. I «Ambivalens» skulle tre unge intellektuelle – «alle ivrige marxister» (s. 37) – rane Homansbyen postkontor. «Hvorfor, hvorfor? Fordi det er infantilt. Fordi det infantile er det eneste som gjenstår for de intellektuelle i Norge. Fordi de farefulle infantile handlinger må bli en livsform» (s. 38). Også dette er forøvrig beslektet med Gombrowicz, hvis «umodenhets-problematikk [...] han, etter hva jeg har lest, selv regner som noe av det viktigste han har beskjeftiget seg med» (Solstad 2000d:126). Ved å spille ut den infantile rollen innenfor det konkrete (som ellers var utilgjengelig for intellektuelle), skulle de intellektuelle gjøre det infantile til et bilde og en myte, og således gjøre seg i stand til å leve med det: «Uten at ens liv kan skrives med mytens skrift, er det ikke til å holde ut» (s. 38–39). Ranet dreier seg ikke om å frigjøre seg fra det infantile, men å bildegjøre det så det setter den kritiske intellektuelles rolle i relieff: «For her stemte det jo! Å rane et postkontor *er* faktisk en farlig handling, det *er* faktisk å utfordre samfunnet, man *blir* faktisk forfulgt» (s. 41). Men for Asnes selv er det ikke farlig, bare infantilt, og

skildringen av infantiliteten blir selv-refererende absurd: «I fullt alvor bestemte Asnes seg for å skrive en roman om tre intellektuelle som i fullt alvor bestemte seg for å rane et postkontor» (sst.).

Asnes tematiserer sin egen frihet og maktesløshet i «Ambivalens», men til tross for at han på sett og vis lykkes med akkurat det – eller på grunn av, siden han lykkes i dobbelt forstand – blir det bare pinlig. Han tar ikke høyde for sin egen rolle i forhold til romanen han skriver. Det gjør derimot romanen han opptrer som hovedperson i: «Arild Asnes var forfatter (det kan ikke gjentas for ofte)[. . .]» (s. 107).

I artikkelen «Spilleren» (opprinnelig fra 1968) poengteres det også at forfatteren må være bevisst sin rolle, og man aner konturene av tankegangen som gjør seg gjeldende i romanen:

Samfunnet står foran enhver forfatter som debuterer og sier til ham: Hvilken rolle skal være din? Er du profet, forfører, alkymist, lidende? Dette er samfunnets måte å kneble forfatterne ved på forhånd å bestemme dem, og på den måten blir en forfatters ord alltid til det beståendes velsignelse. Samfunnet har postulert at fremdeles er det 19. århundres dikterroller adekvate for dagens forfattere, og det er lett å la seg lure inn i dem. Og dermed er man i grunnen ferdig (Solstad 2000e:105).

Det er en slik kløft mellom de rådende oppfatninger og de oppfatninger som er bygd på innsikt, at når man vet de er rådende, er det den motsatte som er riktig. Det vi kaller frihet, er en ond frihet, det vi kaller ufrihet er kanskje konturene av en ny frihet, bare for å ta et eksempel. Ut fra et slikt samfunnssyn vil forfatterens rolle og funksjon bli problematisk, for alle de eksisterende roller vil binde forfatteren til samfunnet og gjøre ham til fange, til gissel for systemet (s. 106).

Solstad ser altså ut til selv å ha følt mye av ubehaget ved å være knyttet til en forfatterrolle allerede i 1968. Men allerede den gang var han klar over at strategiene Asnes hadde fulgt – å gå inn i en rolle for å sprengte den innenfra, benytte seg av samfunnets myter for å vrenge dem – ikke kunne være varige, og at en annen løsning kunne være bedre:

Man går inn i profetrollen, lærerrollen, ung-lidende-mann-rollen, og forsøker å sprengre rollen innenfra ved i all uskyldighet å opptre som pseudoprofet, pseudolærer, pseudoalkymist m.m. Men man må ikke forledes til å tro at man lenge kan være i en pseudo-rolle. Man må stadig skifte (s. 106).

Men enda mer fremtredende er en tredje måte å takle dette problemet på. Man kan helt åpent forkaste alle de rådende forfatterroller. [...] Hvis forfatteren ønsker å spille med åpne kort, altså hvis han ikke foretrekker en pseudorolle, må han bli et bevisst vanlig menneske mellom andre vanlige mennesker i den samme banale verden som alle vi andre lever i. Dette fromme ønske eller krav møter sterk motstand, grensende til aggresjon, fra store deler av det litterære publikum vi har her i landet i dag, og har således bidratt til en nødvendig avsløring av det norske folks ønsker med sin lesning (s. 107).

Arild Asnes, 1970 peker kanskje mot en tenkt mulighet for Asnes – og muligens for Solstad selv – for hvordan denne tredje måten kan realiseres. Men denne romanen kan neppe sies å *realisere* en slik rolle, verken for Solstads eller for Asnes sin del. Min tese er at de senere romanene – *25. september-plassen* og krigstrilogien – er et nytt forsøk på dette, og en ny strategi. Imidlertid er *Arild Asnes, 1970* både Solstads og Asnes' vei ut av den forfatterrollen de har fått tillagt seg. Nødvendigheten av nyvendingen er tydelig om man leser Asnes sine problemer opp mot «Spilleren»: «[D]et å skrive er et tegn på at man ikke er fange av sitt spill, men tvert imot den som selv spiller det. Derfor vil jeg i siste instans betegne det jeg kaller kortprosa som et forsøk, notabene, et forsøk på demonstrasjon av frihet» (Solstad 2000e:111). For: «Arild Asnes visste hva friheten hadde gjort med ham. Den hadde gjort ham til latter for seg selv. Og den hadde bundet ham. Det var ingen vei ut» (Solstad 2000a:30).

Men selvsagt: *Arild Asnes, 1970* er like mye et spill som alle andre romaner er det, og det er ikke noe som skulle tilsi at den er Solstads personlige og autentiske uttrykk, eller at Asnes skal være en slags tekstlig representant for Solstad selv. Tross alt ender romanen med at Asnes selger Klassekampen, ikke at han setter seg ned for å skrive fortellingen

om hvordan han ble kommunist. Dette er ikke Asnes sin roman, men romanen om Arild Asnes. Foreløpig nøyer jeg meg med å påstå at Asnes sine tanker og handlinger er en del av forfatteren Solstads spill i forhold til sin egen forfatterrolle: Når jeg bevisst leser den som det, er det fordi romanen *spiller seg selv ut* på et så eksemplarisk vis at den nyorienteringen som skjer i de neste romanene, virker nødvendig. Eller omvendt – den vendingen Solstads forfatterskap skulle ta, nødvendiggjorde en roman som *Arild Asnes, 1970* for i det hele tatt å kunne iverksettes.

Solstads problemer med å skrive politisk må antas å ha vært, om ikke identiske med Asnes', så iallfall beslektet: Den samme Solstad som skrev *Irr! Grønt!* kunne ikke ha skrevet *25. september-plassen*. Det krevde en ny rolle, og da måtte han ut av den gamle. Men der Asnes overvinner sin forfatterrolle ved å gå inn i SUF (m-1) og selge Klassekampen, overvinner Solstad *sin* rolle (som jeg mener å kunne konstatere var ganske lik) ved å skrive seg ut av den – ved å skrive *Arild Asnes, 1970*. For at romanen skal kunne påvirke Solstads forfatterrolle, må han kunne identifiseres med sin romanfigur: Asnes tillegges erfaringer og en litterær produksjon som ligner Solstads. Da Asnes senhøstes 1966 oppholdt seg på en gresk øy, var det som «å dumpe midt inn i en novelle av seg selv», og den samme opplevelsen hadde Solstad selv på samme tid (se «Tingene og verden» i 2000b:11). Identifikasjonen er imidlertid, og må være (om den skal ha noen mening), et narrespill. For Solstads del bryter altså ikke løsningen ut av problemet (at litteraturen viser tilbake til forfatteren og hans frihet), men demonstrerer det nok en gang: Forfatteren har til og med frihet til å frigjøre seg fra sin egen frihet. *Arild Asnes, 1970* er faktisk en demonstrasjon av den friheten som dens hovedperson tilsynelatende klarer å flykte fra. Det er unødvendig å påpeke det absurde i dette, men det er verdt å nevne at verken frigjøringen eller det absurde i den ville kunne forekomme dersom *Arild Asnes, 1970* tok høyde for den og var en tvers igjennom absurd roman.³

³Til dette kan det naturligvis innvendes at romanen ikke bare tar høyde for problemstillingen, men også

Rollen styrer hvordan andre forstår en, og hvordan en selv har muligheter til å gjøre seg forstått. Den inngår i et tegnsystem, og er selv både et definerende og et på forhånd definert tegn. Slik blir menneskelige forhold og kommunikasjon komplisert, men om vi sammenligner den kommunikasjonsmodellen «Nødvendigheten av å leve inautentisk» impliserer, med den fra «Linguistics and poetics» (Jakobson 1998), virker den også svært reduksjonistisk. Jakobsons kommunikasjonsmodell har seks ulike språkfunksjoner (emotiv, referensiell, poetisk, fatisk, metalingvistisk og konativ) knyttet til seks faktorer som finnes i enhver kommunikasjonsakt (avsender, kontekst, melding, kontakt, kode og mottaker).

I Gombrowicz' «Vigselen» «utspilles dramaet mellom en som skriker og hans eget skrik» (Solstad 2000d:127), i motsetning til hos Shakespeare, der dramaet utspilles mellom den som skriker og den han skriker til og således forulemper. Hos Gombrowicz er altså konativ, fatisk, metalingvistisk og til og med referensiell språkbruk relativt uviktig;⁴ den som uttrykker noe, gjør dette gjennom og i forhold til «formen» han eller hun opptrer i. «Form» – «alt det som menneskene manifesterer seg gjennom; handlinger, ansiktsuttrykk, språk, institusjoner, bevegelser, kropp, ideer m.m.» – er uttrykk; et (system av) tegn, om enn av et mektigere slag enn de tegnene som er nedskrevet her. Et opprør mot formen er altså et opprør mot det en uttrykker seg i og gjennom; mot «meldingen», forenklet sagt; skjønt ikke utelukkende den meldingen man selv skaper, men den som skapes av at det er akkurat *den* personen som uttrykker seg. Språket tilhører ikke den som snakker. Det er likevel i den emotive språkfunksjonen (forstått som den holdningen eller rollen man har fått tillagt seg, altså det «subjekt» man fremstår som overfor den annen, ikke som en persons reelt ekspressive tale) uttrykket endres gjennom opprøret. Alt

har den som tema. Men romanen tar ikke på den måten stilling til spillet den selv *inngår i* – kanskje kan dette kalles romanens *blindness*, for å låne et uttrykk fra de Man (1996).

⁴Asnes regner riktignok den referensielle funksjonen som svært viktig: «[V]ar det noe han var redd for så var det at språket skulle ta makten fra det underlaget det skulle utsi noe om, at språket skulle bli sin egen maskin som gikk og gikk uten at virkeligheten overhodet berørte det og fikk innvirkning på det» (s. 58). Men referensialiteten blir igjen «spist opp» av hans mytologiske rolle som forfatter.

som sies og gjøres viser først og fremst tilbake på den som taler og handler (på samme måte som Geir Breviks jernbaner og veistrekninger alltid fører tilbake til utgangspunktet), og påvirker kun andre gjennom de konstellasjonene man klarer å skape ved hjelp av andres tolkninger og den form man på den måten kan tvinge dem inn i.

Til tross for den gjensidige avhengigheten mellom menneskene som talende og tolkende vesener, er denne språkforståelsen fundamentalt solipsistisk. Subjektet eksisterer kun som sitt uttrykk overfor den annen i en verden av definerende forhold, og det uttrykker først og fremst «seg selv» (altså det andre tolker vedkommende til å være) og – i mer begrenset grad – sitt eget og andres forhold til forskjellige konstellasjoner. Man kan ikke henvende seg til den annen, men man kan – såfremt man er blitt definert som definerende i forhold til vedkommende – definere ham eller henne. Sett ut ifra ideen om form er språket et instrument for avgrensning, ikke for kommunikasjon. Forfatterens frihet virker en smule paradoksal i lys av dette. Språkforståelsen gir rom for et intrikat sosialt spill, men for en selvbevisst forfatter som Arild Asnes er ikke det nok. Samfunnet har fanget ham i forfatterrollen med dens frihet, og han må vekk derfra.

Å endre sitt uttrykk – redefinere seg selv, så å si – kan også endre en annens uttrykk gjennom rollenes konstellasjoner og gjensidige avhengighet, og på den måten frigjøre en fra det forholdet man har inngått i. Slik kan Josef i «Ferdydurke» frigjøre seg fra beilerrollen som en annen har tillagt ham ved å fornedre seg, og dermed ødelegge den opphøyde rollen som den tilbeilede har fått, og slik prøver Geir Brevik å komme ut av ungdomsrollen han er blitt presset inn i av den vakre Benedikte Vik, ved å gjøre hennes grå og uanselige venninne (som hun trenger for å spille sin rolle som vakker og «naturlig» kvinne: Venninnen bærer stemmen som forteller Benediktes liv, og således mytologiserer henne) om til en kloner av eller parodi på Benedikte.

I utgangspunktet er det kanskje noe tilsvarende Asnes funderer på når han først vurderer å ta i bruk arbeiderklassens språk. Konstellasjonen ødelegges ved at en de-

finerende del av uttrykket endres. Både konstellasjonene og hver enkelt del av dem er imidlertid avhengig av en tredje, definerende part – en tilskuer som kan definere forholdet mellom de to andre.

Strukturen kan se ut som en sosiologisk variant av Charles S. Peirce sin semiologi: Interpretanten tolker og definerer forholdet mellom tegnet og dens referent. Men hos Peirce er selve fortolkningen et nytt tegn, som introduserer muligheten for skeivhet, og forholdet mellom de to tegnene kan fortolkes og avføde et nytt tegn, osv., i et evig spill av upresis substitusjon. Dette er den rene retorikk. Motsatt denne står den rene grammatikk, som er den rene og uproblematisk betydning. I form-tankegangen oppholder interpretanten seg ved det opprinnelige fortolkningsobjektet, som derfor ikke akkurat substitueres, men blir tillagt en betydning. Denne betydningen kan skiftes ut, redefineres, og således endrer også objektet betydningskontekst. I *Arild Asnes, 1970* fungerer ikke denne tankegangen: Interpretanten («samfunnet») oppholder seg ikke ved fortolkningsobjektet (Asnes og hans litterære verker), men leser ham som et uttrykk for noe mer generelt: Forfatter. Intellektuell. Sosialist. Fri. Og dette setter igjen igang retoriske sprang og forskyvninger.

Det er dette som gjør Asnes sitt forsøk på å skrive «Ambivalens» mislykket: Selv om han i fullt alvor skriver om tre intellektuelle som i fullt alvor bestemmer seg for å rane Homannsbyen postkontor, forblir han selv i den samme rollen som lallende og pludrende forfatter – verken hans egen rolle eller forfatterrollen kan redefineres på grunnlag av «Ambivalens». Han tar ikke selv steget over i det konkrete ved å skrive om noen som forsøker å gjøre det, og han blir heller ikke definert på en annen måte av offentligheten ved å skrive en slik roman. Han uttrykker stadig myten om Friheten og Individet. Det samme gjelder kanskje også Solstad når han skriver om at Asnes skriver om de kritiske intellektuelle, men han får vist, på en bedre måte enn Asnes ville ha klart med sin roman, at det infantile er et uoverkommelig problem for en opposisjonell

forfatter: Det å *skrive* om noen som mytologiserer det infantile ved å begå en konkret forbrytelse, mytologiserer ikke i seg selv det infantile, men er ganske enkelt en konkret infantil handling – et tomt og helt unødvendig slag i løse luften.

Asnes og andre forfattere bærer jo på myten om friheten. Denne myten er forfatterens form. Den dekker over den kritiske intellektuelles avmakt, og gjør et prosjekt som Geir Breviks i *Irr! Grønt!* og lignende umulig: Det er vanskelig å frigjøre seg fra en myte der ens egen frihet inngår som det bærende elementet (mytens uttrykk). Dette er også det borgerlige demokratiets paradoks: Ethvert forsøk på opprør inngår i makten, som er strukturert rundt myten om velgernes frihet og likhet; muligheten for opprør både benekter opprørets nødvendighet og svekker dets mulighet. I *Arild Asnes, 1970* er forfatterne, som bærere av friheten og som mulige opprørere, ansett som samfunnets grunnpilarer. På den måten blir de frie blant de mest undertrykkede: Samfunnet benytter seg av forfatternes frihet til å påstå at samfunnet i seg selv er fritt, og når de frie påpeker at friheten er en illusjon som skaper ufrihet, forsterker de bare inntrykket av friheten, og på den måten også sin avmakt.

Arild Asnes sitt problem er dermed at det han sier, dementeres av den han er. Han er forfatter, og han er fri. Forfatterrollen og språket, og Asnes' forhold til dem, gjør ham til en absurd person. Han mister språket, eller forstår at han ikke lenger kan bruke det: Det tilhører borgerskapet, og borgerskapets språk støtter opp under forfatter- og frihetsmyten. Av den nye romanen han skriver på, er det bare to setninger som holder, setningene som benyttes som overskrift for første del av *Arild Asnes, 1970*: «Det er likevel umulig. Jeg må vekk herfra.»

Roland Barthes' definisjon av myten passer delvis på *Arild Asnes, 1970*.⁵ For Barthes er myten en bestemt form for ytring; et kommunikasjonssystem der et tegn (bestående av signifikant og signifikat) blir «slukt» av det mytologiske tegnet og inngår som signifikant

⁵Jeg skal komme tilbake til hvordan den eventuelt *ikke* passer i kap. 2.4.

i dette. Myten er et ideologisk konnotasjonsspråk. Forfatteren (som skriver og uttrykker seg fritt) inngår på den måten som signifikant i myten om friheten i Norge. Når Asnes forsøker å vrenge samfunnets myter, inngår han stadig i forfattermyten, og denne myten vrenger da ham: Hans eget uttrykk blir insignifikant i forhold til samfunnets uttrykk, som han altså selv er en bærende del av:

Det var kjørt i grøfta. De (i hvert fall han) hadde trodd det var mulig å slå spillet over ende, ved å spille dem ut, innen i fra. Gjøre ting umulige for dem ved å bruke deres eget språk, gi det en slik infam vri at det vrenget seg. I stedet var det dem selv (i hvert fall han) som hadde blitt vrenget (s. 12–13).

Det er det borgerlige språket med dets sett av myter som har vrenget Asnes, sammen med hans politiske situasjon, hans rolle som forfatter og intellektuell: «Det heftet noe absurd ved ham. [. . .] Han var uavhengig sosialist. En kritisk intellektuell. Han som de han kjente. Det var noe absurd ved dem [. . .]» (s. 14).

Asnes kjenner seg selv igjen i den borgerlige myten, og innser gjennom dette at situasjonen hans er uholdbar. Sett som en borgerlig mytefigur dømmes han etter borgerlige nyttekriterier,⁶ og er derfor (i den grad han kan bli ansett som vellykket kunstner) også dømt til å være konservativ. Som forfatter ser han dessuten sin egen myteperson utenfra. Dette fører til at hans egen bevissthet og subjektivitet blir ugyldiggjort: Hans egne litterære kriterier underordnes de borgerlige kriteriene; som forfatter og intellektuell dømmes han etter hvor godt han passer til den borgerlige ideologi som han forakter – forakter både fordi den gjør opprøret hans absurd, og fordi dens løgnaktige forestillinger og ideer hadde forført ham. Arild Asnes er altså, ved at han ser seg selv som en viktig del i den borgerskapets myte som han har avslørt, nærmest gjort til objekt for seg selv. I følge Sartre fører objekt-tilstanden med seg skam: «Den rene skam er ikke

⁶Det vil innvendes at den borgerlige kunstoppfatningen *fritar* kunsten fra nyttekriteriene, men for Asnes ligger kunstens nytte – for borgerskapet, ikke for ham selv – nettopp i dens frihet og autonomi. Asnes mener at kunstens autonomi og kunstnerens frihet bekrefter samfunnets myter, og at den derfor er samfunnsnyttig i en undertrykkende stat som har frihet som et av sine grunnprinsipper.

følelsen av å være det eller det beklagelsesverdige objekt; men generelt å være et objekt [...]»(Sartre 1966:33. Sitatet stammer fra B. Vestres innledning). Som nevnt forekommer det ikke mange andre personer i begynnelsen av boken («den Annen» er i dette tilfellet noe á la Asnes' selvbilde eller «superego»), men Asnes er «likevel flau, redd for å bli 'avslørt'. Å, umulige liv» (s. 47).

Asnes må altså finne opp seg selv på nytt; finne et nytt grunnlag for å handle og skrive. Den mest opplagte strategien for en forfatter ville kanskje være å finne enda en myte å angripe. «Reaksjonen på skammen vil nettopp bestå i å gripe som objekt den som grep *min* egen objekt-tilstand. Da vil den Annen vise seg som objekt, hans subjektivitet blir ganske enkelt en egenskap ved det objekt som betraktes» (Sartre 1966:34). Reaksjonen Sartre beskriver – et forsøk på å få overtaket over «den Annen» – ligner Asnes' tidligere strategi som mytevrenger, men Sartre påpeker også at man ikke kan vinne overtaket for all tid; man vil veksle mellom underkastelse (den masochistiske vei) og hersking (den sadistiske vei). Dette er for såvidt det samme som den stadige skiftingen mellom pseudo-roller Solstad skriver om i «Spilleren» (s. 106, sitert på s. 21 i denne teksten).

Asnes' «frie subjektivitet» er et aspekt ved myten og ideologien han har hatt som objekt, så strategiens begrensninger er åpenbare. For å skape en gyldig rolle, må han derfor finne en tredje vei (for en forfatter og opposisjonell er naturligvis ikke en rent masochistisk vei farbar, med mindre han har en pervers glede av å vise frem sin egen impotens. Det spørres likevel om ikke det er den eneste *mulige* veien, sett ut ifra den rolle- og kommunikasjonsmodellen jeg tidligere har skissert: Subjektet er jo i seg selv tomt, og oppstår kun som *uttrykk* i en konstellasjon som defineres gjennom en tredje part i kommunikasjonsakten). Denne veien mener han kanskje han finner i den maoistiske bevegelsen SUF (m-l), eller kanskje i *historien*: «I Historien» er tittel på 4. del av romanen, og Solstads neste romaner har også deler av Norgeshistorien som tema; etterkrigstiden frem til etter EEC-valget for 25. september-plassen sin del, mens krigstrilogien tar for

seg tiden før og under okkupasjonen (og med epilogen «Tretti års ensomhet» frem til 1974). En viktig problemstilling i forbindelse med de senere romanene vil være: Hvilke konsekvenser får den uttalte politiske intensjonen, den historiske tilnærmingen og den sosialistisk-realistiske romanformen for de problemene Arild Asnes (og dermed antakeligvis også Solstad) opplever at han har – klarer romanene å oppheve absurditeten; er de en brukbar løsning? Eller, siden dagens politiske klima allerede har svart «Nei!»: Hvordan feiler de (bortsett fra ved å forfekte en ideologi som svært få i Norge har kunnet bli tilhengere av)? Dette vil jeg komme tilbake til.

2.3 Utopiens fødsel

Romanens andre del, «1. mai 1970», begynner også med en form for transportmiddel: føttene. De har vært «lamme»⁷ siden Asnes ankom Norge; han har spasert ensom omkring i Oslos gater; uten mål, uten retning. Dette endrer seg 1. mai: Arild Asnes marsjerer, i et tog arrangert av SUF (m-l), for egne (og andre forfatteres) krav. 1. mai-toget er, som det toget som innleder romanen, knyttet til fremskrittet og det utopiske, men dette toget er levende og virkelig kollektivt: 3000 mennesker marsjerer – mot imperialismen, mot kapitalismen, mot forlagenes griskhet. Det er i forbindelse med kollektivet, og kollektivets handlekraft, at Asnes' personlige lammelse begynner å forsvinne:

De toget oppover. På begge sider av gatene sto folk og glante på dem. Nysgjerrige. Noen lo. Lo hånlige av den røde arbeiderfronten av ungdomsskole-elever, studenter og noen forvirrete kunstnere. [. . .] Han skammet seg over det, men han var stolt. Lettet. Han gikk med. Skotuppene pekte riktig vei, samme vei som de han hadde gått sammen med. Han gikk med. Han sto ikke og så på (s. 65–66).

⁷«Å, de kloke føttene hans. De beveget seg ikke» (s. 47). «Altså: De lamme føttene. Merkelig å se på føtter, se på dem, betrakte mennesker ut fra føttene sine. Skoene. Støvlene. Arild Asnes' føtter hadde ikke vært seg selv siden de trådte på Norges jord og snø og is i februar, først i slutten av april begynte det å bli retning på dem, og den 1. mai 1970 marsjerte Arild Asnes» (s. 51).

Ambivalensen er tydelig: skammen over å bli stirret på av de utenforstående (som resultat av å bli gjort til objekt), og stoltheten over å være med og kjempe. Splittelsen blir beskrevet som nesten fullstendig:

På et eller annet punkt hadde han stanset opp og så hadde han blitt stående, helt klar, men lammet, og se at hans egen skikkelse hadde gått vekk fra ham, kommet bort fra ham, omtrent som å følge en venninne på toget, se henne stige inn mens hun vinket til ham, lukke dørene og det nesten ufattelige at det alminnelige toget som noen minutter senere kjørte ut fra Østbanestasjonen, i det sitter noen han kjenner og nettopp nå har tatt farvel med, omtrent slik var det nå: han sto utenfor og så, uten å kunne gripe inn, at han selv forsvant bort fra det liv han hittil hadde levd (ja, han kjente det så sterkt, faktisk), at han gikk fra seg selv og ble borte i mengden, i massen som marsjerte under harde krav og paroler, [. . .] og han visste at den skikkelsen som nå hadde forsvunnet for ham for alltid gikk oppover Karl Johan, på den rette siden, og var stolt av det, på en eiendommelig genert måte[. . .] (s. 66–67).

Asnes er spaltet i to: Han er stadig sitt gamle, betraktende jeg, men også en annen skikkelse. Denne er ikke en fremmed, men en han kjenner godt, som skal ut på reise (naturligvis med tog). Han betrakter seg selv med stolthet. Den andre Asnes, marsjerende i toget oppover Karl Johan, føler seg rørt og sentimental, og lurere på om han ikke bør flykte fra følelsene. «Hvorfor i helvete skulle en småborger som så lenge hadde beveget seg innen borgerskapets verden, [. . .] som aldri hadde kjent noe til arbeiderklassen, bli rørt til tårer av røde faner og klassens egne kampsanger?» (s. 67–68). Asnes ser seg selv forsvinne i toget, på dannelsesreise inn blant de røde fanene, til Kina, til Utopien. Og han kjenner seg rørt av å komme i kontakt med denne nye verden. Asnes sin følelsesmessige splittelse stammer fra selve handlingen: Han er flau over å bli stirret på, marsjerende i dette karnevalstoget av unge og uferdige kommunister, men stolt av at han *gjør* det. Selvbildet hans styrkes samtidig som han vet at tilskuerne ler av ham. Asnes klarer altså å løsrive seg fra den definerende makten til tilskuerne. Han ser handlingen som en *mulighet*; karnevalstoget peker utover seg selv, til muligheten for et reelt rødt tog.

Den utopiske Asnes, som må forstås som aktøren, slik han fremtrer for sitt eget (eller ikkeaktør-delen av seg selv sitt) blikk, oppstår ved at han blir sett og skildret. Den tidligere omtalte objekt-tilstanden kan altså gjøres til noe fruktbart, men det krever at Asnes knytter seg til et kollektivt prosjekt: Han må kunne løsrive seg fra sin rolle som Individ.

Asnes sin splittelse er forøvrig ikke så ulik den som finnes mellom Dag Solstad og Arild Asnes (eller mellom Solstad og Solstad i 16.07.41 for den saks skyld): Asnes kan ikke eksistere som samfunnsaktør uten å bli sett (og beskrevet), mens Solstad selv blir et politisk menneske gjennom å skrive om Asnes. Begge får også redefinert sine roller – Arild Asnes riktignok bare som fiksjonsfigur; han har tross alt spilt ut sin rolle når romanen er slutt. Solstad får på sin side – iallfall tilsynelatende – tømt «form»- eller rollespilltematikken for muligheter, og kan bryte med den på en måte som følger tematikkens egen logikk. Det betyr selvsagt ikke at han ikke lenger tar del i et spill etter *Arild Asnes, 1970*, men at han får begrunnet et forsøk på å bryte med den tradisjonelle (romantisk-mytiske) forfatterrollen til fordel for en rolle som *brikke* i et større politisk spill.

1. mai-toget er gjennom utopien beslektet med toget i innledningen av romanen, men den utopien som jernbanetoget representerer, er knyttet til fortidens forhåpninger: borgerskapets tro på teknologiens muligheter i forbindelse med handel og kommunikasjon. Den borgerlige utopien er blitt til dystopi for samfunnets frieste mennesker. Jernbanetogets kommunikasjonsform er selvfølgelig av en helt annen art enn 1. mai-toget: Det skal flytte folk, ikke meninger. Likevel, til tross for den skinn-friheten (eller mer presist: skinne-friheten) det representerer, virker det som et mye mer hegemonisk og monologisk tog enn 1. mai-toget: Det (eller rettere sagt sporene det går på) «binder Europa sammen til et legeme» (s. 7). I 1. mai-toget er det, til tross for de harde parolene, Arild Asnes som blir forandret: Han finner, og blir del av, en ny utopi. De senere

1970-tallsromanene til Solstad tar også del i denne utopien, både implisitt og i uttalt intensjon, men utopien endrer seg gjennom det historiske innholdet og den marxistiske tilnærmingen. Dette vil jeg gjøre nærmere rede for i senere kapitler.

De fire delene i *Arild Asnes, 1970* er omtrent like lange – fra 40 til 57 sider. «1. mai, 1970», som stort sett holder seg til den angitte datoen, burde vel kanskje vært den mest handlingstette delen. Men det er ikke veldig mye som skjer: Asnes sulter, men får besøk av sin venn «forfatterkollega B», som overtaler ham til å bli med i 1. mai-toget. Han sitter i møte sammen med noen andre forfattere og et par medlemmer av SUF (m-l) for å finne på slagord til transparentene. På 1. mai går han i tog, sitter på friluftrestaurant og tenker tilbake på sine studiedager, går deretter på festmøte arrangert av Rød Front, kjøper «den marxist-leninistiske arbeideravisa Klassekampen» (der en av overskriftene er «ENHET OG ILLEGAL KAMP: STREIK VED OSLO SPORVEIER»). I november, mot romanens slutt, har Oslo Sporveier nok en gang vært i streik, og går hjem. Så funderer han på å «skrive for arbeiderklassen» (s. 96. Også i romanen plasseres uttrykket i anførselstegn), men avviser det som umulig.

Men det som hadde skjedd ham i dag, var av en slik art at han ikke kunne skyve det fra seg. «På en underlig måte er jeg lykkelig nå», tenkte han, «men jeg vet at det burde jeg ikke være» (s. 96–97).

Men *Arild Asnes, 1970* er langt fra en arbeiderroman. Arbeiderklassen har ingen viktige representanter i boken, og blir beskrevet som fraværende og, for den radikale delen av arbeiderklassens del, stort sett fiktiv. I utgangspunktet er det ikke i solidaritet med arbeiderne Asnes vender seg til SUF (m-l): «Hvorfor skulle arbeiderklassens symboler gripe ham, småborgeren som kløv oppover, så dypt?» (s. 68).

«1. mai 1970» har et lengre tilbakeblikk til 1962, forrige gang han gikk i demonstrasjonstog. Den gang var Asnes en 20 år gammel student:

Han meldte seg inn i Sosialistisk Studentlag, ganske naturlig, nesten uten å tenke over det, han regnet med at det var der han hørte hjemme. Han gikk på møter hver torsdag [...] og fulgte foredragene og debattene med åpne øyne og åpen munn. For noen deprimerende torsdagskvelder! [...] Denne forferdelige følelsen av å være nær så mye dyktighet, så mange kloke tanker, [...] og så føle seg så overflødig som han gjorde det! (s. 69).

Sosialistisk Studentlag hadde vært en «sosialisme» for eliten – den gruppen som hadde ambisjoner om en politisk orientert karriere. Deltakerne brukte politisk debatt og analyse for å vise frem egen dyktighet. Gjennom henvisninger til mengder av vanskelige verker som en ung student umulig kunne ha satt seg inn i, fungerte debattene ekskluderende for nye medlemmer, selv om talerstolen var åpen for alle. Asnes hadde også deltatt i en studiesirkel i marxisme, der diskusjonene alltid endte med at to hovedfagsstudenter diskuterte «et spesielt problem innen fysikken»(!) i lys av marxismen:

[...] fy faen for en ekkel tid det var! – men nå kunne han ikke forstå at han og de andre på sirkelen som ikke var hovedfagsstudenter i fysikk, hadde funnet seg i den uforskammete behandlingen, for det er unektelig ganske uforskammet å sitte kveld etter kveld og diskutere et spesialistproblem når det er andre enn spesialister til stede. [...] Det var ordet uforskammet som best kunne dekke hans opplevelse av de ledende herrer og damer i Sosialistisk Studentlag i 1962. Det var en uforskammet klubb som snakket med seg selv i full offentlighet. Men hovmod står for fall. [...] SF sprakk så herlig på sitt akademiske hovmod. Hvorfor sprakk SF? SF sprakk fordi ingen hadde spurt Arild Asnes om han ville bruke tunga si på å slikke frimerker på de brevene de sendte rundt. SF sprakk fordi ingen spurte Arild Asnes hvorfor han satt der på møtene når han likevel ikke hadde noe å si (s. 71–72).

SF, Sosialistisk Studentlag, studiesirkelen i marxisme og Studentersamfundet hadde ikke politisk forandring som mål, men var en arena for politisk skuespill:

[...] hele det studentermiljøet han ble stående utenfor og iaktta, som et festlig selskap man titter på gjennom vindusrutene, eller gjennom nøkkelhullet, det var av en slik art at det forandret grådighet på å forstå til streben henimot det å kunne stå på en talerstol og deklamere henvisninger til det praktful-

le Philosophischen Untersuchen bd.4 (quatro) og The Statistic and the Mind (s. 72).

Studentene arbeidet altså ikke så mye for sosialismen som de arbeidet for sine egne roller som deltakere i en debatt; en debatt som først og fremst eksisterte for rollenes del. Som jeg alt har vært inne på, synes også Asnes' overgang til SUF (m-l) å være forbundet med roller: Siden han var uavhengig sosialist, var forfatterrollen hans knyttet til borgerskapets verdier (frihet, uavhengighet), og dette gjorde ham til en absurd person. For å bekjempe absurditeten, måtte han gå inn i en ny rolle.

De sosialistiske studentene i 1962 hadde også vært absurde. Demonstrasjonstoget i forbindelse med Cuba-krisen hadde først og fremst en psykologisk funksjon – det ga en illusjon om å røre ved noe virkelig, ikke for å forstå eller endre noe, men «røre ved for selv å bli rørt» (s. 81). Å kunne protestere – og bli møtt med mot-demonstrasjon av en flokk ulastelig antrukne jusstudenter med akademiske paraplyer – ga følelsen av å røre ved makten, og dermed av at demonstrantene selv hadde makt, og at demokratiet fungerte. Studentersamfundets politiske spill ga en lignende illusjon:

Mellom foredraget og debatten var det en post kalt «kunstnerisk». En gang høsten 1962 var «kunstnerisk» opptreden ved de to formannskandidatene, den ene en konservativ petitskribent i forretningsbladet Farmand, den andre et prominent medlem av Sosialistisk Studentlag, med sterke kulturelle interesser. De var begge kjent for å være meget musikalske, og nå, foran Kroas forbløffede publikum, spilte de firhendig, på samme piano, Beethovens «Måneskinnsso-nate» (s. 74).

Røde faner. Rød Arbeiderfront. Fraværet av det, den gang. [. . .] Ingen intellektuell som savnet arbeiderklassen, den gang. Sammenhengen. Den firhendige konserten på podiet i Kroa. Det er den som binder det sammen. Det er på bakgrunn av den at Arild Asnes' reaksjoner blir forståelige (s. 82).

Den firhendige konserten er selvsagt et bilde på harmonien mellom de to politiske motpartene – de utfyller hverandre og spiller opp mot hverandre, men de to skaper

en musikalsk enhet, og de spiller på samme piano – etter kulturrevolusjonen i Kina definert som et borgerlig instrument. «Det var på podiet i Kroa at virkeligheten utfoldet seg, uhemmet, fullstendig normal, selve tidsånden gestaltet i to skikkelser og et piano» (s. 82). Bildet er det virkelige, og debattene mellom de to fraksjonene er en illusjon, eller rettere sagt: Debattene er en politisk måneskinns-sonate, der partene fremfører sine melodilinjer i et kjent demokratisk verk. Den politiske virksomheten er en sentimental illusjon.

Forskjellen mellom Asnes' studenttid og festmøtet i Universitetets Aula ligger i at forholdet til arbeiderklassen og dermed sosialistenes rolle som politiske aktører er endret. I 1970 er savnet av arbeiderklassen så sterkt at studentene i SUF (m-l) må late som om de er til stede: «Hundrevis av studenter, unge akademikere, skoleungdom var forsamlet i Universitetets Aula i lengsel etter arbeidermassene utenfor. [...] De ble manet fram ved at en student gikk fram på talerstolen og ba dem som var unge gi plass til de eldre» (s. 85).

For Arild Asnes er forholdet mellom fiksjon og virkelighet invertert: Det var det kunstneriske innslaget, den firhendige konserten, som var den «reelle» politiske situasjonen i Studentersamfundet (om enn i metaforisk forstand), ikke det virkelige politiske arbeidet. I 1970 har situasjonen snudd. Det fiktive politiske arbeidet, med en tenkt revolusjonær arbeiderklasse, blir skildret som konkret:

Arild Asnes befant seg midt i fiksjonen: de røde fanene i Universitetets aula, unge skolegutter og studentpiker kledd ut som arbeidere, det revolusjonære språket i en sal uten arbeiderklasse, og han syntes at det han var vitne til var realiteter. Det var konkret. [...] Fiksjonen pekte. Den viste til noe konkret. Den viste til det nødvendige. Norge er ikke rødt, men røde faner er nødvendige. Den norske arbeiderklasse er ikke revolusjonær, men en revolusjonær arbeiderklasse er nødvendig. Fiksjonen pekte på noe konkret (s. 87).

Årsaken til at de røde studentene i 1970 lever i en «konkret» fiksjon er språklig. De bruker proletariatets språk, og holder på den måten «det nødvendige» (eller fiksjonen om det?) oppe. Studentenes fiksjon har skapt muligheten for et «referensielt» språk (dette skal jeg komme tilbake til i kap. 2.5). På samme måten kan også pianokonserten kalles et mer konkret språk enn debattspråket fra 1962, siden det viser til den reelle politiske situasjonen; samklangen mellom to formannskandidater med «fundamentalt forskjellige livssyn», og demonstrasjonen mot USAs ambassade som et tablå og en romantisk pastisj.

Det som gjør sterkest inntrykk på Asnes er imidlertid formannen i SUF (m-l) og hvordan denne forholder seg til sin egen tale:

Arild Asnes var på sporet. Han visste det. Sterkest opplevde han det under talen for dagen som ble holdt av formannen i SUF (m-l). [. . .] Ord som «revolusjon», «et kommunistisk parti» «det vietnamesiske folks lysende eksempel» o.l. ble gjenstander som fløy ut av munnen hans, uten å ha noe med taleren å bestille. Hans tale var en opprømsing, den var rensert for personlig særpreg, den var stadfestelser, den var ikke hans ord i forsamlingen, men var de ord som 1. mai-talen 1970 inneholdt. Det var forøvrig heller ikke noen særlig spennende tale, for å si det slik. Både under talen og da den var over, ble han møtt med applaus. Forsamlingen klappet taktfast. Og da klappet formannen i SUF (m-l) med. [. . .] Da talen var slutt og salen klappet begeistret for det han hadde sagt, klappet også formannen i SUF (m-l) begeistret for det han hadde sagt. På Arild Asnes gjorde det et uhyre sterkt inntrykk. For å være helt ærlig: sjelden hadde noe gjort et så sterkt inntrykk på ham.[. . .] Nå, må du passe deg, Arild Asnes, la deg nå ikke forføre, tenkte han langt bak i sitt eget hode, for det han nå hadde iaktatt gjorde et så sterkt inntrykk på ham at han ikke lenger visste om han maktet å holde distansen til disse fanatiske menneskene han var omgitt av [. . .]. Det var nemlig så utrolig sterkt dette han så der oppe. Hvor fikk formannen i SUF (m-l) styrke til å foreta seg noe slikt? [. . .] Det var sterkt. Det pekte, pekte, direkte og rått, på hvor formannen i SUF (m-l) befant seg. Og det pekte tilbake på Arild Asnes (s. 88–90).

Formannen i SUF (m-l) har et helt annet forhold til sitt eget språk enn Arild Asnes. Han stiller seg utenfor uttalelsene; de tilhører ikke *ham*, men talen han fremfører. Den emotive språkfunksjonen er nesten fraværende fra selve talen og talehandlingen, eller rettere sagt: Den viser at meldingen ikke tilhører formannen. Hans personlige melding ligger i klappingen, som også er en del av kollektivets akklamasjon. Rollen hans i forhold til det han sier er like fri som tilhørernes. Det er derfor også han kan klappe for det han sier. Han har altså oppnådd den friheten i forhold til eget uttrykk som Arild Asnes mangler. Dette er ganske underlig: Formannen taler på vegne av SUF (m-l), og kan derfor ikke si hva som måtte passe ham. Den friheten han har oppnådd består i at han ikke taler for seg selv. Hans rolle gir ham en frihet i forhold til uttrykket, men rollen i seg selv er ufri. Både talen og rollen hans tilhører partiet. Selv er han både en brikke i og tilskuer til spillet – omtrent som Arild Asnes selv, noe mer beskjemmet, var i 1. mai-toget.

Det er taleren, ikke talen i seg selv, som gjør at Asnes frykter han vil bli forført. Han har oppnådd den fristillingen i forhold til teksten som Solstad omtaler i «Spilleren»:

I teksten er det forfatterens ansikt man skal kunne se. Men det finner man ikke, for en forfatter har ikke noe ansikt. Teksten handler om forfatteren. Men han er anonymt til stede. Teksten handler om spillet (2000e:111–112).

For Asnes handler 1. mai-talen om taleren nettopp fordi han kun er anonymt til stede. Derfor handler den også om ham selv. Det er «Forfatterens død», men med en annen tilnærming enn Roland Barthes hadde. Barthes' berømte tekst, fra samme år som Solstads artikkel, er en semiologisk kritikk av forfattermyten (i dette tilfellet antakelsen om forfatteren som sitt litterære verks opphav): «[S]krift er destruksjon av enhver stemme, enhver opprinnelse. Skriften er dette nøytrale, dette konglomeratet, dette skrå rom hvor vårt subjekt forsvinner [. . .]» (Barthes 1994:49). For Solstad anno 1968 var det omvendt: Skriften var en del av rollespillet som definerte subjektet, som på forhånd var tomt.

Og rollene kunne – og *burde*, dersom man ikke åpent forkastet de allerede eksisterende forfatterrollene⁸ – skifte, på samme måte som Barthes' moderne skriptør burde være klar over at han ikke kunne

[...] annet enn å imitere en bevegelse som alltid har gått foran ham og som aldri er opprinnelig. Det eneste han formår er å blande skrivemåtene, sette dem opp mot hverandre på en slik måte at han aldri faller til ro med én enkelt av dem; skulle han ønske å *uttrykke* seg, må han i det minste være klar over at den «tingen» han tenker å «oversette» ikke er annet enn en ferdig oversatt ordbok der hvert ord bare kan forklares ved hjelp av andre ord [...] (s. 52).

Solstads roller er (systemer av) tegn, og den eneste muligheten til å få et tilnærmet «autentisk» forhold til dem er ved å gjøre seg bevisst det umulige i nettopp en autentisk rolle eller et autentisk uttrykk. Formannen i SUF (m-l) kan klappe for talen sin fordi han er bevisst at det ikke er hans egen tale, og gjennom å klappe viser han både at den ikke er det og at han helhjertet slutter opp om den. Det som skiller taleren, og Asnes' ideelle forfatterrolle, fra Barthes' skriptør er at fristillingen hans ligger i uttrykksposisjonen, mens skriptøren fristiller uttrykket fra seg selv.⁹

⁸Å forkaste de eksisterende forfatterrollene betyr dog ikke at rollespillet i seg selv forkastes, men at man spiller det etter andre regler – som «vanlig menneske». Det spillet som da skapes, ligger også nærmere det som skapes av Barthes' moderne skriptør: «[F]or å gi skriften dens fremtid tilbake må vi snu om på myten: Leserens fødsel må betales med Forfatterens død» (Barthes 1994:54). Eller som Solstad skriver det: «[S]om vanlig menneske må man henvende seg til et nytt publikum – det publikum som ennå ikke finnes – og sammen med det publikum leke det spill som heter litteratur, og sammen med det publikum foreta den lavmælte samtale som heter prosa» (s. 107–108). Om Solstads forfatter ikke akkurat er død, skal han iallfall miste sin privilegerte posisjon – for å frigjøre seg fra forfattermyten.

⁹Det argumenteres dog også for at dette skjer i ethvert skriftlig uttrykk, siden skriften altså destruerer «enhver stemme, enhver opprinnelse». Dette ligger forsåvidt i uttrykksposisjonen, men den moderne skriptøren har ikke noen vesentlig forskjellig rolle i forhold til gammeldagse forfattere; det er *uttrykket* som endres med den språklige bevisstheten. En lignende uklarhet finnes også i «Spilleren», der det på den ene siden sies at forfatteren må bli bevisst sin rolle, og på den annen side at «[...] i og med at han skriver, har han bevisst gått inn i sin rolle, det å skrive er et tegn på at man ikke er fange av sitt spill, men tvert imot den som selv spiller det» (s. 111). Dette står forøvrig i skarp kontrast til Arild Asnes' syn.

2.4 Krisen. Bildenes retorikk.

1. mai 1970 forandrer Arild Asnes. Den følgende sommeren «ble bemerkelsesverdig fordi Arild Asnes [. . .] gjennomlevde en krise av politisk art, som da den var avklart hadde forandret livet hans så fundamentalt at det skokk i ham» (s. 101). Han ser seg ikke lenger bundet til rollen som uavhengig sosialist:

Arild Asnes betraktet seg ikke lenger som en nødvendigvis absurd figur, skjønt han fremdeles var det. Han var på vei ut, bort. Der to eller flere uavhengige sosialister var forsamlet, opptrådte han som en kikker, troløs. Med forferdelse oppdaget han at han ikke lenger delte deres språk, og at han heller ikke hadde noe språk til å forklare dem at han ikke lenger delte deres språk (s. 101).

Asnes har mistet sin politiske barnetro. I det siterte utdraget finnes en allusjon til Matteus 18,20: «For der som tvo eller tri er samla i mitt namn, der er eg midt imillom dei.» Av de kristne blir dette som regel tolket som at det handler om menigheten; Kristus vil finnes midt iblant dem når de samles for å praktisere sin tro. Krisen, som hevdes å være av politisk art, beskrives først i et religiøst – *kristent* – språk. Om vi trekker bibelallusjonen litt lengre, er kanskje Asnes en «tvileren Tomas», men i motsetning til apostelen får han ikke noe gjensyn med sin gamle leder (uavhengige sosialister har sjelden ledere). Han mister språket, men foreløpig har han verken ildtunger over hodet¹⁰ eller et nytt språk å tale med. Han snakker først i romanens siste setning, når han har tilkjempet seg en ny overbevisning: At det finnes en kampvillig norsk arbeiderklasse.

Tvilen er, som i Bibelen, ikke forbundet med sviket. Tomas var den siste disippelen Jesus viste seg for, og den som satte krav om håndfaste bevis – empirikeren og materialisten. Dermed var han også den som måtte bli *overbevist*. Sammenstillingen med den bibelske skikkelsen markerer både det religiøse ved overgangen til kommunismen, og forskjellen på tro og overbevisning. Asnes får også først sin «overbevisning» etter et

¹⁰Det får han vel heller aldri, men den marxistiske teori gir ham iallfall en teori: «Denne teorien virket som et lys i hjernen på ham» (s. 158).

konkret møte med den norske «arbeiderklassen» – togføreren på t-banen til Ammerud. Togføreren kan neppe sies å tilhøre arbeiderklassen i marxistisk forstand (han produserer ikke noe, han tilhører tertiærnæringen og er tjenesteyter), men han har vært i streik. Han representerer den faktiske kampviljen, ved at han har vært i kontakt med en konkret arbeidskonflikt. Dette er imidlertid bare en *kontakt*, så i den grad han representerer noe, er det som metonymi. Asnes' overbevisning synes altså heller ikke i slutten av romanen å være av det sterkeste slaget: Overbevisningen er et *bilde* – et bilde som minner mistenkelig om noe Asnes selv innser er et romantisk tablå.

Det religiøse aspektet ved Asnes' politiske omvendelse beskrives altså ikke som om det var preget av blind tro fra første øyeblikk. Han krever beviser. Imidlertid arbeider han vel hardt for å finne dem – «bevismaterialet» tøyes en god del lengre enn alminnelig fornuft vil tillate: Han studerer ren propaganda fra den kinesiske ambassaden «for å finne noe han kunne kalle realiteter» (s. 124). Selv om han er en tviler, arbeider han hardt for å finne entydighet. Det ser heller ikke ut til å ha vært tvil om hvor han skal lete: SUF (m-l) «slik Arild Asnes hadde sett dem den råkalde februar morgen han kom tilbake fra turist-helvete i Spania, de hadde minnet ham om engler, faktisk» (s. 124). Selv om han tviler, ser det ikke ut som om han har vært i tvil om hvem som representerer den sanne tro.

Sviket, Judas-posisjonen, har for øvrig alltid vært forbeholdt de som vender seg fra kommunismen og på den måten lar seg bruke av borgerskapet:

Til tross for at han selv ikke var kommunist, hadde han reservert ordet «forræder» på de intellektuelle som etter kortere eller lengre tid i den kommunistiske bevegelse [. . .] vendte tilbake til borgerskapet og lot seg bruke til å sverte sine tidligere kamerater. Fy faen. Arild Asnes' avsky for borgerskapet, for Vesten, var så stor (og mye større enn kjærligheten til arbeiderklassen som han jo ikke kjente) at han bare derfor ikke kunne vende tilbake, ikke *i noen som helst forklledning*, ikke under noen som helst omstendighet (hvis han nå altså bestemte seg for å forlate det) (s. 102, min utheving).

En eventuell overgang til kommunismen vil gjøre det svært vanskelig for Asnes å vende tilbake til sin rolle som borgerlig forfatter. Kommunismen står for ham som et endelig brudd med det borgerlige rollespillet: Som kommunist vil han ikke engang i *forkledning* kunne opptre som en del av borgerskapet. Spørsmålet er om kommunismen også er et brudd med nødvendigheten av å leve inautentisk, eller om det bare er en ny og mer behagelig – eller rett og slett *bedre* – inautentisitet. Svaret er antydning av SUF-formannens selv-klapping i sitatet på s. 36: Han kan applaudere fordi det ikke er hans eget uttrykk; han viser bare sin støtte til talen på lik linje med tilhørerne. Talen ligger hinsides spørsmålet om personlig autenticitet, for den er en del av kollektivets kamp. Dette gir også en annen språkforståelse enn den som er omtalt i 2.2, s. 23, men det er et åpent spørsmål om Asnes har tatt stilling til den ved romanens slutt. Han åpner munnen for å snakke, men vi får ikke vite verken hva han skal si, hvordan han kommer til å si det, eller hva han legger i det.

I det hele tatt synes det som om Asnes har sluttet å reflektere over sitt eget forhold til språket i romanens to siste deler. Det borgerlige språket er naturligvis ikke til å stole på lenger; det blir lignet med «en sprukken kopp» (s. 108), det er ubrukelig og dekadent. Men det er fremdeles det eneste han har. I løpet av sommeren tømmer han språket sitt, hentet fra «et forfallent aristokrati»: Han dyrker «den apatiske poesien i det råtne samfunnet» (s. 112). Han går på fylla.

Over ti sider (s. 112–122) reiser Asnes til Sverige, Norges blå-gule vrengebilde, gjennom setninger som går over hele sider og med komma for hvert tredje til femte ord. Det er ikke Asnes som fører ordet, men han dyrker dette språket, og funderer på å skrive «70-årenes 'Reisen til nattens ende' [...] en roman på 1200 sider, hvor tingene fløt omkring, klebet seg til hverandre, skilte seg igjen, rant hver sin vei [...] hvor personene druknet i tingene og fortapte seg i seg selv og hverandre» (s. 121) – en roman på 1200 sider i samme stil som det livet han selv lever, beskrives i. Dekadent. Tømt. Selv

i høymodernismen slipper han ikke unna sitt eget uttrykk: Også dekadanseromanen viser tilbake til forfatteren, til hans «dyrkning av det som var slutt». Men det er ikke bare romanformen eller samfunnet den beskriver, som er dekadent, det er også forfatterens dyrkning av formen.

Det kan likevel virke som om *Reisen til nattens ende* er en iallfall delvis brukbar modell for syttitallets romaner – selve *Arild Asnes, 1970* benytter seg som nevnt av formen i den ti sider lange passasjen. Beskrivelsen av forfallet, falskheten og den rituelle festligheten som av og til sprekker når en ufrivillig (teatralt selvbevisst?) latter trenger igjennom de dansende damenes nærværsmasker, krever en avslørende form, og Celine synes å kunne forsvares som forbilde, både av fortelleren og av Asnes selv. Men på to punkter i Sverige-skildringen går fortellestilen tilbake til den fortellende og essayistiske stilen som ellers forekommer i romanen. Begge disse punktene skiller seg ut ved å stå i forbindelse med den økonomiske og politiske makten:

Stockholm er blitt en tydelig by. [. . .] Med ett kom han forbi det Amerikanske Handelskammeret (eller noe slikt) og hva så han der? En bevæpnet vakt med US på armen. Ja vel. For å gjøre det enda tydeligere: ansiktet til denne bevæpnede vakten var av en slik art at man drømmer om det mange netter etter at man har sett det. [. . .] Det er hyggeligere i Oslo (s. 118).

For fortelleren sin del er det USA (og litt senere skyskraperen som representerer handelsnæringen) som gjør Stockholm tydelig. Språket i skildringen blir mer tydelig. Men det glir gradvis tilbake, dog til en mer politisk ladet stil.

[. . .] dette er den amerikanske ambassade i Oslo (men bare vent, bare vent, hjulene ruller, hva skjer i Vietnam? i Laos? i Kambodsja? Amerika kan ikke tape, kan ikke tape, kan ikke tape. Bare vent, bare vent, fascismens ansikt er i dag skjult i fascistenes ansikter, er skjult bak høflige smil, joviale smil, gutteaktige smil, dannede smil, trette smil, er i dag skjult bak et teppe av humanistiske replikker [. . .] men en dag trer den åpent fram, bare vent, bare vent, det er neppe til å unngå, bare vent, det blir hardt) (s. 119).

På den måten sammenstilles fascismen og dekadensen. De viser seg først og fremst i samfunnets randsoner – fascismen i nærheten av Maktens representanter (USA og handelsnæringen) og dekadensen i folkets ferie og fritid – og begge skjuler seg bak maskespill (til forskjell fra Asnes, som skjules bak borgerskapets selvmotsigende forfattermaske uten at han selv ønsker det). Språklig glir de over i hverandre der makten påstås å skjule seg, men makten – «det åpenlyse Vesten» – *viser* seg i et annet språk enn dekadensen. Det er «tydelig», i korte og påstående setninger med et sentralt symbol: Soldaten og handelskammeret er USAs representanter, USA sin direkte tilstedeværelse på svensk jord. Men makten vekker frykt og avsky, og blikket tvinges metonymisk fra Stockholm til Oslo. På samme måte med skyskraperen i Drottninggatan, denne maktmanifestasjon og hyllest til seg selv: Den blander Asnes (i praksis pga. gjenskinnet i aluminiumskledningen), så han sanseløs ramler inn «døra til den første, den beste kafeen, det var en snackbar, fornem, rett overfor gata til helvetesbygget, sølvet, den sølvsterke arkitektur, han satte seg sanseløs ned og bestilte en øl» (s. 120).

Møtene med maktens symboler påvirker Asnes direkte, eller kanskje det rett og slett er *symbolene* som har makt over Asnes. Maktens symbolikk tvinger den maktesløse over i den metonymiske rusen. Slik den er skildret i *Arild Asnes, 1970*, er makten retorisk sett symbolsk: Den ligger ikke i strukturer eller forbud, men i konvensjonelle bilder, myter og roller (som igjen er billedmessige uttrykk); den ligger i symbolsk ladede gjenstander, som igjen *skaper* strukturer og forbud gjennom formens avgrensende logikk.

Forholdet mellom makt og rus, symbol og metonymi, er for øvrig ikke så ulikt i demonstrasjonen i 1962: Makten lar seg ikke gripe – den er som vanlig skjult og gjort utilgjengelig av andre lag med makt, samt av geografisk distanse – og demonstrantene må nøye seg med å gå opp i den berusende følelsen av nærhet og samhold (et metonymisk forhold), og slik skaper de et «romantisk tablå», et bilde av mer metaforisk karakter. Men denne metaforen er også vrent: Bildets *fysiske* side, den faktiske prote-

sterende folkemengden, uttrykker ikke «romantisk tablå», det er det romantiske tablået som uttrykker «protesterende folkemengde» – og bruker den for å komme til uttrykk. Som romantisk tablå er demonstrasjonen nesten for klisjépreget og selv-parodierende til å avsløre seg som myte.¹¹

Fra fortellerens perspektiv danner forløpet også en allegori over demonstrantenes maktesløshet og selvbedrag. Det er viktig å merke seg at den retoriske formen avhenger av hvem som ser, og hvordan de handler avhenger også av hvilken retorikk de legger i demonstrasjonen: De demonstrantene som holder stand i sitt politiske selvbedrag, opplever den metonymisk – de har følelsen av at den «rører ved makten». Asnes gjennomskuer bedraget, og det er for *ham* at demonstrasjonen bærer preg av tablå. Han viker tilbake, bort fra tablået, men også bort fra rusen.¹² Typisk nok er det det metonymiske forholdet som er illusjonen, mens metaforens uttrykksside, tablået, viser frem illusjonen som illusjon, påpeker at det som uttrykkes ikke er reelt. Et bilde kan altså i det minste gi innsikt i sin egen billedmessighet (tablået), og dessuten kommunisere selve dannelsen av innsikt (allegorien).¹³

Bildene har ulike funksjoner som retoriske grep, og påvirker på den måten omgivelsene, enten det er Asnes eller samfunnet for øvrig, ulikt. Særlig symbolene ser ut til å ha en spesiell makt – Asnes er tiltrukket av arbeiderklassens (bildene av Marx, Lenin, Stalin (i parentes og fulgt at spørsmålsteget de første gangene hans bilde blir nevnt – senere i romanen forsvinner dette), Mao, røde faner osv.), og veksler mellom avsky og

¹¹Jeg vil her minne om at jeg benytter meg av Roland Barthes' myte-begrep slik det er gjort rede for i 2.2, til tross for at dette nok ikke er like stringent utført i *Arild Asnes, 1970*.

¹²Mer presist er det kanskje å si at demonstrasjonen får preg av tablå nettopp fordi han viker unna. Som Atle Kittang skriver: «Eit bilete, anten det er visuelt eller verbalt, ytre eller indre, krev dessutan avstand. Freistar ein å 'gå opp i eit bilete', løyser det seg uvegerleg opp som bilete» (Kittang 1998:194). I dette tilfellet er Asnes' bevegelse den motsatte, og slik dannes tablået. Fortelleren har stor nok avstand til Asnes, til at hans bilde blir et annet igjen.

¹³Allegorien kan se ut til å nå utenfor «form»-problematikken, men om man utvider perspektivet litt, kan den selvsagt inngå i nok et tablå: Fortelleren som demonstrerer sin viten innenfor en roman som fortelleren selv er et produkt av, osv., osv.

skremt fascinasjon overfor borgerskapets symboler. Det kan være interessant å få rede på om disse symbolene skiller seg fra hverandre kun når det gjelder tilhørighet, eller om de har mer fundamentale ulikheter.

Et symbol kan være «en form for metonymi som ved stadig bruk er blitt konvensjonell» (Eide 1999), men det blir også forstått som et *objekt* som representerer en idé, eller en spesiell form for metafor (som det poetiske symbol, en metafor som ved gjentakelse har fått en spesiell stilling innenfor et verk). Definisjonene er ikke nødvendigvis kontradiktoriske: Kronen står metonymisk i forhold til kongen, men den *representerer* også ideen om kongemakten, både som objekt og som klisjé og død metafor (og kongen kan nok sies å få sin makt gjennom sin nærhet til kongssymbolet). Om det er slik at metafor og metonymi strekker seg langs språkets to akser,¹⁴ den paradigmatisk og den syntagmatiske, tilsier det imidlertid at symbol kan være alt og ingenting. Det forklarer verken Asnes' skepsis til eller dragning mot symboler. De røde fanene, og bildene av Marx, Lenin, et. al. er både symboler og ikoner, men har nok svakere metaforisk kraft enn jernbanen, og det er først og fremst gjennom konvensjon at de har fått metonymisk forbindelse til arbeiderbevegelsen.

Opprinnelig var et symbol forholdet mellom to deler av en og samme mynt eller ring, og betydningen av forholdet dem imellom lå nettopp i muligheten de har til å danne den opprinnelige helhet igjen. For romantikerne var dermed det som skilte symbolet fra andre troper, at det symbolske objektets tilstedeværelse var nødvendig for at ideen skulle kunne realiseres fullt ut:

In other sorts of signs, the *signans* becomes irrelevant at the moment at which its *signatum* is caught (the *signans* is thrown away, so to speak); instead, in the signs that the Romantic philosophers and poets called symbols, the *signatum* acquires its full purport only insofar as it is continually compared to the physical presence of the *signans* (Eco 1984:141).

¹⁴Som poststrukturalistene har vist, er ikke dette uproblematisk, men det betyr heller ikke at det nødvendigvis er feil. Av bekvemmelighetsårsaker vil jeg helst ignorere problemstillingen.

Det symbolske objektet er, selv om det på en måte *betegner* en idé, fremdeles en reell gjenstand. Symbolet er altså (på fortellingens plan) *reelt*, faktisk *konkret*, på en helt annen måte enn en retorisk trope som f. eks. metaforen, der den metaforiske betegnelsen kun eksisterer som omskrivning. På den måten er ikke symbolet arbitrært på samme måte som andre tegn – arbitrariteten har nærmest falt bort: Et symbol som det norske flagget kunne nok godt ha vært annerledes, men når det først er etablert, kan det ikke skiftes ut med et annet flagg uten videre. En metafor kan derimot byttes ut uten at noen føler seg støtt, ofte uten at noen legger merke til det.

Iallfall fortelleren i *Arild Asnes, 1970* virker noenlunde positivt innstilt til allegorien. Den benyttes kommunikativt, «transforms an experience into a concept and a concept into an image» (Goethe sitert i Eco 1984:142); den kan tolkes. Allegorien har det til felles med myten (etter Barthes' modell) at et tegn (i allegorien et narrativt forløp) står for et annet tegn: Den sier noe ved å si noe annet. Det som skiller myten fra allegorien er at mytens innhold allerede er gitt: Det er «noe annet» (f.eks. den konvensjonelle ideen om friheten) som sier noe gjennom et tegn (bildet av forfatteren etc.). Myten er et metaforisk uttrykk som har blitt «stjålet» av et større og allerede eksisterende ideologisk (system av) tegn, mens allegorien er et større syntagmatisk uttrykk som skal forstås metaforisk. Myten er et konnotasjonsspråk, mens allegorien er et denotasjonsspråk.¹⁵

En «vrent myte» har derfor ikke bare endret mytens uttrykk og innhold, men også dens struktur: Den er en allegori – et mye mindre mektig uttrykk. Allegorien er *forklarende*, og derfor ikke nødvendigvis mytisk i Barthes' forstand (selv om også den kan være det). På den måten er heller ikke «Ambivalens» noen myte: «Det Infantile» er en forklaringsmodell som nok kan avsløre myten om friheten, men den fungerer kun midlertidig og parodisk. Men Asnes selv blir skrevet inn i mytens språk gjennom

¹⁵I noen av de mer vanlige definisjoner av hva «myte» innebærer, er myten også en allegori, lignelse, parabel etc., men Forfatteren er definitivt ikke et *denotativt* uttrykk for Friheten og Individet, så jeg velger å forholde meg til kun én forståelse av myten for klarhetens skyld.

bibelallusjonene, gjennom fortellingens form av dannelsesroman,¹⁶ og selvfølgelig de steder der ideologien – enten den er kommunistisk, borgerlig eller noe annet – kommer til uttrykk gjennom bildet av ham. I selve beretningen er han i tillegg allerede mytologisert i kraft av sin rolle som forfatter.

Asnes opplever bildet av Kina som en motsats til den billedverden han selv lever i. «Han sto utenfor bildet, kunne ikke gripe inn i det, begivenhetene strømmet forbi ham, innenfor bildet, tok han hendene for å gripe det, så famlet han med fingertuppene mot lerret, papp» (s. 123). Skildringen av Kina som bilde er metaforisk – det vil si: «bilde» er metaforisk ment i denne sammenheng – men det medfører selvsagt ikke at Asnes ser på Kina som en metafor. Det er iallfall vanskelig å tro at Kina rent konkret er maling på papp eller lerret. Hvordan skal vi forstå Kinas billedmessighet og Asnes' forsøk på å «gripe» eller «komme innenfor» bildet?

Det første Kina-bildet som opptrer i romanen, finner vi i skildringen av det som gjorde Asnes «til en grimase, en absurd person» (s. 17): Mao Tsetungs svømmetur. Men det er fortellerens skildring, og Asnes' bilde av Kina kan tenkes å være annerledes – iallfall innledningsvis, før han blir maoist. Som Atle Kittang påpeker i «Mellom bilete og handling», synes fortelleren å være dogmatisk maoist fra starten av:

På dei sidene i begynnelsen av romanen der draumen om Kina først blir presentert, kling i alle fall forteljarens stemme like besvergande dogmatisk som det maoistiske leiarskapets patetiske tryllekunstnarspråk [...] (Kittang 1998:187).

Interessant nok er det også stilistiske likheter mellom Kina-bildet som innleder besvergelsene Kittang viser til, og den senere beskrivelsen av turen til Sverige: Begge er preget av oppramsing og fri flyt av ting og assosiasjoner. Man kan spørre om Kina innledningsvis er beskrevet i «et språk med klart dekadente trekk». Men Mao selv inngår langt mer

¹⁶En dannelsesroman kan også gjerne være allegorisk, men dens nokså fastlagte forløp fra tvil og usikkerhet til klokskap og erkjennelse kan påstås å inngå i en myte om menneskets oppvekst og utvikling, også når hovedpersonens erkjennelse er av en såpass tvilsom art som den Arild Asnes gir uttrykk for.

organisk i sine språklige og romlige omgivelser enn den amerikanske soldaten og skyskraperen i Drottninggatan – bildet av svømmeuren i elven lar ham opptre metonymisk i forhold til landet og til historien. Symbolet kan, som nevnt, godt være metonymisk, men foreløpig (før postbudet Chao dukker opp i romanen) er det uklart om Mao har en symbolsk stilling i romanen, eller om han får det for Asnes personlig. Men selve *handlingen* – svømmeuren – er symbolsk, skjønt den hadde nok fått symbolikken fra kulturrevolusjonens ledere, som allerede hadde definert Mao som nærmest allvitende.¹⁷ Fortelleren utelater den definerende makten som gir Maos svømmeur muligheten til å «starte» kulturrevolusjonen, og skjuler dermed den språklige og politiske *historien* som ligger bak bildet: For at svømmeuren skal ha noen som helst betydning, må noen ha bestemt at den skulle ha det, og de som har bestemt det, må allerede ha hatt makt. Påstanden om at kulturrevolusjonen startet med at «Kinas leder la på svøm en het julidag(?)» (s. 18) er altså, siden den ser bort fra at svømmeuren måtte tillegges en betydning som den bare kunne tillegges under kulturrevolusjonens maktforhold, ahistorisk, til tross for at fortelleren allerede tidlig i romanen fremstår som tilhenger av maoismen, og at denne ideologien senere fremstilles som grunnleggende historisk.

Det som i *Arild Asnes, 1970* innleder kulturrevolusjonen er altså slett ikke politikken, utrenskningene av intellektuelle og imperialister, men en svømmeur som er tillagt mening – sannsynligvis som en del av den intense persondyrkelsen omkring den store formann Mao. I romanen, og for Asnes, er det symbolet som har makt – makt til å definere Kinas fremtid, makt til å definere pianoet som et borgerlig instrument; faktisk har den også makt over Mao selv: Det er handlingen som metonymiserer Mao og setter ham i sammenheng med Kinas landskap og historie, rent språklig.

¹⁷18. mai 1966, like etter at kulturrevolusjonens lederskap hadde blitt samlet formelt, hevdet Lin Biao at «Chairman Mao is a genius, everything the Chairman says is greatly true; one of the Chairman's words will override the meaning of ten thousands of ours» (Wikipedia.org 2004).

I romanen er imidlertid ikke dette spesifikke *bildet* av Kina symbolsk; det er da heller ikke Arild Asnes sitt bilde, men tilhører på alle måter fortelleren. Den symbolikken landet besitter for Asnes, er skjult. For Asnes er Kina et bilde – et vakkert bilde. Og for Asnes er vakre bilder ugripelige og mektige, som symboler er det (uten at jeg av den grunn vil hevde at Asnes mener alle vakre bilder er symboler – begrepsapparatet hans virker dog en smule forvirret). Det første Kina-bildet i romanen ser ut til å være ment allegorisk; det er bildet av Mao som er inne i En stor sammenheng og forandrer verden: «Kinas leder la på svøm [. . .], og snart svømte millionene». Bildet er dels forklarende, dels løgnaktig: Det viser den nære forbindelsen mellom Mao og Kina, folket og Kina, men det skjuler makten som konstruerer forbindelsen, makten som *skaper* kulturrevolusjonen og opphøyer Mao. Den tredje og definerende parten i forbindelse med Mao-bildet er utelatt. Bildet er propaganda, ren og uforvrent *myte*.

Asnes' eget Kina-bilde blir imidlertid skildret som uforståelig flimmer: «Han tenkte på det fremmede. På det uvante [. . .] På Shanghai. På Kanton. På den lange marsjen» (s. 22). Det er enorme bilder, som iallfall for denne leseren vanskelig lar seg visualisere. Kina er (som alle bilder) også reelt. Men i tillegg er også de forandringene som skjer innenfor Kina-bildet reelle og *konkrete*, for dem de angår. Billedmessigheten konstitueres gjennom at Asnes står på utsiden og betrakter, som fri mann på den andre siden av jorden. Hans rolle som forfatter (bærer av friheten) er altså med på å gjøre Kina til et bilde. I den sammenheng er det forståelig at en overgang til kommunismen må medføre at han vil «begå selvmord som forfatter» (s. 111). Ironisk nok er det friheten hans som gir Kina dets symbolske makt: Kina-bildet peker tilbake på Asnes' frihet, viser den frem som ubrukelig og maktesløs; han er dømt til friheten, til å stå utenfor, «på den andre siden». Slik blir Asnes handlingslammet. I den forbindelse begynner det å bli forståelig hva Asnes mener med at samfunnet er «abstrakt» for ham, og hvorfor han savner «det konkrete». Igjen er det i samspill med betrakteren (og den tredje part – i dette tilfellet

samfunnet, som har gitt forfatteren hans frihet) at uttrykkets betydning og retoriske modus skapes; i *Arild Asnes, 1970* er da også betrakteren et tegn som ser på seg selv som et tegn – han leser sin egen betydning ut fra den semantiske veven han inngår i.

Arild Asnes mener det er i forholdet til Kina han skiller seg fra de unge fanatikerne som selger Klassekampen og andre propagandaskrifter: «Kina virket ikke lammende på dem» (s. 123). «For dem var Kina noe som de kunne gripe. Noe som kunne gripe dem» (s. 124). For å forstå SUF (m-l) sitt forhold til landet, studerer han propagandaavisen Kina i dag «som han oppfattet som Kina slik Kina selv vil at andre skal se på det» (sst.). Han oppsøker altså selve bildet i forsøket på å løse det opp, på jakt etter det han

[...] kunne kalle realiteter, noe som kunne få ham til å gripe innenfor dette bildet som stengte for ham, slik at han kunne skyve gjennom pappen med fingrene, avsløre bildet, gripe med hendene inne i bildet (sst.).

Det er altså ikke i forbindelse med sin egen rolle, eller sitt forhold til Kina-bildet, han arbeider. Det er selve bildet som skal forstås og omdannes, så han kan forholde seg til det. Et endelig gjennombrudd får han i forbindelse med artikkelen med den noe omstendelige tittelen «Om å bruke Formann Maos filosofiske tenkning som rettesnor i brevombæringen»; plutselig forstår han fanatikerne i SUF (m-l), hvorfor de arbeider for kommunismen og et fritt Vietnam, og «hvorfor (og hvorfra) de klappet for seg selv når de holdt taler» (s. 126). All denne forståelsen synes ganske perifer i forhold til det artikkelen handler om: et kinesisk postbuds arbeid med å levere brev med uklar adressat (riktignok med Formann Maos tenkning som rettesnor). Artikkelen kan også med en viss velvilje karakteriseres som grandios, patetisk og absurd:

Den praksis jeg gjennom åra har fått i arbeidet mitt har gitt meg en dyp forståelse av at [...] dette arbeid [er] fylt av en voldsom kamp mellom to forskjellige ideologier og verdensanskuelser, eller med andre ord, mellom folkets interesser og de private interessene. En slik kamp gir seg tydelig uttrykk i den holdning en inntar til brev med utydelig navn og adresse. På postkontoret kalles slike brev for «døde brev» [...]. Men lar det seg gjøre å forvandle slike «døde brev»

til «levende brev»? Praksis har vist at dette er fullt mulig dersom vi væpner oss med Mao Tsetungs tenkning, legger for dagen en ånd som preges av at vi vil tjene folket med liv og sjel og behersker og gjør bruk av den materialistiske dialektikk (s. 127).

Artikkelen dreier seg ganske enkelt om hvordan man gjør en best mulig jobb med utydelig adresserte brev i Kina; det spesielle med den er først og fremst at dette blir (etter mitt syn noe tvungent) satt i sammenheng med Mao Tsetungs tanker, og hans krav om å tjene folket. Dette er også poenget: I politisk kontekst vitner det helt banale (å finne riktig adressat) om «et kinesisk postbud som var dypt inne i en sammenheng» (s. 132). Tekstens absurde preg forsvinner også i den forbindelse: En som vil tjene folket i ett og alt ut fra Maos tenkning, må nødvendigvis handle ut fra Maos tanker også i det banale. Dette gjør naturligvis ikke teksten mindre *totalitær*, men det er heller ikke dette som gjør den viktig for Arild Asnes. Teksten peker i retning av et nytt språk.

Forfatteren Arild Asnes leste Chaos beretning som fiksjons-litteratur. Han leste om et postbud inne i en stor sammenheng. Og han tenkte: hvis jeg skulle skrive en novelle om et postbud, hvordan ville den da blitt? Han visste det. Og det var derfor Chao ble hans lærer. Hvis Arild Asnes skulle ha skrevet om et postbud, kunne han ha gjort det på flere måter, men ingen av måtene ville hatt forbindelseslinjer til Chao, alle de postbudene han kunne dikte opp, ville stått i kontrast til Chao Ching-chuan fra Yian i Nordøst-Kina. Og ingen av måtene Arild Asnes kunne skrive om postbud på ville være originale, det ville ikke være «hans» postbud. Hans postbud ville være et europeisk intellektualisert symbol (eller også programmatisk anti-symbolsk, ja Arild Asnes kunne det også) (s. 135–136).

Også i Chaos tilfelle står erfaringen i fiksjonens tegn – kanskje gjør alle Asnes' erfaringer det.¹⁸ Mot slutten av romanen jubler også Asnes over at det ikke lenger finnes «noen grense mellom film og virkelighet» (s. 173). Det er som fiksjon Chao peker mot dette «nye språket», som i ettertid kan minne om den historiske realismen i de neste romanene

¹⁸Med mulig unntak av T-banekonduktøren på slutten av romanen, men han *representerer* det konkrete og reelle i like stor grad som han *er* det, både for Asnes og for leseren.

til Solstad:

Mens Chao hele tiden i alt sitt virke var spent ut mot framtida, mot noe nytt, var alle Arild Asnes' postbud budbringere fra den gamle verden. Arild Asnes' postbud var alle postbud i en verden hvor ingenting avgjørende kunne hende (og derfor vil man i så mye postmann-litteratur finne bleke symbolske avglanser av en lengsel etter brå forandring (men altså: ingen revolusjon, ikke noe alvor – bare sterk forandrings-lyst)) (s. 136).

I dette ligger det en dyp skepsis til *Arild Asnes, 1970* sin egen form,¹⁹ og faktisk også til de erfaringer som får Arild Asnes til å gå over til kommunismen: Kina opptrer for Arild Asnes som symbol, og det er handlingslammelsen det medfører, som gjør at Asnes må omdanne sin rolle og sitt forhold til landet. Men Chao, mener Asnes, er ikke et symbol. Han er likevel et bilde – mer presist: et forbilde, et ikon. Chao har forbindelse til utopiene, mens Asnes selv er bundet til samfunnet og det bestående; litteraturen hans er en evig gjentakelse og bekreftelse av den borgerlige ideologi. Chao ligger i spennet mellom det som har vært og det som skal, eller *kan*, være. De «døde brevene» kan vekkes til live, gjenoppstå i den sammenheng de skulle inngå i, som kommunikasjon mellom folk. Det er i denne fremtidsrettede holdningen Utopien ligger: Utopien er ikke et reelt sted. Det er i drømmene om og arbeidet for fremtidens samfunn utopien ligger; i nåtiden slik den forholder seg til fremtiden.²⁰ Chao både *er* og *oppretholder* utopier: For Asnes opptrer han som et bilde på den måte å forholde seg på som Asnes ønsker seg (arbeidet hans strekker seg ut mot fremtiden), som postbud er også arbeidet han utfører (i all sin banalitet) utopisk. For Asnes er altså Chao nærmest dobbelt utopisk: Han er utopisk både som avbildning og som avbildet – artikkelen er en ikonisk utopi. Tilsynelatende står han også for det symbol-løse: Brevenes uleselige adressat blir bestemt av den *sammenheng* brevene inngår i, den mulighet de har for å gi mening igjen. Men

¹⁹Dvs. det som strukturerer romanen: Den hierarkiske betydningsproduksjonen, der symbolet og det abstrakte «samfunnet» definerer de avmektiges muligheter til handling og tolkning osv.

²⁰Solstads utopi-begrep viser altså som Thomas Moore sitt både til et *godt* sted og til et *ikke*-sted

sentralt i Chaos beretning står formann Mao:

Til tross for at det var det konkrete ved teksten som gjorde inntrykk på Arild Asnes, må det ikke bli glemt at teksten var en helhet. Det betyr: At det enkle, det syns-skapende ikke ville ha kunnet fungere uten at det hadde vært for alt Mao-pratet som gjennomsyret teksten. Det var, når alt kom til alt, den ydmyke, hoff-aktig krypende Mao-dyrkelsen, avgudsdyrkelsen, som holdt teksten, som det meningsfulle, det konkrete, hadde sin grunn i (s. 137).

Det er altså Mao, ikke som *person*, men som *ikon* og *forbilde*, og i siste instans som *symbol*, som står for betydningsdannelsen hos Chao. Dermed uttrykker ikke Chaos virksomhet noen alternativ kommunikasjonsmodell; han står som kommunikasjonsaktens tredjepart – med Maos lære som rettesnor – og arbeider seg frem til brevenes tiltenkte mottakere gjennom å vurdere avsendernes geografiske tilhørighet og hvem de mest sannsynlig vil forholde seg til. Men i Chaos tilfelle er avgrensningen av mulige mottakere nødvendig for at noen kommunikasjon i det hele tatt skal være mulig. Chaos definisjoner er dessuten bare *forslag*; riktig adressat er i virkeligheten allerede gitt, selv om den er ukjent. I tillegg til den åpne utopien (de døde brevene som vekkes til live), har vi også en noe idyllisk undertekst om et samfunn der det meste er på sin rette plass og inngår i en meningsfull helhet: Svarene er gitt, det gjelder bare å stille de riktige spørsmålene.²¹

Chao beskriver hele sitt virke i forhold til Mao Tsetungs lære, og det er nok i lys av Chaos beretning vi må forstå også det første bildet av Mao og Kina i romanen: De er to deler av et hele, og kan ikke forstås hver for seg. Mao rommer ideen om Folket, om Kina – en utopi, et land i stadig tilblivelse. I den forstand er faktisk Mao et typisk *romantisk* symbol: Det er i lys av Mao og hans lære *alt* skal forstås, og som symbol er Mao uuttømmelig og stadig meningsproduserende. *Arild Asnes, 1970* sammenfatter denne læren i oppfordringen eller kravet: «Tjen folket!». Det er under denne læresetningen

²¹Akkurat som i spørreprogrammet Jeopardy. En av utopiens dystopiske sider er at dette spillet foregikk etter regler som tok spillets navn betydelig mer alvorlig enn dagens kapitalstyrte kringkastere.

Chao beskriver sitt arbeid, og det er denne som gjør at han er

[...] inne i en sammenheng som Arild Asnes knapt ante hva var, men som han nå hadde lært navnet på: Folket. Den Store Sammenhengen som gjennomsyret alt. Dette førte Arild Asnes til å bli oppmerksom på Utopiene. Det var her forskjellen på ham og SUF (m-l) lå. I Utopiene. I forhold til Utopiene (s. 141).

Det er altså ikke utopiene som fører ham til maoismen, men omvendt. Maoismen er et middel til å forholde seg til det utopiske, til fremtiden – og til sin egen dødelighet:

Han hadde forstått: Begriper man utopiene, løsner grepet om halsen. Hvilket grep? Det grepet som den uavvendelige kapitalistiske skjebnen har på din kropp. Plutselig: en følelse av å kunne fly (s. 145).

Kommunismen kommer nærmest som et svar på Arild Asnes sin dødsangst. Den står som en mulighet for å unnsnippe den «uavvendelige kapitalistiske skjebnen». Men heller ikke kommunismen står for ham som et valg: «Han hadde mistet kontrollen over seg selv, han rullet av gårde mot det uavvendelige, det nødvendige» (s. 146). Kommunismen står også i forbindelse med djevelen selv, uten at det er noen faustisk pakt Asnes begir seg inn på. Asnes inntar kommunismen gjennom språklige klisjeer: «arbeiderklassen», «masselinja», «alle reaksjonære er papirtigre», «Tjen folket!».

Han selv var blitt en schizofren skikkelse, delt i en latterlig del på fullt tigersprang på vei inn i Kommunismen, og en forferdet del som så seg selv forsvinne inn i den røde tåka, den røde osende svoveltåka, de røde giftige dunstene, – fortapt, fortapt, fortapt – forvandlet til et menneskelig monstrum. For en sommer! La høsten komme! (s. 153).

Kommunismen er tåpelig og satanisk religiøs – tåpelig for Arild Asnes, som innser at Norge er et idyllisk land, satanisk for det bestående samfunnet forøvrig. Den gir et håp om å unnsnippe den «kapitalistiske skjebne», men som alternativ er den ikke mindre skjebnesvanger. Den første setningen i romanens fjerde og siste del er: «Arild Asnes' skjebne var nå beseglet» (s. 157). Asnes har nå sluttet seg til marxist-leninistene, har stått

«med den røde salmeboka i hendene» (s. 153) og smilt keitete over seg selv, omtrent som en konfirmant.

Asnes' utvikling følger årets utvikling: Han ligger brakk om vinteren, om våren begynner en liten kime til politisk innsikt å spire i ham, om sommeren forviller han seg i ungdommelige sysler som fyll, og han nærmer seg voksen alder når løvet begynner å skifte farge (fra grønt til rødt, vil jeg tro) – alt sammen mens han opplever at han stadig nærmer seg døden. Det sykliske tidsaspektet understreker Asnes' politisk-religiøse (gjen-)fødsel og raske modning, og alluderer til Gombrowicz' *Ferdydurke*: Gombrowicz' umodenhetsfarge *grønn* er langt mer fremtredende i Arild Asnes' sommer enn i Solstads roman *Irr! Grønt!*, som nok hentet fargen sin fra samme sted. Naturen speiler Asnes sin utvikling, mens kulturen og samfunnet har brukt ham som speil – etter Asnes' mening et liberalt politisk narrespeil.

Skjønt, hva speiler hva? Forholdet mellom Asnes og naturen er et av stedene der romanen står nærmest myten: Naturen som tegn inngår i det (for romanens del) større tegnet som er Arild Asnes, og har hans utvikling som konnotasjon. Men Arild Asnes inngår selvsagt også i naturens kretsløp, som vi også gjøres oppmerksom på en del ganger: «Reisen mot døden er allerede begynt» (s. 105). Myten fluktuerer mellom to ulike primærtegn, og rommer en svak mytisk påstand om at Asnes utvikling er den naturlige og *nødvendige*.

2.5 Historien og utopiene

Gjennom sin kommunistiske konfirmasjonsundervisning er Asnes blitt «utlevert til kameratene, til Historien, til klassekampen, til begreper som 'framgang i kampen' og 'tilbakegang, i kampen'» (s. 157–158). I sitt forhold til språket kan Asnes virke mer passiv enn tidligere, da han hadde «vært oppe i borgerskapet og hentet et språk» (s. 112),

men slik er det åpenbart ikke: Kommunismen har han valgt selv, etter kritisk refleksjon. Men om samfunnet forøvrig gir Asnes rett i at han er «utlevert» til bevegelsen, har han i det minste – iallfall delvis – lykket i å frigjøre seg fra *borgerskapet*, siden den borgerlige ideologi er fundert på ideen om individuell frihet. Som frigjøringsprosjekt er kommunismen fundamentalt ironisk for Asnes sin del, men marxismen-leninismen har heldigvis mer å by på enn ufrihet, selv om (som jeg skal komme tilbake til i 2.6) ufriheten ser ut til å være et vesentlig element i Asnes' nye ideologi. Den har en teori:

Den var uimotståelig i kraft av sin logikk og vilje til å se virkeligheten fra den rette siden. Så lenge hadde han vært forført. Nå skulle han begynne å se det hele fra den rette siden, fra den siden hvor han måtte handle for å forstå det han så. Han hadde sunket ned i historien. Det forandret alt. Historien er konkret. Tidligere hadde hans historiske bevissthet vært ytterst svak [. . .]. Historien hadde vært abstrakt, utenfor hans egen kropp, ugripbare bilder [. . .]. Han hadde definert seg selv i forhold til samfunnet, ikke i forhold til Historien (s. 158).

Som kommunist, styrket av marxismens teori, mener han å bli en historisk skikkelse, mens historien tidligere hadde vært et bilde. Det skulle da medføre at han selv, sett med samfunnets øyne, blir en del av dette bildet; ugripbar og abstrakt. Asnes, som jo opptrer i en ganske borgerlig romanform, har også flere ganger blitt kritisert for å være nettopp for abstrakt, i den forstand at han er en personifikasjon av forfatteren, og mangler personlighet og sinnsliv. Han er heller ikke på noen måte en realistisk romanfigur. Selv kroppen hans blir kun skildret som bilder – (som om) den *er* og *består av* bilder – og utelukkende i generelle vendinger:

Noen ganger når man ser sitt unge ansikt i speilet om morgenen, dette ansiktet man har vent seg til å se, overrumples man av et syn: i et lynglimt ser man ansiktet der innenfor glasset har forandret seg, har sprunget vekk fra de 28 år det er bæreren av, og i noen få sekunder dannet sin egen framtid, i det øyeblikk ser man helt nøyaktig hvordan man kommer til å se ut om ti, tjue, tredve, firti [sic] år, som gammel, før ansiktet faller tilbake til den alderen det er bærer av,

men nå er framtida antydet. Man vet da: man er bærer av en dyster skjebne. [...] Dyptgripende forandringer, umiddelbart tolket som forfall: det kommer aldri igjen. [...] Noen har begynt å miste hårprakten, håravfallet legger seg på skuldrene, den blanke skalle begynner å tyte fram (s. 104–105).

Forfatterneser. Det er noe spesielt med dem. Det finnes ikke mer særegne neser [...] det er neser som ikke er til å lukte med, det er ren form (s. 53).

Så er det å «leve innestengt i Historien» det samme som å stille seg utenfor samfunnet, som et bilde? Også da Asnes definerte seg i forhold til samfunnet, var han, iallfall som aktør, stilt utenfor det – fordi *samfunnet* var ugripbart og abstrakt. Og fordi forfatter-individet klebret seg til ansiktet hans og dementerte alt han sa, var han også den gang et bilde – en myte. Som mytisk forfatter-individ var han dermed en del av samfunnets ideologiske tegn-system; et konnotasjonstegn for friheten *innenfor* samfunnet, som plasserte ham *utenfor* som aktør. I tillegg er han også en temmelig irreal skikkelse for leseren, både før og etter den politiske omvendelsen (men mot slutten av romanen får han endelig et menneskelige kjennetegn – han ler). Kommunismen gir ham en ny måte å forholde seg til samfunnet på, både innad i romanen og utad. Utad fordi han opptrer i en annen diskurs for leserne. Omvendelsen er noe overfladisk skildret gjennom fortellerens bombastiske påstander («Fra september 1970 levde han innestengt i Historien» (s. 158)) og gjennom det narrative forløpet. Når Asnes omsider er klar til å selge Klassekampen, overlater fortelleren ham nærmest til seg selv i et deskriptivt, realistisk språk: Handlingene «taler for seg selv», så å si (dog kanskje ikke helt overbevisende).

Da han definerte seg i forhold til samfunnet, kunne han forstå både verden og seg selv («nå, ja», legger fortelleren ironisk og parentetisk til (s. 24)), men ikke handle. Som kommunist må han handle for å kunne forstå. Det kan altså synes som om Asnes mener han må plassere seg utenfor samfunnet for å kunne handle innenfor det. Handling regnes som historisk og rettet mot fremtiden, mens samfunnet er ahistorisk, og innbefatter bare det bestående. Handling og utopi henger altså sammen, og står i motsetning til

samfunnet (som revolusjonær handling gjerne må gjøre), i *Arild Asnes, 1970*.

På en måte kan overgangen fra samfunnet til historien minne om overgangen fra strukturalismen til poststrukturalismen; det synkrone systemet oppheves av «différan-
ce» mellom signifikant og signifikat. For Asnes ser det ikke ut til at «Historiens mål» er et mål i seg selv – det er *veien dit*, eller rettere sagt *forestillingen* om å gå denne veien, som er det utopiske: Det utopiske er en *ikke-tilstand*, eller kanskje helst et subjektivt «nullpunkt» mellom det som har vært og det som skal bli. Kanskje går det an å påstå at den utopien fungerer som en slags historiens *différan-
ce* for Asnes²² – en bevegelse som utsetter og forskyver historiens gang, så den ikke setter seg fast i det avskyelige bestående samfunnet. Utopien vil da altså ikke være realiserbar – det ligger jo strengt tatt i en utopi sin natur at den *ikke er realisert*, så den vil også opphøre som utopi om den realiseres. Atle Kittangs lesning av postbudet Chaos beretning, gir et interessant – og kontrært – perspektiv på problematikken:

Frå ein litterær synsvinkel held Chaos tekst fram eit ideal – idealet om ein prosa som betyr det den betyr, enkelt, konkret og umotseieleg, ein prosa utan biletkarakter, «reell» og ikkje fiksjonell. Eksistensielt fortel den om eit liv der framandskap og kjensle av absurditet er erstatta med samanheng og mening. Politisk konkretiserer den maoismens kjernetanke om å «tjene folket». På alle desse måtane lånar den glans frå ein utopi der alle avstandar er borte, ein utopi om ein framtidig tilstand av nært, tett, sprekklaust tilhøyr, hinsides alle bilete. For denne forfattaren Arild Asnes, som har brukt så mange år av sin ungdom til «å tyne ut av kroppen alle dråpene av pubertetens gift» (s. 116 [s. 142 i min utg.]), nemleg Utopiane, han ser nå at det er berre gjennom Utopiane at det finst framtid. Men det han ikkje ser, er at dersom den kinesiske utopien om det klasselause, dvs. historielause samfunnet nokonsinne skulle realiserast, så ville det bli som ei livsform der framtida er borte, og der den vesentlegaste føresetnaden for å fantasere, forestille seg, skape bilete, dermed også er borte (Kittang 1998:201–202).

²²Det er en noe feilaktig påstand, men jeg fremsetter den kun for å demonstrere en idéhistorisk likhet.

Som tidligere nevnt (i avsnittet om demonstrasjonen i 1962 på s. 44), endrer tekstene i *Arild Asnes, 1970* karakter og retorisk modus gjennom blikket som ser. Kittangs lesning av Chaos tekst (slik den blir beskrevet og dels gjenfortalt i romanen) er ikke identisk med Asnes sin (verken slik jeg eller slik Kittang forstår ham), men jeg vil påstå at Asnes deler Kittangs innsikt: Det historieløse samfunnet skaper en livsform der fremtiden er borte. Det virker også som om Asnes mener at en slik tilstand allerede er realisert i Vesten – det er da også i forholdet mellom samfunnet og historien forskjellen mellom de uavhengige sosialister og kommunistene ligger: Kommunisten «befinner seg i Historien, med hele sin dødelige kropp, [. . .] mens en sosialist [. . .], han er et Individ, kastet ut i Kapitalismen, gjennom en fødsel» (s. 159). I samfunnet finnes bare fremtiden som noe uunngåelig, en skjebne. Det historieløse samfunnet eksisterer allerede, selv om arbeiderklassen ikke har tatt ledelsen. I Asnes' Norge anno 1970 fungerer motsigelsene i samfunnet bekreftende, og styrker det som er. Klasser eller ei, det er kun når de undertrykte *går til kamp* de kan skape seg en fremtid, gå inn i Historien.

Jeg er usikker på om Kittangs kritikk egentlig rammer Arild Asnes. Chaos skildring, og Asnes' utopier for øvrig, låner kanskje «glans frå ein utopi der alle avstandar er borte, ein utopi om ein framtidig tilstand av nært, tett, sprekklaust tilhøyr», men det er jo også nettopp en utopi om en *mulig framtidig tilstand*; utopien har *uendelig* avstand til det den er en forestilling om: Den fremtidige tilstanden finnes jo ikke (ennå), selv hos Chao. Det som skiller Chao fra den uavhengige sosialisten Arild Asnes, er at Chao hele tiden *skaper* fremtiden. Når ett dødt brev er vekket til live, er kanskje avstanden mellom sender og intendert mottaker på sett og vis forsvunnet, men det sendes stadig nye brev, Chao må stadig vekke de døde, «tjene folket». Selv om idealet som beretningen «låner glans av» kanskje kan være en prosa som «betyr det den betyr», er dette idealet fraværende både i Chaos virkelighet og i teksten om ham: Adressene på brevene betyr ikke det de *skulle* bety, og fortellingen blir heller ikke lest som selv-identisk (hvordan nå enn dét skulle

kunne skje). Chao opptrer som et ikon for Arild Asnes, og som jeg har vært inne på, er ikke ikonet *bare* en analog fremstilling. Det finnes heller ingen påstand om at et slikt ideal *kan* virkeliggjøres. Kløften mellom idealet og det som er, fungerer dessuten som en skapende kraft, og det er nok heller *den*, ikke idealet som sådan, som tiltrekker Asnes. Etter min mening skulle da Asnes sin billedbevissthet, og da kanskje *først i forbindelse med Chao*, ligge nærmere Kittang sin:

Å fantasere eller forestille seg noko er ikkje berre å eksponere det biletmessige ved det ein fantaserer eller forestiller seg. Det vil også seie å strekkje sitt biletmedvit ut over seg sjølv, ut over det faktiske, mot det som ikkje er. I denne spenninga mellom å setje det faktiske ut av kraft (som er ein måte å hevde det uverkelege på), og å strekkje seg mot det som ikkje er, eksisterer biletet. Dette er frå ein synsvinkel sett, ei spenning mellom det partikulære og faktiske og den totale samanhengen som gjer det partikulære meiningsberande. Vi bør kanskje hugse på at hos Hegel har termen «konkret» denne betydninga av heilskap eller totalitet (Kittang 1998:196).

Om vi tenker tilbake på Asnes' tidligere billedskapende erfaringer, som f. eks. demonstrasjonstoget i 1962 (diskutert nærmere på s. 44), besto jo de nettopp bare av en slik eksponering av det billedmessige. Ved romanens begynnelse har han også eksponert seg selv. Chao er derimot romanens første ikon,²³ Arild Asnes' lærer.

Skjønt, det er *det konkrete* ved Chao-teksten som først gjør inntrykk på Asnes. «Det konkrete» virker ofte som et av de mest opake begrepene i *Arild Asnes, 1970*. Det er fristende å forsøke å benytte den hegelianske forståelsen, særlig siden navnet Hegel opptrer én eneste gang i romanen, i en parentes i forbindelse med demonstrasjonen i 1962. (Hegels politiske filosofi har også enkelte likhetstrekk med SUF (m-l) sin maoisme, iallfall i forbindelse med autoritetstro og forestillingen om historiens nødvendige utvikling. Det er fristende å bruke Hegel som nøkkel til hele romanen, men jeg tviler på om det er klokt.) Asnes skulker dagens to siste forelesningstimer «(om Hegel faktisk, det

²³Eller andre – Asnes trer jo selv inn i forbildets diskurs, men han opptrer selvfølgelig ikke som et forbilde for seg selv.

var til forberedende prøve)» (s. 76) for å gå i demonstrasjonstog. Er det en manglende forståelse av Hegel som får Asnes til å vike unna pastisjen? Mangler han forståelse for sin egen plass i totaliteten, eller kanskje helst en forståelse av *historien og dialektikken*? Det er sikkert mulig å svare både ja og nei på slike spørsmål, men det virker ikke som om «det konkrete» i *Arild Asnes, 1970* er det hegelianske begrepet Kittang nevner (det bør kanskje nevnes at Kittang heller ikke tillegger romanen denne begrepsforståelsen). I Chao-teksten er det *helheten* (inkludert Mao-dyrkelsen) som *skaper* det konkrete (se utdraget på s. 53). «Det konkrete» ser ut til å defineres som, eller sammenstilles iallfall med, «det syns-skapende, det enkle» (s. 137). Det synsskapende må forstås som bildets «overflate» i fiksjonen, i motsetning til dets abstrakte og konseptuelle innhold. I Dag Solstads anmeldelse av Gunnar Lundes *Flukten fra en flukt* (1968), beskrives forholdet mellom konkret og abstrakt slik:

[...] Gunnar Lunde beskriver tilforlatelig det fantastiske som skjer i og omkring dette mennesket: Derved skjer en perspektivforskyvning: det tilforlatelige blir fantastisk. Gunnar Lunde lykkes i denne manøveren fordi han ikke lefler med det abstrakte element som enhver novelle inneholder, men forblir hele tiden i det konkrete og er derved konsekvent. [...] I enhver prosatekst, som sagt, ligger et mønster, ett eller annet sted under skrivingen vil forfatteren oppdage det, og da vil han altfor lett bli abstraksjonens fange ved å tydeliggjøre mønsteret, ikke lenger skrive ut i fra det konkrete utgangspunkt, men skrive ut i fra mønsteret man oppdager, og teksten vil derved så altfor lett bli litteratur i dårlig forstand (Solstad 2000b:83–84).

«Det konkrete» som motsetning til dette abstrakte, er dermed ikke akkurat «ein prosa som betyr det den betyr, enkelt, konkret og umotseieleg, ein prosa utan biletkarakter, 'reell' og ikkje fiksjonell», slik Kittang hevder i avsnittet sitert på s. 58, bare en form for billedgjøring som forholder seg analogt til det avbildede. Analogi og identitet er som nevnt ikke det samme. Et fotografi er analogt, enkelt og uimotsigelig, men ikke

uten bildekarakter.²⁴ I Gunnar Lunde-anmeldelsen hevder også Solstad at alle noveller – også de som hele tiden forblir i det konkrete – inneholder et abstrakt element. De er altså ikke gjensidig utelukkende motsetninger; det konkrete (iallfall i prosa) rommer det abstrakte, iallfall som potensiale. Konkret og abstrakt står i et dialektisk forhold til hverandre, og bildet er syntesen mellom dem.

Etter Solstads egen terminologi skulle *Arild Asnes, 1970* befinne seg trygt innenfor det abstrakte. Her er det mønstrene og forholdene som påpekes, antakelig med det formål at de skal elimineres: «Motsigelsene var enten løselige eller uforsonlige. Var de løselige skulle de løses, var de uforsonlige skulle de tilintetgjøres» (s. 165). Dette abstrakte fremkommer gjennom at narrasjonen hovedsakelig forløper i iterativ tid, og at enkeltstående hendelser oppstår fra det generelle – f. eks. når Asnes stiger av toget i begynnelsen av romanen. Dette toget trer ut av et generelt bilde av Europas mange tog og jernbaner, som igjen er et tidsbilde: Asnes trer på en måte ut av det generelle, men han opptrer stadig som et eksempel hentet derfra, og bærer det med seg. Han er «forfatter og intellektuell», ikke en enestående person. Selv når han sulter, gjør han det som forfatter og råvareprodusent: Asnes' misunnelse avføder et (kanskje noe parodisk) marxistisk bilde av det professorale borgerskapets utnyttelse av det litterære «proletariatet», råvareprodusentene. Men om *Arild Asnes, 1970* befinner seg innenfor det abstrakte, er det også fordi hovedpersonens utgangspunkt i romanen er innenfor det abstrakte samfunnet.

Det er i det konkrete vi kommer nærmest en slags autentisitetstankegang i romanen. Hos Hegel er det jo slik at en idé oppnår større og større konkretisering jo mer den utvikles dialektisk: Familien og samfunnet blir konkretiserte gjennom sin syntese i staten, etc. Dialektikken følger også *den nødvendige* utvikling. Historien følger igjen

²⁴I Gunnar Lundes groteske realisme ligger det noe kafkask, så det kan passe å minne om Adornos «Oppteikningar om Kafka»: «Kvar einaste setning seier: tyd meg. Men ingen av setningane toler å bli tyda. Dei reagerer med å seie 'slik er det', og dermed tvingar dei fram spørsmålet: kvar kjenner eg det frå?» (Adorno 1992:27). Enkelt og uimotsigelig, men Kafka har da en form for bildekarakter.

dialektikkens nødvendighet: Historien er en idé, men den er også konkret, og en stadig konkretisering av Guds vilje. I den forstand er nok utopien som Kittang skriver, en forestilling om en «framtidig tilstand av nært, tett, sprekklaustr tilhøyr» – å være ett med Historien er å være ett med Gud. Men dette éne kan ikke eksistere uten motsetninger, uten fremtid.

Asnes selv blir først «konkretisert» mot slutten av romanen, når han omsider får en egen stemme. Han sitter på toget, og ler når han endelig innser at det finnes en kampvillig norsk arbeiderklasse også i den virkelige verden:

Plutselig gikk det et lys opp for Asnes. Han begynte å le. De som satt på samme benk som ham, skottet forundret på ham, men Arild Asnes lo. «Jeg er jo blind,» tenkte han. Og han brast i latter. De på samme benken flyttet urolig på seg, Arild Asnes tenkte, mellom latterhikstene: «Jeg er en idiot, en kjempeidiot, ja jeg er den største idiot i verden [...]» (s. 205).

Det finnes to antydninger til dialog tidligere i romanen. Bare den ene av disse blir gjengitt i direkte tale, og den er (pussig nok) svært skisseaktig – som et omriss. Det er når forfatterkollega B kommer på besøk for å be Asnes om å bli med i 1. mai-toget (s. 55–56). Forøvrig er det også den eneste gangen Arild blir omtalt ved fornavn. Likevel fungerer den ikke som en reell dialog: Navnet B gir ingen illusjon om personlighet bak sin ene replikk, men denne holder til å overbevise Asnes: «Han reiste seg fra bordet og sa: – Ja, det er jeg interessert i. La oss få med oss så mange som mulig!» (s. 56). Den andre replikkvekslingen foregår i en parentes, i fri indirekte diskurs: «(traff ham overraskende på gata i Oslo, lenge siden, han sto på farten til Göteborg, fleipet: blir du med, ja Arild Asnes ble med)» (s. 113). Det er først som idiot Arild Asnes får fremstå gjennom direkte tankepresentasjon, og når han endelig skal få snakke selv, er romanen slutt.

2.6 Friheten. Spillet igjen.

SUF (m-l) er en politisk bevegelse, men de har sitt eget språk, som Asnes tidligere hadde vært svært skeptisk til – en språklig helvetesmaskin:

[...] et språk som var stengt inne i seg selv, og fungerte i kraft av seg selv, uten hensyn til det Norge det egentlig skulle utsi noe om. Det var noe fanatisk over SUF (m-l). Det fanatiske besto i at de tok utgangspunkt i språket og ikke i virkeligheten, at de i stedet for å få virkeligheten inn i språket, forsøkte å presse språket inn i virkeligheten (s. 58).

Det er uklart om det ligger noen språkteori til grunn for SUF (m-l) sin helvetesmaskin (det virker ikke videre sannsynlig), men Asnes mener hans eget språk har *virkeligheten* som underlag (men Asnes' virkelighetsforståelse er også fundamentalt språklig, så han kan neppe sies å ha stor innsikt i egen epistemologi), og at helvetesmaskinen står i motsetning til hans eget språk. SUF (m-l) snakker om revolusjonen, som for Asnes er noe rent fiktivt; «han kunne ikke tro på den, for han kunne bare tro på det han så med sine egne øyne» (s. 59). Der Asnes ser en kuert arbeiderklasse, ser SUF (m-l) arbeidere med sterke ansikter og knyttede never. Det er ikke bare tegnets *signifikat* som er utsatt hos SUF (m-l), selv *referenten* ligger i den fiktive fremtiden. SUF (m-l) og språket deres er rett og slett ikke av denne verden. Det er ikke rart at Asnes hadde ment de lignet på engler. Men selv om den utopiske dimensjonen i SUF (m-l)s språk og virkelighetsforståelse kanskje virker som *différance*, fungerer det også som et forsøk på *fastholdelse* av verden gjennom språket: De «forsøkte å presse språket inn i virkeligheten». Virkelighetens «nå» blir forsøkt satt fast i utopiens nullpunkt, forsøkt gjort til en ikke-væren – et rent potensiale (som egentlig er en illusjon).

Verden har hittil vært en fast struktur for Asnes, der endringer kanskje kan skje gjennom synkrone sprang (men der det er tvilsomt om det vil komme større endringer i løpet av Asnes' levetid, eller at endringene vil påvirke hans egen plass i samfunnet);

endring av en enkelt enhet påvirker de andre i den samme konstellasjonen. Men selve måten verden struktureres på, kan ikke endres på den måten. I det gobrowiczske formspillet finnes ingen frihet, bare muligheter for frigjøring: Å få overtaket over den andre (og tredje).

Det å være revolusjonær står selvfølgelig ikke i motsetning til dette. Strengt tatt er vel også en revolusjonær holdning i utgangspunktet definert i forhold til *samfunnet*, ikke til historien – noe må jo veltes om, hvis en revolusjon skal skje. Men for Arild Asnes er kommunismen en annen og utopisk orientert revolusjonær virksomhet – en virksomhet som mest ser ut til å være et mål i seg selv:

Hvorfor studere? For å dyktiggjøre seg i klassekampen. Arild Asnes kjente seg som et lite barn. Han var blank. Det dreidde seg ikke om å «lære» Det kommunistiske Manifest. Heller ikke om å «forstå» det. «Et spøkelse er på ferde i Europa – kommunismens spøkelse.» Det dreidde seg om å gjenreise disse ordene (s. 159).

Sitatet fra innledningen til *Det kommunistiske manifest* – som Arild Asnes ikke skal forstå eller lære – viser til situasjonen før kommunismen var definert (noe den skulle bli i teksten som fulgte), men etter at den (i følge Marx) var anerkjent som en makt. Det kan synes som om Asnes' variant av kommunismen skal være udefinert og stadig i startfasen, rettet mot det som skal – eller kan – bli, akkurat som det kinesiske postbudets arbeid. At SUF (m-l) sitt språk «peker mot det nødvendige» kan kanskje støtte den tolkningen; nødvendighet står tross alt i dialektisk motsetning til den *friheten* Marx mente et kommunistisk samfunn skulle ha som mål:

In fact, the realm of freedom actually begins only where labour which is determined by necessity and mundane considerations ceases; thus in the very nature of things it lies beyond the sphere of actual material production. Just as the savage must wrestle with Nature to satisfy his wants, to maintain and reproduce life, so must civilised man, and he must do so in all social formations and under all possible modes of production. With his development this realm of physical

necessity expands as a result of his wants; but, at the same time, the forces of production which satisfy these wants also increase. Freedom in this field can only consist in socialised man, the associated producers, rationally regulating their interchange with Nature, bringing it under their common control, instead of being ruled by it [. . .] and achieving this with the least expenditure of energy and under the conditions most favourable to, and worthy of, their human nature. But it nonetheless still remains a realm of necessity. Beyond it begins that development of human energy which is an end in itself, the true realm of freedom, which, however, can blossom forth only with this realm of necessity as basis. The shortening of the working-day is its basic prerequisite (Marx 1999:470).

Hos Marx er altså historiens «mål» en syntese av nødvendighet og frihet – akkurat som *historien i seg selv* er hos Hegel, om enn fra et litt annet perspektiv (Marx var opptatt av menneskene, Hegel var opptatt av «verdensånden», hva nå enn det måtte være). Historien kan altså ikke sies å slutte når den når sitt mål, det er snarere mennesket som vil *tre inn i historien*, bli ett med den. Men det skulle opplagt ikke foregå på samme måte som Asnes' inntreden i historien.

SUF (m-l) dyrker ikke friheten, som jo faktisk allerede finnes i Norge (dog kanskje uten basis i *det nødvendige* i den forstand Marx nevner i det siterte avsnittet over: De fries frihet er *i seg selv nødvendig for samfunnet*). Det maoistiske kravet om å tjene folket i ett og alt kan også synes å være uforenlig med Marx' forestilling om friheten, selv om kravet nok stiller friheten som fremtidig mål. Maoismens forhold til friheten er dermed utopisk – friheten er noe som hører fremtiden til. Å *tre inn i historien* i romanens forstand blir dermed å gi avkall på egen frihet til fordel for historiens.²⁵

Solstad viser for øvrig skepsis til den nåtidige friheten flere ganger ellers i forfatterskapet. Tittelen på 2. kapittel i *25. september-plassen*, «Å være fri er å ha fri», er

²⁵Dette minner for øvrig bekymringsverdig om enkelte av dem som tok nazistenes side før og under 2. verdenskrig, også slik de – kretsen rundt Eilert Møller – blir skildret i krigstrilogien. Typografen Halvor Sørli, som blir forført av den ambisiøse holdningen en kort tid, velger passende nok å ta livet av seg når han oppdager hva han har vært i befatning med.

plassert i anførelstegn siden det er en påstand som romanen tar avstand fra: Fritiden (som Marx altså anser som en grunnleggende forutsetning for reell frihet) gir ingen frihet, men inngår i kapitalismens undertrykkelsessystem: Arbeidernes fritid har arbeidets nødvendighet som *sin* grunnleggende forutsetning. Fritiden er bare en utsettelse og forsterkning av arbeidets nødvendighet, og binder arbeideren sterkere til arbeidskjøperen, siden fritidens frihet (i *25. september-plassen* representert ved råneren Axel Nyland sin bilkjøring) koster penger. Det er nok ingen gal analyse, men det er likevel fristende å spørre om Solstads variant av marxismen er en ideologi som tar avstand fra alle mer eller mindre kjente former for frihet: «Det vi kaller frihet, er en ond frihet, det vi kaller ufrihet er kanskje konturene av en ny frihet, bare for å ta et eksempel» (Solstad 2000e:106).

Men vi må ikke glemme: Arild Asnes er forfatter. Friheten, og det å være et individ, er et problem for ham personlig: Han blir gjort til en absurd person. Ufriheten og kollektivismen fungerer dermed først som en individuell løsning. Individuell kollektivism er en ganske åpenbar selvmotsigelse, og det er nok ikke det som er Asnes' mål. Men om Asnes ønsker å kvitte seg med friheten, bør det regnes som hans personlige motivasjon; det er ingen grunn til å lese det som et krav han også ønsker å stille overfor arbeiderklassen. Arbeidere har da også bare noen få setningers tilstedeværelse, på en kommunistisk konferanse mot slutten av romanen:

Konferansen ble avsluttet med at de tilstedeværende sang «Internasjonalen». Med knyttete never. Der sto de: Gamle arbeidere (sic!)²⁶ med nakker som elefanthud, herdet gjennom 50-åras hets mot de som trodde på arbeidernes rett til produksjonsmidlene. [. . .] Utenfor hadde bilkolonnene begynt å lyse i mørket, de ség i store rekker innover mot hovedstaden langs alle innfartsveiene. Der var folket. Inne i stuene sine, i de store blokkene, det blå lyset kunne sees av tilfeldige forbispaserende. Der var folket. Var det illusorisk det hele? [. . .]

Like foran ham sto en gammel arbeider, med krum rygg. Han knyttet nevene. Det var noe av det vakreste Arild Asnes hadde sett (s. 180–181).

²⁶Parentesen «sic!» tilhører romanen.

De kommunistiske arbeiderne representerer seg selv, som syngende gruppe og som individer. *Folket* sitter hjemme i stuen sine og ser på TV. Selv når arbeiderne er til stede, er det ingen arbeiderklasse. «Folket» opptrer ikke engang som illusjon; de finnes bare som Asnes' fantasi og forestilling. Men han mener nok at han og arbeiderklassen har felles interesser: Å styrte borgerskapet. Han vil kunne kvitte seg med sin brysomme frihet (noe han forsåvidt allerede har gjort når han går inn i den noe autoritære kommunistiske bevegelsen) – arbeiderne får vel styre seg selv, får vi tro. I Asnes' utopi eksisterer arbeiderklassen kun i kraft av sin *nødvendighet*: Ingen arbeiderklasse, ingen mulighet for revolusjon, og dermed heller ingen grunn til å bli kommunist. Asnes sitt spill i romanen går i hovedsak ut på å solidarisere seg med arbeiderklassen for at han skal kunne overvinne sin egen frihet. Hvilken grunn arbeiderklassen skal ha for å solidarisere seg med seg selv, er ikke tema for boken.

*

Solstad mener som nevnt at en prosatekst ikke bare skal *beskrive* spillet, en roman *er* også i seg selv et spill, som spilles av forfatteren (og romanen handler også om dette spillet). Det er ut ifra denne forståelsen jeg mener *Arild Asnes, 1970* også handler om den som skriver romanen. Solstad skal bli kommunistisk forfatter, skrive for arbeiderklassen og dem som solidariserer seg med den. *Arild Asnes, 1970* henvender seg til «det intellektuelle borgerskapet», og dens hovedperson har lite til felles med arbeiderklassen. Men det er gjennom Asnes veien til arbeiderlitteraturen går, og det er gjennom hans opplevelser Solstad som *forfatter* kan solidarisere seg med arbeiderklassen.

Gjennombruddet kommer under en filmfremvisning under den kommunistiske konferansen. Filmen, «Folket og dets geværer», handler om «folkekrigen i Laos, en beretning fra de frigjorte områdene» (s. 171). Asnes sin endelige oppvåkning skjer på den samme omvendte (mytevregende) måten som så mye annet i romanen:

Hvert kvarter, eller hvert tjuende minutt ble lerretet intenst lysende, filmkameraets surring holdt plutselig opp, lyset ble slått på, og først da merket de tilstedeværende at de var svært så slitne, for lyset rant som sand inn i øynene. Filmrull ble skiftet, snart surret filmkameraet opp, de grå bildene dukket opp og ble oppsnappet av de tilstedeværende, stemmene fra de tre [simultanoversetterne] lød nøkternt, messende (sst.).

Lyset bringer med seg Mr. Sandman (eller Ole Lukkøye eller Jon Blund) mellom hver filmrull. Filmen har franske tekster, utdrag av Mao Tsetung, som dekker hele lerretet og bryter opp bildestrømmen. Disse oversettes til norsk av tre personer; leses opp «nøktern, messende», som av litt søvndyssende prester. Det virker som om det store gjennombruddet som følger, også er et sammenbrudd for grensen mellom drøm og virkelighet:

Det viste til noe han kunne benytte seg av, her, i Oslo, i oktober 1970. Det fantes ingen uoverstigelig grense mellom det som foregikk på filmen og den som satt og så på. Han kunne juble: Det fantes ikke lenger noen grense mellom film og virkelighet! (s. 173).

Asnes er nok likevel ikke fullstendig psykotisk, selv om episoden gir assosiasjoner til forestillinger om sjamaner og åndelige medier. I dette tilfellet er det dog noe så prosaisk som *erfaring* det dreier seg om. Filmen står i kontakt med den historiske virkeligheten den beskriver, og viser også til den virkeligheten *tilskueren*, som «kommunistisk frigjører», befinner seg i. Historiens eksempel kan benyttes i det nåtidige utopiske arbeidet. Også her er det *det konkrete* – eksempelet, og dessuten *det eksemplariske*, forbilledlige (nærmest ikoniske) – ved filmen som gir den overskridende egenskaper. Men dette overskridende er ikke en egenskap hos filmen i seg selv:

Dette var en enkel lærdom. [. . .] Mange kunne ha fortalt ham det. Han kunne da ha sagt: det er riktig, jeg tar feil. Men det hadde ikke betydd noenting. [. . .] [O]g han kunne ha tillagt: filmen representerer jo virkeligheten, jeg representerer det uvirkelige, fiksjonen, eller han kunne ha sagt det omvendt: filmen er fiksjon, vakker men uvirkelig, jeg befinner meg i virkeligheten, og den er absurd,

umulig, håpløs, forvrengt. Nå ble dette opphevd. Det var forunderlig, han kunne ha jublet der han satt [...] (s. 173–174).

Filmen og virkeligheten er ikke *identiske*. Forholdet mellom dem virker heller dialogisk, og dialogen er mulig fordi erfaringene filmen meddeler, lar seg overføre til Asnes sin konkrete virkelighet. Det absurde som «hadde heftet ved ham fordi han var en uavhengig sosialist» (s. 158) ble opphevet ved at han «hadde sunket ned i Historien» (sst.). Filmen og Asnes sin virkelighet har det til felles at de skal tolkes i lys av den samme marxistisk-leninistiske teorien, Mao Tsetungs tenkning. Det er gjennom den teorien de har samme erfaringsmessige grunnlag, og det er gjennom samme teori Solstads senere romaner skal skildre den nære norske historien: Litteraturen blir politisk erfaring, og tar på den måten del i det kommunistiske arbeidet. En teori som tillater at forskjellen på verden i og utenfor kunsten oppheves gjennom erfaringen, gjør det mulig å gå inn i denne «alminnelige menneske-attityde [som] frigjør forfatteren fra de skinnroller som han har måttet kjempe med» (Solstad 2000e:108), eller gir rettene sagt en illusjon av det: «Han har *valgt* å være et alminnelig menneske, det er altså en rolle han velger» (sst.). Spilleren Solstad har endelig spilt seg ut.

Et spørsmål som tvinger seg frem her, er om det egentlig har skjedd noen forandring: Også tidligere leste Asnes verden som om den var en tekst, og hentet sine erfaringer både fra kunst og virkelighet. «Forfatteren som myte» er jo også del av et tegn-system, og må dekodes gjennom en teoretisk tilnærming – riktig nok en ikke-kommunistisk teori, som i seg selv ikke krever at man tar klassestandpunkt for å benytte seg av den.²⁷ Som *ren erfaring* kan ikke filmen skille seg mye fra annen kunst, sett gjennom Asnes sitt tidligere kunstsyn. Også den er et middel til å forstå seg selv i forhold til verden. Det som er nytt her, er at den erfaringen filmen gir, har en mer pragmatisk betydning. Den kan brukes til politisk *handling*, i motsetning til f. eks. Asnes sin ufullførte roman.

²⁷Det er kanskje ikke nødvendig å ta klassestandpunkt for å benytte seg av marxismen heller, men som nevnt i en fotnote innledningsvis (s. 9), synes det som et absolutt krav i Solstads variant av den.

«Ambivalens» kunne bare gi en *skildring* av de intellektuelles infantile stilling, og av hovedpersonenes dramatisering av det infantile. Den viser ingen vei ut, ingen erfaring ut over en dyster påstand: *Slik er det*. «Folket og dets geværer» ser ut til å være mer dokumentarisk, fra nær historie og en annen kant av verden. Den påstanden Asnes leser inn i dens «slik var det», er fremtidsrettet: Slik kan det bli. Den historiske erfaringen er altså rettet mot det som skal bli, utopien.

Solstad og Asnes har selvsagt aldri vært identiske på noe vis, men jeg insisterer på at de har ganske lik intellektuell erfaringsbakgrunn. Etter filmfremvisningen, når Asnes synger «Internasjonalen», skiller forfatteren og hovedpersonen lag, så å si. «Plutselig sto en ting helt klart for Arild Asnes. Så klart som noe overhodet kunne være klart. Det var: De som befant seg i dette rommet nå, de var *utsatt*» (s. 181). Arild Asnes begynner å forstå at kommunismen vil medføre at han lever farlig. Sosialisme lar seg ikke gjennomføre på fredelig vis:

Det finnes en rekke teorier som skal tilpasse Marx, Lenin & Co. til det moderne industrisamfunns forhold. De har alle det til felles at de sikkert er laget og forsvares av velmenende ærlige mennesker, men like sikkert er det at de fungerer som et vern, et borgervern, mot det å ta konsekvensen av at sosialisme er nødvendig. For hva er konsekvensen av at sosialisme er nødvendig? Revolusjonen (s. 184).

Konsekvensen av revolusjonen er igjen at kommunister lever farlig. De må forberede seg på at borgerskapet slår tilbake, på å gå under jorden. Den nye realistiske og erfaringsmessige innfallsvinkelen til litteraturen medfører at han leser en avisartikkel om den forfulgte amerikanske kommunisten Angela Davis som «en av hans egne mulige framtid-biografier» (s. 189). «Han kan slett ikke utelukke at også hans liv en dag skal bli satt i forbindelse med virkelige pistoler med virkelige kuler i, i en virkelig gate, midt på en virkelig formiddag, i et virkelig opptrinn» (sst.). Konsekvensen er sikkerhet. Hemmelighold. Selv om Norge er idyllisk og fredelig, med SUF (m-l) som en liten og

ubetydelig sekt, må han være forberedt på at sekten infiltreres av borgerskapets agenter. Etter at Asnes «forsto filmen fra Bak-Asia, [. . .] forsto han også at sikkerheten, den var av den aller største betydning» (s. 195–196).

Hemmelighold synes imidlertid ikke å ramme romanens forfatter; han publiserer jo sitt klassestandpunkt. Jeg vil tro at den slutningen *han* trekker fra «Folket og dets geværer», fra *erfaringen*, er forskjellig fra Asnes sin – kanskje helst antitetisk: Asnes sin tese om nødvendigheten av sikkerhet og hemmelighold, blir imøtegått av Solstads antitese om å fortelle om dette. Romanen blir en syntese av disse to. Som forfatterens uttrykk i spillet mot offentligheten, skaper dermed romanen om sin opphavsmann, gir ham en ny posisjon. Dermed er de to andre «representantene» for Solstad spilt ut. Når Asnes går ut til folket og begynner å snakke, når han endelig kan (og får) stå på egne ben, har ikke romanen bruk for ham lenger. Det er ikke mer å fortelle, dermed heller ingen forteller.²⁸ Romanen, og en periode i Solstads forfatterskap, er slutt.

²⁸Dette er vel Sheherasads innsikt.

3

Sosialistisk realisme

Med *25. september-plassen*, *Svik*, *Førkrigsår*, *Krig. 1940* og *Brød og våpen*, gikk Dag Solstad over til en annen form. Romanene har mer realistisk stil og språk, og miljøet tilhører arbeiderklassen. Dette var kanskje utenkelig før Arild Asnes, 1970: «(Himmel og hav! Arild Asnes skrive roman fra arbeidermiljø!!!!)» (Solstad 2000a:108). Den forfatterneære intellektuelle helten er forlatt og erstattet av kollektiver. Tidsutstrekningen er lengre, de sosiale perspektivene er bredere. Men om romanene står i et dialektisk motsetningsforhold til den foregående romanen, står de også i forlengelsen av det tvetydige frigjøringsprosjektet som begynte med den.

3.1 25. september-plassen

25. september-plassen handler om arbeiderklassefamilien Nyland fra Halden. Romanen begynner med at Håkon Nyland, skotøyarbeider og familiens far, går tilbake til arbeid i august 1945, og følger den mannlige delen av familien frem til EF-valget i 1972. De to yngste sønnene, Axel og Inge, får to kapitler hver, ett som tar for seg tiden frem til 1972 og ett som omhandler valgåret spesielt, mens Håkon og eldstesønnen Egil blir avspist med ett kapittel hver, ettersom de ikke deltar i valgkampen. Saugbrugsforeningen, den største arbeidsplassen i Halden, får et eget dokumentarisk og polemisk kapittel midt i romanen. *25. september-plassen* er den av Solstads romaner som er tydeligst preget av marxismen, og som tydeligst klarer å kombinere et marxistisk historiesyn med en utopisk fremtidstro.

3.1.1 Sosialistisk modernisme og sosial realisme

Som *Arild Asnes, 1970* starter *25. september-plassen* i bevegelse, men i dette tilfellet er transportmiddelet noe så individualistisk og konnotasjonsmessig ahistorisk som en sykkel. Denne tar Håkon Nyland til J. T. Halvorsens Skofabrikk, etter at han har, både som realistisk koloritt og som allusjon til *Irr! Grønt!*, nasket et eple fra en frukthage. Eplenaskingen og -knaskingen i *Irr! Grønt!* fungerer som et symbol for (myten om) det ungdommelige, og Nylands eplenasking har også noe «ungdommelig», «optimistisk», «livsbejaende» og «frekt» over seg. Navnet Nyland viser også til noe i den retning, kanskje også til noe utopisk, mens kongenavnet Håkon benekter at det ligger noe revolusjonært i dette. (I den sammenhengen er det pussig at yngstesønnen, som blir suffer, har det litt negativt klingende navnet Inge Nyland. Derimot må vel Axel regnes som et betegnende navn for en som er glad i biler.)

Her er tonen likevel mer positiv enn i de foregående romanene – stemningen virker

genuint optimistisk når landet skal gjenreises etter krigen. Nyland er heller ikke noen Geir Brevik; han kjenner sin klassetilhørighet og har ikke noe ønske om å frigjøre seg fra den. I allusjonen ligger det likevel en konnotasjonsmessig kritikk av Nylands naive og ungdommelige optimisme. Denne blir forsterket og konkretisert litt senere i romanen, når Nyland er tilbake i arbeid.

Eieren av skofabrikken, J. T. Halvorsen, er Estlands konsul. Han ble utnevnt før landet ble innlemmet i Sovjetunionen, i 1924. Nyland «så på konsul Halvorsen som en mann som var ferdig, som et spøkelse i den hvite frakken sin» (Solstad 2001a:12). Spøkelset alluderer til Karl Marx' *Det kommunistiske manifest*, der *kommunismen* innledningsvis blir beskrevet som et spøkelse: «A spectre is haunting Europe – the spectre of Communism. All the powers in Europe have entered into a holy alliance to exorcize this spectre [...]» (Marx 1985:78). Kommunismen var et spøkelse fordi den som et ukjent onde ble forsøkt drevet ut; de politiske eksorsistene visste ikke hva den var. *Det kommunistiske manifest* skulle gjendrive eventyrfortellingene ved å fortelle hva «partiet» sto for. Når Håkon Nyland ser på Halvorsen som et spøkelse, viser det altså at han ikke kjenner verken marxismen eller kapitalismen – for Solstad sikkert to sider av samme sak, der førstnevnte er nødvendig for å bekjempe sistnevnte.

Et underlag av allusjoner og konnotasjoner kritiserer altså den fremstillingen som går gjennom det Arild Asnes ville kalle «det konkrete ved teksten». Men også det deskriptive uttrykket, som ligger nært hovedpersonens blick, og antyder at han iallfall har klasseperspektivet i orden, gir inntrykk av Haldens sosiale deling: Den Høyere Skolen blir beskrevet som fjern og fornem, og Den Konservative Arbeiderforenings trebygning som forfallen (på grunn av manglende popularitet, må vi tro). Også navn avslører klassesdeling. Når Nyland sykler forbi Gutteskolen, viser det at Halden har kjønnsdelt folkeskole.

Nylands blick klarer altså å avsløre klassesdelingen, som er objektivt tilgjengelig:

Alle kan se den. Men analysene holder ikke, metaforikken er naiv:

Håkon Nyland sykler med ei hand på styret. Han knasker et eple. Ingenting blir som før. Hør de rustne sykkelbjellene! Hør de klare stemmene gjennom de morgenstilte gatene! En hær er på vei gjennom Haldens gater, klokka er ti på sju. Arbeiderne er på vei (s. 6).

Gjennom Nylands blikk, mens han uvørent og ungdommelig optimistisk sykler med en hånd på styret, blir arbeiderne til en metaforisk hær. Men metaforen holder ikke: De arbeider alle sammen bare for å kunne bo og spise som folk, hver for seg og som familier. Noen revolusjonær arbeiderhær finnes ikke, og potensialet for at den skal kunne eksistere, forsvinner litt senere i romanen, etter Stalins utrenskninger i Sovjet.

*

Jeg skal ikke gi meg ut på noen omfattende diskusjon av realisme-begrepet her, da det er så problematisk og mangetydig at det ville kreve et eget kapittel. Det kan imidlertid virke passende å knytte «realismen» til det Solstad kaller «det konkrete» ved teksten – det «synsskapende», og gjennom sykkelbjellene nevnt over, også til det auditive – altså de sansbare aspektene som teksten beskriver. Vi skulle da kunne forvente et ganske deskriptivt språk, og det har også *25. september-plassen* i langt større grad enn *Arild Asnes, 1970*.

Det er ikke et demagogisk tryllekunstnerspråk som forsøker å presse seg ned over virkeligheten. Halden blir dels beskrevet gjennom Håkon Nyland og sønnene hans sine sanser og fortolkninger. Interessant nok blir Håkon Nylands syn kritisert gjennom en svært modernistisk understrøm i teksten, gjennom allusjoner til Solstads tidligere romaner og til Marx. Det er *Irr! Grønt!* som viser at Nyland er politisk umoden. Nyland, som er organisert sosialist (med tilhørighet til både fagforening og DNA), blir altså kritisert gjennom en uavhengig sosialists språk og motiver. Det er *modernisten Solstad* som innledningsvis i romanen står for den kommunistiske impulsen, og denne fungerer

faktisk fordi at, ja, Solstad er Solstad. Som forfatter spiller han her likevel en annen rolle, både siden rollespillet ikke reflekteres i romanens tema, og siden romanens innfallsvinkel til historien *utsetter* selv-refleksjonen.

Det er som sagt lite demagogi i begynnelsen av romanen – historien får tale for seg selv. Det narrative forløpet – historien – kritiserer også kommunistene (i forbindelse med dette er det verdt å merke seg at «kommunistpartiet» aldri omtales ved egennavn eller med stor forbokstav; det er bare et parti, ikke selve Kommunistpartiet). Stalin viser seg igjen som en blodig tyrann, og når de erklærte kommunistene støtter hans terrorregime, splitter det dem fra de andre arbeiderne. (Det er uklart om splittelsen kommer av at Nyland og de andre arbeiderne, på grunn av deres manglende kjennskap til Marx, ikke forstår Stalins problemer med kontrarevolusjonære krefter i Sovjet,¹ eller om den har sin årsak i at kommunistene, enten av samme mangel på kunnskaper, faktisk er like forblindet som de fremstår for de andre, eller om de av manglende evne eller vilje til å forklare sin politikk, fremstår som mer forblindet enn de er. Dette er en uklarhet romanen har godt av; ved at perspektivet legges til en «alminnelig arbeider» avvises kommunistenes holdning – som Solstad har hevdet å dele – som grotesk.) Etter Stalins utrenskninger i Sovjet vender Arbeiderpartiet seg til USA og NATO, og Nylands drøm om sosialisme begynner å forvitte. Men utopien lever, og landet bygges.

1. mai-parolen i 1950 er «For fred og framsteg». Det er fremskrittet – teknologisk og økonomisk – som tar over utopien. For Håkon Nyland sin del betyr dette at han bygger hus. Over hele landet bygges det – særlig tomannsboliger, ettersom dette prioriteres av Husbanken (de fleste må jo ta opp lån for å få råd til å bygge). Nyland bygger sin tomannsbolig på Knardal, mens arbeidere ved Saugbrugsforeningen (Haldens største arbeidsplass) bygger på Hoffgårdsløkka, som eies av bedriften. Når landet bygges,

¹Jfr. *Gymnaslærer Pedersen og den store politiske veknelsen som har hjemsøkt vårt land*, der Nina Skåtøy blir introdusert for Larviks lokallag av AKP (m-l) med et spørsmål om hva hun mener om Stalin. Spørsmålet er retorisk: For å bli godtatt i lokallaget må hun forsvare despoten.

bygger arbeiderne altså for andres penger, og gjerne på andres eiendom. Tomten på Knardal tilhører egentlig enkefru Stang, men er bortfestet:

Kanskje har advokatene hennes lukta at det var forbi med jordbrukets tidsalder, og rådd henne til å selge dette bondejordet, men for ei dame av ei gammel eiendomsbesitterslekt er det kanskje vanskelig å kvitte seg med jord, for alltid. Så bortfeste kunne kanskje være et rimelig kompromiss, og da fikk hun jo også leilendinger igjen, på en måte (s. 35–36).

Likevel er arbeidernes boligbygging et bilde på samhold og samarbeid. Håkon Nyland står for det meste av arbeidet selv, men får hjelp av sin kones svoger, Karl Einar Brodin, som skal flytte inn i overetasjen. Kolleger og venner hjelper hverandre så mye de kan; husbyggingen foregår nærmest på dugnad:

Håkon Nyland bygde hus i 1952. Men han bygde ikke alene. Han fikk god hjelp. Det var sjelden Håkon Nyland satt aleine på tomte si oppe i Knardal. Og enda sjeldnere var han aleine i Knardal. På andre tomter ble det også bygd, og ingen bygde hus mutters aleine. Kjentfolk tok et tak i for hverandre. Om ettermiddagen og kvelden var det et svare liv oppe i Knardal. Det knitra fra hamrer. Det skar i ørene fra alle sagene. [. . .] Det var et fellesskap som kom til uttrykk i Knardal våren, sommeren, høsten 1952. Et fellesskap. Samhørighet. Hva kunne ikke dette ført til? Hvilke muligheter lå det ikke i det som skjedde oppe i Knardal i 1952, og som også skjedde på andre steder i Halden, på samme tid, eller på andre steder i begynnelsen av 50-åra, ikke bare i Halden, men på utgravde tomter på jorder, sletter, myrer i utkanten av byer over hele Norge? Dette fellesskapet, var ikke det et grunnfjell? Var ikke det noe som burde ha vært grunnlag for store ting? Og det blei skapt store ting: Tusener av hus, to-mannsboliger, reist av arbeidsfolk i deres knapt tilmålte fritid, mellom tidspunktet for fabrikkenes sirener kl. 16.30 og den bekmørke kvelden da sjøl de mest iherdige, de mest fanatiske måtte gi seg, for lommelykter er jo ei ubrukelig erstatning for lyset, arbeidslyset. Men lå det ikke her gjømt større ting? Som det aldri blei noe av? Enda større ting (s. 40–42).

Samholdet rundt husbyggingen er altså et bilde på et potensial i den norske arbeiderklassen, en mulighet for en annen samfunnsorden. Selve arbeidsfordelingen ser ut som

en ekte sosialisme: Man yter etter evne, og får etter behov; arbeidstakerne eier selv både arbeidsredskapen og produktet. Til en viss grad – husene blir for det meste bygget for Husbankens penger, og kan derfor sies iallfall delvis, eller potensielt, å tilhøre banken inntil lånet er betjent. Som en kapitalismens ondsinnede ironi fører dette til at også arbeidstakerne nå i enda større grad tilhører borgerskapet: Lise Nyland må tilbake i arbeid, og barna må da passes av andre familiemedlemmer – besteforeldre, tanter og onkler, og eldstesønnen Egil. Arbeiderklassens utgifter er borgerskapets inntekter, og borgerskapets økte velstand gir økt arbeidspress:

Etter at det ble mørkt dro Håkon Nyland hjem til Busterudgata. Men nå og da hendte det at han bare blei hjemme ei kort stund, for å kikke etter ungene, før han igjen greip sykkelen og tråkka avgårde, til Rød Herregård, Remmen Hovedgård, Grimsrud Gård, eller en av Haldens mange hvite trevillaer, eller murboliger, slik som Johannes Carlssons berømte Skomakerslott eller Halvorsens palé på Huitfeldtsholmen, hvor det var fest. [...] Det hendte det blei seint før Lise kunne sleppe fra herskapene hun kokte for. Ofte blei Håkon stående lenge utafør porten til de fines villaer og herskapelige boliger. Sto og venta. Glante inn mot huset hvor kona hans befant seg på kjøkkenet for å tjene en surt erverva ekstraskilling. Glante på lysene fra de opplyste vinduene, krystall-lysekronenes funkling. Kunne skimte skygger der inne, skyggene av de velkledde herrer og smilende damer. Og på kjøkkenet, på en krakk, kledd i hvit kokkeuniform, oppkava, rød og svett, var Lise Johannesen, ei ungjente fra danseplassen på Refne i 1938, skjult bak kjøkkenvinduets gardiner, skjult for sin mann i mørket, utafør porten, skjult for gjestene, skyggene i krystall-lysekronenes funkling (s. 43).

Fortelleteknisk skiller de to foregående sitatene og en del andre tilsvarende historiske bilder seg ut fra resten av fortellingen gjennom en ekspansiv bruk av iterativ tid: Det narrative forløpet drives lite fremover, handlinger som gjentar seg fortelles én gang, men legges på hverandre så beskrivelsen males ut til et stort tablå. Perspektivet strekker seg utover handlingen og utvider seg til å ta med større geografiske områder (som i sitatet fra s. 41–42), sosiale skiller og historisk utstrekning. De har ikke samme funksjon

som f. eks. tablået som avslørte demonstrasjonen i 1962, hadde for Arild Asnes. Både bildet av fellesskapet rundt husbyggingen og bildet av Håkon Nyland som står alene utenfor herskkelige boliger og venter på sin mørkredde kone insisterer på å vise frem realiteter (fortellerens insisterende retoriske spørsmål hevder også at bildets *betydning*, samholdet, er reelt) – selv om de som nærmest impresjonistiske² studier kan anses som realismebrudd. Ved at bildene stilles opp mot hverandre, gir de en tydelig fremstilling av den kapitalistiske utbyttingens dialektikk. Også her kommer altså det marxistiske synet frem gjennom en nokså ikke-realistisk diskurs, men det må kunne sies at bildene dette fremstilles gjennom, både tar utgangspunkt i «det konkrete», og at historien fremstilles slik marxismen hevder den konkret utvikler seg – gjennom dialektiske sprang. Materiell velstand fører til økonomisk avhengighet for Folket, og det fører til større utbytte for kapitalister og banker, som igjen fører til økt arbeidspress på Lise Nyland, som lager selskapsmat. Kort sagt: Økonomisk vekst under kapitalismen tjener først og fremst kapitalistene.

Bildet av husbyggingen er også utopisk. For husbyggerne privat består utopien av ønsket om en bedre fremtid, materielt sett, med romslige hus som de selv eier. Fortellerens retoriske spørsmål – som også er forfatterens, og som styrer tolkningen av bildet – holder frem en større utopi: «Dette fellesskapet, var ikke det et grunnfjell? Var ikke det noe som burde ha vært grunnlag for store ting? [. . .] Enda større ting» (s. 41–42). Men utopien er allerede tapt. Dette er 1952. Til tross for dette, holder spørsmålene frem et alternativ: Det *kunne* ha gått annerledes; historien er ikke uavvendelig, slik den var for Asnes før omvendelsen (se s. 54). Et grunnfjell kan heller ikke slipes ned på 20 år; det kommer nye sjanser. Men, som jeg skal komme tilbake til, rammer historiens utvikling også romanens nåtidige utopier, anno 1974.

De sidene som handler om husbyggingen (ca. s. 35–45) er et nydelig og svært ef-

²Jeg sikter her til hvordan bildet komponeres nærmest punktvis til en «skimrende» helhet av flyktig-statiske detaljer.

fektivt stykke sosialistisk prosa. På de punktene marxismen viser seg tydeligst, gjennom kontrasterende tablåer, utvider perspektivet seg til hele Norge, men utgangspunktet er individuelt. Planene blir lagt frem når Odd Nyland (Håkons bror og Haldens fremtidige ordfører) kommer tilbake fra USA med tyggegummi, cowboydrakter og knallpistoler til ungene. Det er den amerikanske drømmen som har slått ned i den norske familien, og den er de ikke alene om. Individene, med sine håp og drømmer, danner tilsammen den sosiale og historiske virkeligheten de inngår i. Det bildemessige motsetningsforholdet mellom individ og samfunn fra *Arild Asnes, 1970* rammer ikke Håkon,³ men motsetningen mellom arbeiderklassen og kapitalistene gjør det vanskelig for ham å realisere drømmene sine. Nyland opplever oppgangstider, kjøper bil og får større bevegelsesfrihet (og det skal være nevnt: Familien Nyland ser ut til å ha det riktig fint – materielle goder fører ikke med seg ren ulykke, *25. september-plassen* er ikke sosialrealisme av aller traurigste sort), men med økonomiske nedgangstider senere (i forbindelse med det vi i dag kaller globalisering: Underbetalte italienske arbeidere utkonkurrerer den norske skonæringen) mister han også jobben. Halvorsens skofabrikk går konkurs. Dette skjer i 1971:

Sjøl om dette ikke var noe uvanlig blant Haldens skotøyarbeidere nå, hadde Håkon aldri kunnet tenke seg at det på alvor ville ramme ham, dette til tross for at han nok visste at Halvorsens skofabrikk arbeidet tungt. Men det virka liksom så utrolig at disse hjulene som nå svingte, at de skoene som de dreiv og laga, så raskt og effektivt som mulig, at dette arbeidet ikke skulle lønne seg lenger. Sjøl om folk snakka om konkurransen, billigere skotøy fra Italia etc., så han jo sjøl at arbeidet gikk, at folk jobba, de laga skotøy, en nyttig ting – og så plutselig skulle det være stopp (s. 63).

Her er det Nylands egen erfaring som beskrives. Å miste arbeidet er ikke bare et resultat

³Akkurat der har han også et fellestrekk med postbudet Chao; et konkret eksempel på min kritikk mot Atle Kittang på s. 58. Det er da ikke *prosaen* som er uten bildekarakter, men karakterene som er uten bildekarakter for verden (i verket), og verden som er uten bildekarakter for dem. I dette ligger det at de både har en annen virkelighetsoppfatning og en annen rolle i forhold til samfunnet enn Arild Asnes har.

av historiens dialektikk, det er også en personlig erfaring – et meningstap: «Tomhet. Han kjente seg tom. Virkelig tom» (s. 64). Igjen er det personlige knyttet til større krefter. Nyland har ikke levd «på den andre siden», han har befunnet seg i historien, riktig nok ikke som en drivende kraft – og i samfunnet, men det er et kapitalistisk samfunn. Selv om arbeidet hans er nyttig, får han ikke lenger gjøre nytte for seg når *kapitalistene* ikke har behov for ham – når arbeidet hans ikke lenger fører til profitt. Med arbeidsledigheten blir han stilt utenfor, blir handlingslammet, blir en betrakter. Han begynner å forakte de arbeidsledige og like handlingslammede ungdommene og de udugelige kapitalistene:

Var det tid for ettertanke? Var det tid for å stille noen spørsmål? Men hvilke spørsmål? Og retta til hvem? [...] Stilte han spørsmål om hvorfor ikke arbeidsfolk etter over 35 år med Arbeiderpartiet ved makta kunne være garantert retten til å arbeide? Stilte han spørsmål om hvorfor arbeidsfolk ikke kunne være trygge? [...] Nei. Han stilte spørsmål om hvorfor dumme og udugelige kapitalister som skotøyherrene i Halden skulle få lov til å drive sine fabrikker over ende. [...] Det var dem som hadde skylda. Det var kapitalistene (s. 68).

Retoriske spørsmål er for Solstad et kjernepunkt i den sosialistiske realismen: «Det er de som åpenbarer alternativene, viser muligheten for en annen utvikling» (Landro 2001:92). Spørsmålene fungerer litt ulikt i de forskjellige romanene, så jeg skal komme tilbake til dette senere. I dette tilfellet – som for de fleste retoriske spørsmål i *25. september-plassen* – virker spørsmålene som om de er rettet til *leseren*, og legger føringer for hvordan romanen og historien skal forstås. Romanens alminnelige kommunikasjonsmodus, der *beretningen* legges frem for leserens mer eller mindre distanserte blikk, brytes av at fortelleren henvender seg direkte til leseren, og forlanger en bestemt form for refleksjon over det fortalte. Spørsmålene er med på å gi romanen et *lehrstück*-aktig preg; leseren skal ikke få identifisere seg med romanpersonen i så stor grad at han eller hun ikke ser alternative handlemåter og selv blir trukket inn i offer-mentaliteten. For at romanen skal fungere didaktisk, er likevel en viss innlevelse nødvendig: Leseren skal kunne relatere

romanens verden til sin egen, og ta lærdommer derfra med inn i sitt eget liv. Uten en viss innlevelse fremstår også romanen som mye dårligere, både som propagandistisk sosialistisk realisme og som «litteratur» (spørsmålene blir jo ellers meningsløst kritiske overfor en fiktiv person i en vanskelig situasjon). Den sosialistiske realismen dreier seg ikke bare om en *beskrivelse* av verden for at man skal *forstå* – forstå historiens nødvendige gang og den materialistiske dialektikk – den forholder seg til leserens konkrete liv, trekker leseren inn i sin utopi. For at romanen skal fungere som *lehrstück*, må imidlertid leseren være noe sympatisk innstilt til den ideologi spørsmålene baserer seg på.

3.1.2 Eksistensialisme og marxisme

Håkon og Lise Nyland får til sammen tre sønner og en datter: Egil, født i 1939, Axel i 1943, Wenche i 1947 og Inge i 1948. Egil er tapt for marxismen, skremt inn i rollen som dobbeltarbeidende familiefar med et altoverskyggende ønske om økonomisk trygghet. Personlig er han en mann uten utopier (utover drømmen om 12 rette i tipping), en sann sosialdemokrat og EF-tilhenger. Men han *inngår* i en utopi på samme måte som Håkon: Han *kunne* ha tenkt annerledes, *kunne* ha basert livet sitt på solidaritet. Også i hans tilfelle kommer dette frem gjennom fortellerens (og Solstads) retoriske spørsmål.

Axel og Inge ligner mer på Arild Asnes – Axel som den individualistiske og eksistensialistiske delen av ham, og Inge som den litt mer intellektuelle kommunisten og borgerhateren. Wenche er nesten fraværende i boken, selv når hun blir skildret (i dette tilfellet på fest hos et direktørbarn):

Det gjorde Inge rasende å se søstera si. Hun prøvde å oppføre seg som om hun var født inn i det. Hun etterapte overklassens måte å opptre på, hun gjorde seg vakker for dem, sminka seg for dem, eller var «naturlig» for dem, hun elsket dem, og ville ha dem, og sjøl om det ikke lyktes henne å opptre riktig, hun var ennå litt for mye Lise Nyland f. Johannesens datter, så gjorde det ikke noe, hun trente og overså egentlig dem hun trente seg på, hun gikk over et parkettgulv i

en Saugbruksdirektørvilla, med et glass i handa, og hun øvde seg i å se ut som hun aldri hadde gjort annet (s. 112–113).

Wenche er opportunist og klassesviker. Sett gjennom Inges øyne (og hun er også utelukkende sett utenifra) ligner hun en litt mislykket (eller kanskje bare tidlig) utgave av Benedikte Vik fra *Irr! Grønt!*; en person som søker lykke gjennom sitt ytre. Hun ender opp som flyvertinne og gifter seg med en amerikaner. Wenche og Inge er familiens motsetningspar i møtet med den sosiale mobiliteten som kommer enkeltmennesker til gode gjennom utdanningssamfunnets fremvekst etter krigen.

I motsetning til Egil, får både Axel og Inge muligheten til å fortsette skolegangen etter folkeskolen. Axel hopper av etter første semester på realskolen. Lærerne er arrogante og fagene vanskelige. Axel skifter til yrkesskolen, og drar til sjøs som 16-åring. Senere jobber han på Kaken (Saugbruksforeningens cellulosefabrikk; navnet kommer av kakstrykingen av forbrytere som foregikk der da det var et rettersted), kjører motorsykel og bil, fullfører militærtjenesten og drar til sjøs igjen. Han interesserer seg for biler og motorer, og bruker mesteparten av fritiden på det. To kapitler i boken handler om ham, det første av dem heter «'Å være fri er å ha fri'» – en ironisk tittel i anførselstegn: For å kunne dyrke fritidsinteressene sine, må Axel selge arbeidskraft. Skiftarbeidet har urimelige arbeidstider, som han har liten innflytelse over selv. Men han kontrollerer uansett fritiden sin, bruker den til det han har lyst til. Han kjører sin egen bil.

Bilen er et ganske typisk fascinasjonsobjekt for gutter av arbeiderklassebakgrunn, men i Solstads romaner er transportmidler ofte noe mer: Toget Asnes ankommer Oslo med og Håkon Nylands sykkel er virkelige *kommunikasjonsmidler*, som på forskjellige måter setter menneskene i kontakt med verden. Det er betegnende at arbeidere velger bil i en tid preget av oppsplitting og mangel på solidaritet. Bilen er tross alt avskyelig (selv om dette ikke kommer så klart frem i romanen): forurensende, farlig og bråkete, og den tar altfor stor plass i forhold til de få menneskene den kan frakte, noe som fører til

at fellesarealet skrumper inn. Men bilen representerer frihet,⁴ kraft og romantikk. Det er først og fremst på denne måten den fungerer for Axel, men han driver ikke dyrkingen ut i det ekstreme:

Sjøl om de er bitt av motordilla, så veit de hvor grensene går. De forakter raggarne som personer, synes kanskje litt synd på dem, for de kjenner dem jo igjen, de veit hvor de kommer fra, de husker dem fra skolen, det er de som led mest nederlag, og som kom fra ulykkelige hjem. [. . .] Raggarne er asosiale, de har meldt seg ut, de jobber ikke, de bare kjører bil, [. . .] roter seg bort i bråk, slåss, får bråk med purken, det er en trist skjebne, men de har fine biler (s. 82–83).

Raggarne er fundamentalistiske som SUF (m-l), men de er ikke bærere av noen utopi (og strengt tatt heller ingen ideologi). Bilen har ingen fremtidsdimensjon, den bærer *nået*; hastigheten visker ut både avstand og tid.⁵ Kun døden fremstår som et mulig brudd. Også for Axel og kameratene, men ikke for de utskiftelige venninnene deres. En av dem, Gerd, blir gravid sammen med kameraten Åge, som dermed må gifte seg og flytte til Stord. Fremtiden har innhentet ham:

Hjemme hos svigerforeldra sine snakka han bare om framtida. [. . .] Og Gerd, hun triumferte. 19 år gammel skulle hun nå stå brud. Hadde det bare vært skuespill alt sammen? Hadde Gerd bare latt som hun likte å suse langs veiene i Østfold, fri, kriblende av spenning, med Døden rett utafor vinduet, hadde det bare vært et skuespill? (s. 87).

For Axel fremstår bryllupet som et bedrageri; Åge blir «fratatt alt som hadde gitt livet mening, så lenge han kunne huske» (s. 89), og han vet at det samme kommer til å skje ham. Han kommer til å bli en slave, «[. . .] solgt til Saugbrugsforeningen med hud og hår og kjærlighet» (s. 93). Det som for Axel er selve friheten, er for jentene bare et middel

⁴Det burde vel ikke være nødvendig å nevne Asnes' problematiske forhold til friheten. Bilens frihet må vel sies å være like problematisk.

⁵I dette tilfellet har vi altså en tilnærming til den formen for utopi Kittang skriver om i «Mellom bilete og handling». Men som vi skal se, er fremtiden først og fremst fraværende akkurat som *forestilling*; den kommer likevel som et uunngåelig brudd med det ungdommelige *nå*, omtrent som døden.

for å oppnå den, også for venninnen hans Inger:

Hva ville hun? Hun jobba på Reiseeffekten, en gørrkjedelig og latterlig betalt jobb, og han visste at hun som de andre jentene der bare hadde en tanke i hodet: Komme seg vekk. Og hvordan skal jentene komme seg vekk? Ekteskapet. Å gifte seg, få mann og barn, det var frihetens time for dem (s. 93).

En ung manns frihet – bilen – kan føre to mennesker sammen i romanse, og romanse kan føre til bryllup, som Axel mener er kvinnens frihet og mannens fengsel. Axel er altså ikke akkurat noen feminist, men han bærer på en liten kjønnspolitisk innsikt: Ekteskapet, livet innenfor *reproduksjonen*, binder arbeiderne til arbeidskjøperne: Et liv som voksen, et liv med forpliktelser, blir et liv i slaveri. Men innsikten er ikke basert på klassemotsetninger. Axel tar sin posisjon og sine muligheter i livet for gitt: Han er i «samfunnet», ikke i «Historien». Han kan tåle sin plass fordi den gir ham frihet utenom arbeidstiden – saugbrugsarbeideren i ham er ikke en del av hans identitet og selvbilde, men et middel (blant flere mulige) til å tjene penger. Men det kan bare vare så lenge han ikke trenger langsiktig økonomisk trygghet. Når han innser at han ikke kommer til å være ung til evig tid, er ungdomstiden slutt. Han reiser til sjøs igjen, og blir borte i flere år. Når han kommer tilbake, forelsker han seg i en m-l-er, Torill Karlsen, som han møter hos broren, som har EEC-møte. Dermed blir han dratt inn i EF-kampen.

*

Inge hopper ikke av sin skolegang, men blir gymnasiast. Han møter ikke de samme problemene som Axel; det går bra på realskolen, og gymnaset er vel heller ikke lenger noen eliteskole. Men også for Inge er motsetningen mellom arbeid (skolegang i hans tilfelle) og fritid avslørende. Utenom skoletiden finnes ikke mye å gjøre: De kan gå på kafé og vente på at de blir kastet ut, reke gatelangs eller de kan gå på fest. Det er borgerbarna som har fest; arbeiderne er nesten aldri borte i helgene, og bor for tett på sine naboer til at barna kan ta seg de nødvendige friheter:

Men i de store villaene sto hæla i taket. Dit ville alle. De som kunne plukke ut gjestene hadde stor makt. Og det var advokatsønnene og direktørdøtrene som sto for utvelgelsen. De hadde makta. Det var dem det dreidde seg om. De hadde nøklene i handa (s. 111).

Borgerbarna sitter altså bokstavelig talt med nøkkelen til en anstendig fritid. Skjønt, anstendighet: Arbeidersønnene smisker og horer seg bort for å bli invitert, for å kunne gå på fest på lørdagen, for å fortelle om det på mandagen. Det er på en slik fest Inge møter søsteren sin (se sitatet på s. 83), og det er *kanskje* da han ser fornedrelsen i det han selv driver med. Men tidspunktet da klassebevisstheten slår ned i Inge er uklart. Fornedrelsen foregripes i fortellingen: Det er først i *ettertid* han skammer seg. Beretningen om Inge ser ut til å gå gjennom Inges egen fortolkning av samfunnsforholdene, men den er etterstilt; det er synet til et medlem av SUF (m-l). Fornedrelsen er altså ingen *forklaring* på hvorfor Inge blir radikal – det ser ut som om romanen er bevisst styrt unna muligheten for en psykologisk tolkning. Selv den politiske årsaken er stilt utenfor fortellingen: «Vietnam. Hvordan fikk Inge rede på det? Det er en gåte» (s. 113).

Barndomskameraten Roy Gjøsvik introduserer Inge for SUF (m-l), men selve inngangen til partiet er også noe svakt skildret. Roy uttrykker seg gjennom marxistisk-leninistiske floskler, og virker ikke fullstendig overbevisende på Inge: «Men han var kasta inn i noe han sjøl ikke kunne fri seg fra, eller gjøre noe med, derfor trudde han ikke på det Roy fortalte, sjøl om han var enig med ham, han syntes det han snakka om var en drøm, ikke virkelighet» (s. 132). Likevel blir han med i studiesirkel, og når den først er kommet skikkelig i gang, er Inge blitt suffer. Inge går inn i SUF (m-l) gjennom politisk arbeid, ikke gjennom troen på en utopi.

Selv om den politiske omveltningen har sin basis i erfaringen, og selv *gir* erfaring, går fortellingen om Inges tidlige politiske inntrykk aldri over i noen form for psykologisk realisme: Forholdene er gitt, det gjelder bare å se dem på den rette måten. Men Inges syn er på en måte et realismebrudd, og blir dessuten beskrevet gjennom et symbolsk ladet

bildespråk, som danner en allegori over ensomheten. Som 11-åring må han ha briller.

Når han prøver dem, står de andre i ring rundt ham og ser på:

Da hadde han begynt å gråte, brilleglassene var blitt våte og seige, han kunne ikke se gjennom dem, de andre forsøkte å trøste ham, men han var utrøstelig, for han visste at fra nå av var han annerledes enn dem, han gikk med briller, han gikk med glass foran øynene, [. . .] og ingen andre, verken faren eller mora, eller brødrene eller søstera [. . .] hadde briller, de gikk rundt med friske øyne, mens han, som bare var 11 år, skjulte dem bak sterke glass, som en olding (s. 124).

Oldingemotivet går også igjen fra *Irr! Grønt!*, men Inge har ikke noe ønske om å gjøre seg til olding. Han ønsker ikke å skille seg ut fra sin grønne Nyland-familie, han ønsker ikke å være ensom. Men det er han, inntil han møter Anne Nordskog. Han føler det også (senere, som gymnasiast) som om faren har ofret ham. Håkon «ville at sønnen hans skulle få en utdanning, komme seg fram, bli ingeniør og ikke arbeider, og i og med at han ønsket det for sønnen sin, hadde han ofret ham» (sst.).

Sammenstillingen av en 11-åring som fortviler over at han må gå med briller, og en 18-åring som føler seg «forvist» til utdanning og karriere, er litt underlig. Å få briller er ingen forvisning, det er å få korrigert synet. Men i tillegg avgrenser brillene perspektivet og skiller øynene fra verden med forsterkende (eller strengt tatt forvrengende) glass. Briller fungerer altså distanserende, perspektiverende og forsterkende, nesten som en kritisk teori.

Det ser ut som om den vesentlige forskjellen mellom Axel og Inge ligger i måten de orienterer seg i verden: Med bil eller med briller. Axel er *i* samfunnet (uten å skille seg ut), Inge er utenfor. Dermed kan Inge, som Arild Asnes, være med i den historiske prosessen, mens Axel «står ved Mindesmerket på Rødsberget og venter på å få et gløtt av et 1. mai-tog han ikke tør gå i» (s. 282).

3.1.3 Utopia ex EEC

Utopien er ikke like viktig for hovedpersonene i *25. september-plassen* som den er for Arild Asnes, verken som abstrakt begrep eller som grunnlag for en konkret politisk vilje. De har sine små og private håp og drømmer – om 12 rette, om campingvogn, om kjæreste osv. De fleste av disse blir ikke negativt skildret; å kunne reise på ferie og se landet med sine kjære er et lite stykke pur lykke, vel fortjent. Tipping og lotteri er det verre med. Som i kapittelet om Saugbrugsforeningen, går skildringen dels over i dokumentar – et svært distanserende grep, som brytes opp og kontrasteres:

I første halvår 1971 var omsetninga [i Norsk Tipping] 177 millioner kroner, den hadde stadig økt, og øker ennå, ja den øker og øker. Lotteriet. Drømmen om sosialisme. Hva uttrykker det at folket i et land er besatt av tipping, lotteri? (s. 152).

Drømmen om sosialisme har åpenbart lite med tipping å gjøre. Tipping er en utopisk avledningsmanøver, som trekker drømmen om frigjøring og løsrivelse over i det private. Det er betegnende nok at lotteriet har stor betydning i Spania: «Hvilke drømmer vil Franco-Spania at undersåttene skal ha?» (sst.). For Egil Nyland er 12 rette selve *den store drømmen*. Drømmen får ham til å satse mer enn økonomien hans egentlig tåler, og han vinner aldri de store premiene. Håpet svinner hen etter hvert som resultatene kommer inn, håpet om 12 blir til håpet om 11, som igjen blir til et ønske om bare *litt* mer penger så han kunne fått råd til en campingvogn. Arbeiderpartiets ånd ligger i individualiseringen av drømmene, i bortfallet av det kollektive samholdet.

Utopien kommer inn via negativ vei, gjennom sosialdemokratenes svik: EEC.⁶ EEC føyer seg inn i Arbeiderpartiets antinasjonale tradisjon etter krigen, med NATO og Marshallhjelpen som tidligere eksempler. Arbeiderpartiets ønske om å knytte Norge til Europa føyer seg også inn i samarbeidslinjen partiet har valgt: Næringslivsinteres-

⁶Artig nok er tilhengerne for *EF*, motstanderne er mot *EEC*. Slik var det faktisk i 1972, på samme måte som tilhengerne stadig var for *EF* i 1994, mens motstanderne var mot *EU*.

sene er også i arbeidernes interesse. Når kapitalistene får tilgang til et større marked, med mulighet for økt profitt, vil det komme arbeidstakerne til gode i form av tryggere arbeidsplasser. Romanen har allerede argumentert mot dette gjennom historiens eksempel: Håkon Nyland mistet jobben på grunn av konkurranse fra underbetalte italienske skoarbeidere. Det er de kapitalistene som kan slippe unna med å betale arbeiderne sine dårligst, som vinner i det frie markedet.

Det er en skremselens retorikk som ligger bak maktens propaganda: Å stå utenfor fellesskapet er utrygt. Romanen legger dette frem gjennom et kostelig, litt essayistisk preget parti, der det er vanskelig å overse forfatterens politiske standpunkt. Sosialdemokratens ideologi blir karakterisert som «forråtnelsens ideologi» (s. 285), som via Ap holder et «jerngrep omkring arbeiderklassen» (sst.), og partiets ledere blir beskrevet som selvsikre og arrogant leende.

Men under dem, på gateplan, arbeides det. Alle steder. Motstanden får riktignok ikke komme til i avisene (iallfall ikke i den grad motstanderne ønsker det), men den er «organisert. Det betydde at maktas propaganda kunne bli imøtegått overalt» (s. 286). Det kan virke som om det er det massive maktapparatet som tvinger frem grasrotbevegelsen: Arbeiderne *må* motarbeide Arbeiderpartiet når det blir for tydelig at det ikke lenger representerer dem. 1. mai går et rødt tog gjennom Haldens gater:

Inge Nyland var stolt som en hane. En ny tid var i emning. Framtida marsjerte gjennom Haldens gater. Sosialdemokratiet hadde ikke lyktes i å knekke kampviljen i folket. Ikke helt. Det gikk et stille tog, amatørmessig og uten feiende musikk gjennom Haldens hovedgater (s. 288).

Nok en gang er fremtiden og utopien knyttet til et tog. Det er der den er, blant folk som går i samme retning, «riktig vei» (Solstad 2000a:66), som det heter i *Arild Asnes, 1970*. Toget er vel, som husbyggerne i 1952, et «grunnfjell» (selv om metaforene krasjer stygt); det er toggjengerne som danner det kollektive grunnlaget for opprøret mot makten, og

for at historien skal gå fremover. Der går de, åtti personer, deriblant Inge Nyland og Anne Nordskog.

Men toget er ikke uten indre motsigelser. Inge er kommunist og arbeider på Saugbrugs, Anne er hjemmeværende husmor. Inge vil helst være hjemme og tilbringe «hele døgnet sammen med Anne og Wiggo» (Solstad 2001a:309), sønnen deres, mens Anne ønsker å komme seg mer ut. Men han må arbeide mye, både på Saugbrugs og med politikk (og han jobber dessuten for lav betaling i produksjonen av politiske årsaker), og hun må arbeide som dagmamma for å kunne forsørge seg selv med klær. Egentlig vil hun ut – ta artium og studere, gjøre karriere, møte folk. Det beskrives altså som en konflikt mellom det kollektive og det private, som igjen knyttes til det ytre og det indre. Konflikten fører til problemer for ekteskapet, og dermed også for Inges politiske liv.

Konflikten kommer av at Inges liv som kommunist er kvinneundertrykkende. Selv om han ellers er en perfekt ektemann, er det dels hans skyld – i tillegg til samfunnsforholdene, som av forskjellige grunner ikke er lagt til rette for at folk skal kunne både proletarisere seg og leve et alminnelig middelklasseliv – at Anne må gå hjemme på kjøkkenet og ta seg av barn. Det er altså ikke bare en motsetning mellom klasser, men også *innad* i arbeiderklassen, i Inges familie. Å drive klassekamp er altså ikke bare i Inges interesse, selv om det – iallfall i teorien – er i interessen til den klassen han tilhører.

*

Romanen munner ut i to utopier: For det første er EEC-valget vunnet (dette *er* ikke i seg selv utopisk – alt er jo som det var – men det gir en forestilling om at folket kan bestemme over seg selv en gang), for det andre er det kanskje mulig å redde Inges ekteskap. Det er den første som gir romanens tittel – valget finner sted 25. september 1972. Når valget er vunnet, foreslår en av de aktive motstanderne, Harry Ahlsen, å bytte navn på Wiels plass:

Denne plassen her den heter Wiels plass. Hva har denne Wiel gjort som er så stort at folket skal ære ham med å kalle opp åpne plasser etter ham? Ingenting. Wiel-familien har utsugd folket i Halden i alle år. [. . .] Hør her, Axel, når Norge en gang blir fritt, da skal vi døpe om denne plassen her. Hva sier du om å kalle den 25. september-plassen? (s. 356).

Utopien manifesterer seg symbolsk gjennom at Axel og Ahlsen bestemmer seg for å gi nytt navn til en *åpen plass*. En åpen plass er ikke akkurat u-topisk – plassen er *et sted*. Men den finnes i kraft av at den ikke egentlig er noe, den er et potensial (og det er vel noe av poenget med åpne plasser). Selve navnet på plassen ligger i fremtiden – de skal døpe den om når Norge blir fritt, men bestemmer seg for selv å ta navnet i bruk med det samme. Plassen er altså nå en markering av det den skal bli. Men folket er ennå ikke fritt. Motto for neste år er: «Kampen fortsetter 1973» (s. 355).

Det er vanskelig å lese dette i dag uten å reflektere over hvordan det gikk med Norges forhold til EEC, EF og EU etter 25. september 1972. Stort sett har norsk handels- og utenrikspolitikk vært en øvelse i EU-tilpasning; selv om vi står utenfor, får vi EUs direktiver inkorporert i Norges lover uten effektiv motstand fra de folkevalgte. Vi har altså ikke oppnådd noe av den selvstendigheten overfor EEC som Inge & Co. ønsket. Utopien som ligger i romanens tittel, er altså utdatert: I ettertid viser den til et «tomt slag i løse lufta» (Solstad 2000a:40). Slik vil nok de fleste revolusjonære utopier som forsøker å knytte seg til den faktiske historien måtte være. Men nederlaget etter valgseieren er også nok et eksempel på sosialdemokratens svik og demokratiets fallitt – kanskje viser det også til «revolusjonens nødvendighet», for dem som aksepterer romanens ideologiske grunnsyn. Utopien virker mye mer tvetydig for en leser i dag – 25. september 1972 er ikke grunnlag for optimisme – og jeg er usikker på om det betyr at romanen er utdatert og irrelevant som sosialistisk propaganda, eller om det gjør den mer aktuell som politisk erfaring.

Romanens andre utopi er mye morsommere, men ser kjønnspolitisk og litterært tvilsom ut for denne leseren. Den kommer frem i romanens sluttparti, som nesten ser ut som et vedlegg ment for å nøste opp en av trådene som ble glemt under EEC-kampen. AKMED⁷ drøfter Inge Nylands ekteskap på et møte. Inge har sviktet i innspurten av valgkampen. Han har forfalt og gjort en dårlig jobb som partimedlem, og det skrantende ekteskapet mellom ham og Anne Nordskog, er årsaken. Ekteskapsproblemene må behandles på marxistisk vis, ved å løse eller eliminere motsigelsene som ligger til grunn for dem.

Motsigelsen står mellom den arbeidende kommunisten og den hjemmeværende husmoren. De har en interessemotsetning: Inge arbeider for arbeiderklassen, og det fører til at Anne må holde seg hjemme. Hans frigjøring (av andre) er hennes undertrykkelse. Derfor er hun heller ingen tilhenger av kommunismen:

Forsvarer kommunismen, slik som hun kjenner den, hennes interesser? Er den ei kraft for henne? Nei, den er ikke det. Hun ser at den er ei kraft for mannen hun er gift med, og innser også hvorfor den er det, men den er ikke ei kraft for henne. Vårt spørsmål er: Hvordan skal den bli ei kraft for henne? (s. 361).

Motsetningen mellom arbeideren og husmoren kan løses på én måte, ved å eliminere hovedmotsetningen mellom dem: Han er arbeider og kommunist, hun er hjemmeværende husmor, men ikke kommunist. Det er på dette punktet Inge har sviktet i sitt private liv, ved å handle som «en liberal borger, en engelsk gentleman» (sst.). Han har holdt klassekampen utenfor hjemmet. For at Anne skal forstå at Inge også kjemper for hennes frigjøring, må han begynne å kjempe imot hennes «desperate sprell» (s. 362).

For en ikke-kommunist er det nesten litt for lett å komme med innvendinger mot AKMEDs løsning. AKMEDs kommunisme er totalitær; den tåler ikke at en ikke-kommunist er gift med en kommunist uten at hun innordner seg. Det finnes bare én frigjøring, og det er «folkets frigjøring», proletariatets diktatur. Annes frigjøring må

⁷Arbeiderkomiteen mot EEC og dyrtid

komme som et resultat av dette, og hun må forstå det for at kommunismen skal bli en kraft også for henne. Hun må altså omdefinere sine private problemer – at ektemannen tjener for lite og har for dårlig tid – til et kollektivt problem. Det betyr også at AKMED skaper om ekteskapskonflikten til å være en motsigelse mellom det private og det kollektive. Dermed har de fjernet konflikten fra de konkrete organisatoriske (altså politiske) forhold de oppsto i, og flyttet dem over til abstrakte kategorier.

Det blir dermed motsetningen mellom det private (Annes kamp) og det kollektive (Inges kamp) som må oppheves. Utopien ligger i Inges forestilling om at dette kan skje. Men det ser ut som om den bare kan virkeliggjøres gjennom enighet eller innordning; motsetningen mellom det private og det kollektive, mellom det indre og det ytre, skal fjernes med vedtak. Det er en politisk løsning på et metafysisk problem. Utopien er ahistorisk.

Inge Nylands ekteskapsproblemer er fremdeles uløste ved romanens slutt. Han sykler hjemover, i en annen retning enn faren hans syklet i begynnelsen av romanen. Han føler seg lettet, men sykler i motbakke.

3.2 Krigstrilogien

Krigstrilogien består av romanene *Svik. Førkrigsår* (1977), *Krig. 1940* (1978) og *Brød og våpen* (1980). Trilogien følger hovedsakelig arbeiderklassefolk fra Oslos østkant. Familien Johansen fra Rathkesgate står sentralt, og resten av karakterene hører enten med til deres omgangskrets eller har kontakt med karakterer i deres omgangskrets (i enkelte tilfeller helt ut i 3. ledd – borgerskapets fremste representant, høyesterettsdommer Hartvig Bugge Daae, har en tjenestepike, Anne Marie, som pleier omgang med kommunisten Fredrik Lindgren, som senere nesten får innledet et forhold til Unni Johansen). Den andre viktige familien er Lindgrens, med de to krigsheltene Alf og Fredrik som viktigste representanter. Ottar Simensen fra Risløkka er trilogiens fremste ideologiske kommunist. Den viktigste enkeltstående personen, den eneste som ikke har noen familie vi blir kjent med (utover forloveden), og romanens mest mystiske og mørke skjebne, er typografen Halvor Sørli, radikal sosialist og kasserer for Arbeideridrettslaget Energi. Persongalleriet er temmelig stort.

Karakterene har oftest relativt små, men svært markante ideologiske forskjeller og blir skildret både innenfra og utenfra, også gjennom hverandres blikk. Dette er en av trilogiens sterke sider som politisk kollektivroman: Forskjellige syn får virke på hverandre på ulike måter, og tolke eller stille seg uforstående til hverandre. Trilogien er mye mer kollektiv også i sitt *uttrykk* (eller mer polyfon, om man vil) enn *25. september-plassen*; kollektivet er virkelig mangetydig – dog uten at nazistene eller de stripete får komme til orde.

Jeg vil tro at det er mulig å basere en grunding og interessant lesning av romanene på de ideologiske brytningene mellom skikkelsene i romanen, og hvordan disse fungerer i karakteriseringen av de enkelte og av kollektivet som helhet, samt hvordan den autorale (og tydelig kommunistiske) fortellerens «autoritative» tolkning av historien forholder

seg til dem, men av plass- og tidsmangel vil ikke dette la seg gjøre i særlig stor grad. Jeg vil heller ikke ta for meg miljøskildringene, den folkelige(?) humoren, satiren eller selve krigshandlingene. Her skal jeg først og fremst ta for meg trilogiens historiesyn, men jeg håper å få antydning av de mer eksistensielle konsekvensene av dette, deretter skal jeg ta for meg noen momenter ved realismen i romantrilogien. Med dette kan det se ut som om jeg har kommet tilbake til utgangspunktet: Krigstrilogien handler i denne lesningen – som altså bare tar for seg ganske få elementer i det komplekse romanverket – om forfatteren (med fortelleren som instrument) som *forholder seg*. Men denne gangen forholder han seg som marxistisk romanforfatter til *historien*.

Men jeg vil hevde at romanene gir et rikere bilde av virkeligheten enn det en rent marxistisk analyse er i stand til. De har også en sterk modernistisk understrøm, som kommer frem minst like godt gjennom realistiske skildringer som gjennom klare realismebrudd.

3.2.1 Krigstrilogiens historiesyn

Også *Svik. Førkrigsår* begynner med en bevegelse. Denne gangen er det en flyttebil som står for transporten, når Stein Johansen flytter fra Rathkesgate på Grünerløkka til Sinsen. Dette er i mars i 1938, og stemningen er optimistisk. Flyttingen markerer overgangen til «den nye tid», med arbeidertalsmannen som flytter fra sine røtter i en 1890-talls leiegård til et liv med balkong og strømlinjeformet badekar. Det er altså den sosiale mobiliteten – muligheten for å skape seg et bedre liv – som skildres. Åpningsscenen er altså emblematiske på samme måte som i Solstads foregående romaner, ved at den speiler den historiske og sosiale tilstanden ved romanens begynnelse. Men dette er før okkupasjonen, så den lykkelige tilstanden vil ikke vare.

Hele Rathkesgate tar del i flyttingen, men mest som tilskuere. Først kommer ungene, så kommer mødrene for å sende ungene inn igjen, og til slutt kommer fedrene, som

liksom tilfeldig må ut for å kjøpe tobakk. Fascinasjonen for flyttingen uttrykkes altså frem gjennom at den er dårlig skjult, kanskje som misunnelse eller beundring.

Før okkupasjonen inntreffer, skiller ikke den historiske utviklingen, slik den er skildret i *Svik. Førkrigsår*, seg nevneverdig fra utviklingen *etter* okkupasjonen, slik den er skildret i *25. september-plassen*. Det er fortellingen om sosialdemokratiets fremvekst og klassekampens fall, skildret gjennom det vanlige livet, med idrett, kortspill, dans og kjærlighet som oppstår eller ikke oppstår, samt arbeidskonflikter. Stein Johansen er, som Odd Nyland i *25. september-plassen*, på historiens vinnerlag. Men i motsetning til Odd Nyland, er han en viktig karakter. Han representerer – eksplisitt – den faktiske historiens progresjon: «Jorunn og Stein Johansen var, uten å vite det, representanter for den nye tid. De var pionerer» (Solstad 2001d:20). Fortelleren og Stein Johansen er ideologiske motspillere, men det er sistnevnte som er på vinnerlaget. I dette ligger kimen til en av romanenes historiske erkjennelser, og utopiens død, som jeg skal komme tilbake til avslutningsvis i dette kapittelet.

I selve beretningen er det Ottar Simensen som opptrer som Stein Johansens klareste ideologiske motpart. Han er en steil og skolert kommunist, og klubbformann på Standard Telefon & Kabelfabrikk (STK). STK ønsker større effektivitet, og Solstad får nok en gang kritisert Ap's samarbeidslinje: STK går inn for tidsstudier. Stein Johansen er i utgangspunktet skeptisk, men er villig til å lytte til STK sin representant: «Overingeniør Baumanns argumenter hadde gjort inntrykk på han, og under forhandlingene hadde det slått han hvor stivbeint Ottar Simensen opptrådte» (s. 77). Det virker som om Simensen kontante avvisning fungerer like mye mot sin hensikt som Baumanns argumenter virker overbevisende for Stein Johansen. Baumann er villig til å gå i dialog:

Han kunne lytte til Ottar Simensen, og si Hm, hm, det har du rett i, hm, hm, når Ottar Simensen sa noe fornuftig som han sjøl ikke hadde tenkt på, men det hendte aldri den omvendte veien. – Jo, jo, det er greitt, med det æ'kke det saka står om, avfeide Ottar Simensen alt fornuftig overingeniør Baumann kom med

(sst.)

Sosialdemokraten Stein Johansen støtter etter hvert helhjertet opp om tidsstudiene, mens kommunisten Ottar Simensen stadig er motstander. Johansen kjemper nå for bedriftens syn: «Ja, han gleder seg til kampen mot Ottar Simensen på klubbmøtet nå» (s. 78). Det er altså en kampsituasjon, med bedriften på den ene siden, og Simensen på den andre: «At bedrifta har interesse av dette er klart [. . .]. Men det *dem* har interesse av, det ha'kke vi noen interesse av. Sånn har det alltid vært, det er ei lov» (s. 79–80). Simensen argumenterer utfra klassemotsetninger, men under retorikken hans ligger det også en mer eksistensiell tankegang. For Simensen betyr tidsstudier at arbeiderne ikke lenger bare selger arbeidskraften sin, det fører også til at bedriften får bestemme over arbeidernes kropp, og gjør dem til maskiner. Da selger ikke arbeiderne bare arbeidskraften sin, de selger også seg selv. Dermed kan han argumentere for at et lønnstillegg på fem prosent er et forsøk på å kjøpe arbeiderne.

Stein Johansen ser ikke, eller overser, dette. Han ser på seg selv som en lønnsmot-taker i en bedrift, ikke en som selger arbeidskraften sin til den. Motsetningsforholdet mellom den som selger og den som kjøper arbeidskraft finnes altså ikke for ham: «Det er vi som er sjælve hjertet i denne bedrifta, og skulle vi da ikke værre interessert i at bedrifta gikk så bra som råd er?» (s. 83). Å forhandle er derfor ikke en handel. Det er ikke noe som blir solgt, det inngås en avtale om ny organisering, og den vil være i alles interesse: «Systemet er et system som vi' gjørra oss i stand te å arbe bedre, og det er et forslag som sikrer oss, uansett, mere i lønningspåsan» (sst.).

Stein Johansens retorikk baserer seg på et saklig og korrekt byråkratspråk. Han snakker som om arbeiderne faktisk – delvis – har makten, og kan være med på å organisere produksjonen. Og det får han på en måte rett i. Det er hans linje som fører frem, og tidsstudier blir innført etter avstemming, med knapt flertall. Arbeiderne *er* i dette tilfellet med på å styre bedriften, men når de går med på tidsstudiene, har de også «so-

lidarisert seg» med bedriften, og med bedriftens krav til lønnsom drift. Innenfor dette synet har arbeiderne også en del av *ansvaret* for bedriftens konkurransedyktighet, og motsetningen mellom arbeiderne og bedriften kan derfor ikke eksistere. Stein Johansens påstander er altså ikke direkte selvmotsigende. Motsigelsene finnes rett og slett ikke innenfor hans ideologi. Og det er denne mangelen på motsigelser og innsigelser som senere fører inn i etterkrigstidens sosialdemokratiske Norge. Om det er dialektikken mellom motsetninger i samfunnet som driver historien fremover, må Stein Johansens rolle i romanen oppfattes som syntesen mellom kommunistenes kamplinje og næringslivets krav til økonomisk utbytte, en syntese som slett ikke innebærer revolusjon. Som Atle Kittang skriver i «Dag Solstads elegiske realisme»:

Men kva slags basis har vi for å hevde at det finst eitt klassestandpunkt som gir sann innsikt, medan dei andre berre produserer grader av falskt medvit? [. . .] Solstads krigstrilogi er i sin politiske intensjon avvisande til slike spørsmål og slik tvil. Det er klart kva forfattere meiner, både i og utanfor romanen, og kva slags politisk perspektiv han ser verket sitt i. Men dersom «realismens siger» heng saman med at ein stor forfatter i sin grenselause ærlegdom ikkje kan unngå å gestalte ein røyndom som risikerer å motseie hans politiske overtydingar, så er det eit spørsmål om ikkje realismen sigrar hos Solstad på andre måtar enn ein marxistisk realismeestetikk er i stand til å tenkje seg (Kittang 2000:97–98).

I dette tilfellet er det den reelle historiens motstand mot den marxistiske forklaringsmodellen som Solstad og Ottar Simensen benytter seg av, som fører med seg en slik «realismens seier». Historien går ikke «riktig vei», mot utopien. Det er denne erkjennelsen, som blir tydelig ganske tidlig i *Svik. Førkrigsår*, som skiller krigstrilogien så klart fra *25. september-plassen*. Ja, det kan kanskje kalles en «realismens seier» – i sistnevnte roman er AKMEDs rolle i EEC-kampen grovt overvurdert: «[. . .] nå gjalt det å holde Norge utafor EEC, og hvis folk som blei betrakta som ledende krefter, begynte å vakle, virka det demoraliserende på hele AKMED, og AKMED var tross alt den mest aktive krafta i EEC-motstanden i Halden» (Solstad 2001a:358). Krigstrilogien er heller ikke helt

historisk korrekt, men den behandler aldri kommunistene som noen «ledende kraft». Det kan være verdt å se nærmere på hvordan romanen skildrer kommunistenes *mulighet* til å bli den ledende kraften.

Krigen kommer en smule overraskende på de fleste, med delvis unntak av Ottar Simensen. Noen uker før Tyskland angriper Norge, og mens han arbeider på Banbury-mixeren på STK, holder han et langt foredrag for den unge Per Markussen om kjernenes og ingeniørenes svik mot arbeiderne under oppbyggingen av Sovjetunionen, hvordan de saboterte produksjonen for å hindre arbeiderne i å bygge opp sin egen stat. Arbeiderne selv ville aldri ha sabotert produksjonen, mener han:

– Men blir'e krig, og dem ska' legge kabler for fienden, da ødelegger vi Banbury-mixeren, sa Ottar Simensen. Per nikka, begeistra, Ottar hadde sagt «vi», men Ottar oppdaga ikke at Per Markussen var blitt begeistra, for han hadde kommet til å tenke på at krigen sto for døra. Og hva da? Ville han få Per Markussen med på å ødelegge Banbury-mixeren, hvis Norge gikk med i Englands krig mot Sovjet-unionen? Han trudde ikke det. Han trudde ikke at kommunistene ville få noen allierte i en slik krig (s. 206–207).

Ottar Simensen tenker konsekvent fra et klassestandpunkt, og derfor tar han feil. 2. verdenskrig er ikke en krig mellom klasser; den følger en helt annen mekanikk. Forutsetningen for Norges krig mot Sovjet, er at England må sende tropper gjennom Norge for å komme til sine allierte i Finland, og dermed trekke Norge med i krigen (eller: Norge nekter de engelske troppene adgang, og dermed havner i krig med England, men det ville være utenkelig). Et marxistisk historiesyn kan altså ikke forutse det som skal skje. Hvordan skal en marxistisk historieforteller tolke det?

Ottar Simensen var bitter. [...] Bitrere enn han burde ha vært, kanskje. Man må stille spørsmålet om Ottar Simensen nå er i stand til å opptre som leder for arbeiderklassen. Må ikke en leder for arbeiderklassen være trygg på at han befinner seg hos sitt folk? Befant Ottar Simensen seg hos sitt folk? Ottar Simensen, [...] denne 46-årige mannen som har kjempa for arbeiderklassen hele livet sitt, er han nå i stand til å være leder for sin klasse, slik kommunister

skal være, nå når det stunder til krig? (s. 207).

Simensen har ikke støtte hos de andre arbeiderne. Han holder med Sovjet, og Sovjet er i krig med Finland. De fleste andre arbeidere holder med Finland, og han har måttet gå av som klubbleder på STK. Før foredraget overfor den unge Markussen, har noen skrevet ordet FORRÆDER på ryggen til arbeidsdressen hans. De retoriske spørsmålene i avsnittet sitert over, har ikke den utopiske dimensjonen som tilsvarende spørsmål hadde i *25. september-plassen*. De viser ikke «muligheten for en annen utvikling», slik spørsmålene rundt husbyggingen i 1952. Ottar Simensen *kan* ikke være noen ledende kraft. Men er det fordi han er bitter? Nei, det er nettopp det som er *årsaken* til bitterheten. Han er bitter fordi store deler av arbeiderklassen kjemper *mot* det han oppfatter som arbeiderklassens interesser. Det finnes ingen samlet arbeiderklasse som kan kjempe. Men Simensen står, som alltid, steilt på sine synspunkter. Når flyalarmen har gått, får han beskjed om det per telefon:

– Det er engelskmenna, sa Ottar, – hvem andre skulle det værre? – Kanskje, svarte stemmen i telefonen, – men vi har jo den historia med de tyske soldatene ombord i Rio de Janeiro da. Så det er umulig å si hvem det er. – Ja, det samma kan det vel værre også, sa Ottar, – om det er engelskmenna eller tyskerne (s. 208).

Fra Simensens klassestandpunkt virker det likegyldig om det er Tyskland eller England som okkuperer Norge: Begge er arbeiderklassens fiender. Hans marxistiske teori er ikke egnet til å fatte det særegne ved den nazistiske fienden. Det er derimot den mindre skolerte og mer handlekraftige Spania-krigeren Fredrik Lindgren, som sier: «Jeg har jo slåss mot dem før» (s. 212–213). I Historien må man som kjent «handle for å forstå» (Solstad 2000a:158). Men historien vil vise at handling er vanskelig, og at det er bortimot umulig å forstå noe som helst. Å komme seg i kamp, er for enkelte like vanskelig som å kjempe. I Oslo er mobiliseringen innstilt, og de som ønsker å kjempe må finne veien til fronten på egenhånd. Men det er slett ikke alle som ser noen grunn til å kjempe. Det er

ikke deres krig.

Jeg skal ikke legge særlig vekt på krigshandlingene eller forsøkene på å finne krig. Men det er kanskje her vi finner trilogiens sterkeste og mest originale side som krigsromaner. Angrepet skaper et fullkomment kaos, og det norske forsvaret går nesten fullstendig i oppløsning allerede før krigen er begynt. Det er ikke plass til helter i en slik situasjon. Det er også her romanene klart forsøker å oppfylle Dag Solstads uttalte intensjon, slik han legger den frem i et intervju med Klassekampen 17.08.1977. Han skriver ikke bare for å skildre krigen som var, «men også for å skrive om den krigen som imperialistene i Sovjet og USA forbereder i dag» (sitert etter Jørgensen 1981:63). Krigstrilogien er ment som en forberedelse på partisanrig etter spansk mønster, og den kan vel neppe sies å ha lyktes i dét – vi kan vel i dag slå fast at krigen mellom Sovjet og USA aldri ble noe av. Solstads forståelse av fremtiden var altså like begrenset som Ottar Simensens (og min: Jeg predikerer herved at mine prediksjoner vil slå feil). Det er en ganske dystre «utopi» som ligger i muligheten for geriljakrig på norsk grunn, men muligheten for revolusjon oppstår vel kanskje først og fremst i en krigssituasjon. Men den er også ekstern for krigstrilogien, og det spør om ikke intensjonen ble forkastet underveis, av historiske eller litterære årsaker. Noen virkelige forbilder innen krigføring blir ikke fremstilt, selv om Fredrik Lindgrens partisanerinspirerte triks virker mer effektive enn den norske hærs stadige tilbaketrekning.

Som nevnt er det ikke alle som ser noen grunn til å kjempe. En av disse er Ottar Simensen. Sønnen hans, 17 år gamle Øystein, ønsker å finne frem til de norske styrkene for å gjøre sin plikt, men blir nektet å dra. Sønnen må gå skamfull tilbake til kameratene sine for å fortelle at krigen er avlyst for hans del. Her står fortellingens sterkeste marxist i skarp motsetning til den marxistiske fortelleren:

En far står og ser etter sønnen sin som går for å fortelle kameratene sine at det er feil å slåss mot fienden. En kommunist står og ser etter sønnen sin og alle

dem som har kjempa for og trudd på arbeiderklassens rett til dette landet, de ønsker nå å gripe inn i denne historia og skrike til Ottar Simensen: Løp etter sønnen din, Ottar Simensen, løp etter han og si at du tok feil, [...] og si at det er rett å slåss nå, [...] men Ottar Simensen hører ikke at vi roper til han, han står, den 10. april, i skumringa og ser etter sønnen sin som slukøra går til kameratene sine, uten å vite at nå mista Kommunistpartiet i Norge den største sjansen det noensinne har hatt til å bli den ledende krafta i Norge (s. 229).

På dette punktet synes den historiske bevisstheten å være en helt annen enn i *25. september-plassen*; alternative veier, slik fortelleren peker ut f. eks. ved husbyggingen i 1952 (se s. 78 i kap. 3.1.1) finnes ikke her. Denne delen av historien har allerede hendt, mulighetene har forsvunnet. Alternativene ligger eventuelt i vår egen fremtid, i form av historisk erfaring for en senere krigssituasjon. Men det ligger altså i romanenes *didaktiske intensjon*. Romanens og karakterenes fremtidsdimensjon er altså ikke sammenfallende på noen måte. Det finnes ingen samlende utopi (men, som jeg skal komme tilbake til, finnes det en tilnærming til dette i epilogen «30 års ensomhet» i *Brød og våpen*), og historien gir ikke de erfaringene Solstad trenger for å vise hvordan vi skal lage en «happy ending» for oss selv.

Også gjennom de retoriske spørsmålene viser krigstrilogiens historiesyn seg som et annet enn *25. september-plassen*. I *25. september-plassen* tilhører spørsmålene fortelleren, og de er rettet mot leseren, og viser historiens alternative veier. Både i *Arild Asnes, 1970* og i krigstrilogien tilhører spørsmålene oftere karakterene, rettet mot hendelsene rundt dem, og fremstilt gjennom fri indirekte diskurs. De forekommer også langt sjeldnere i krigstrilogien. Et eksempel mot slutten av siste bind, der Fredrik Lindgren har opptrådt som dommer i en fillesak, og dømt «forbryteren» til døden:

Hvem var Fredrik Lindgren som kunne dømme mellom liv og død? Hva var det som gjorde han i stand til det? Han var representant for Norges Kommunistiske Parti. Det var Partiet som avsa dødsdommen. Et Kommunistparti i krig. Hadde ikke et Kommunistparti i krig rett til å utstede dødsdommer for å beskytte seg

sjøl? (Solstad 2001b:270).

Ja, hvem er det egentlig som spør her, og hvem er det som svarer? Spørsmålenes opphav er i utgangspunktet uklart, men det kommer etter hvert frem at de må tolkes som Fredrik Lindgrens indre dialog. Og spørsmålene viser ikke frem historiens alternativer. Tvert imot hentyder de til årsakene til at NKP i krig ikke har rett til å utstede dødsdommer: «For Norges skjebne avhang ikke av dem. Blei Norges Kommunistiske Parti utrydda nå, så blei ikke Norges skjebne forandra» (s. 272). Om ikke historien igjen har blitt uavvendelig, som for Arild Asnes før omvendelsen, så har iallfall mulighetsrommet blitt betraktelig innskrenket. Og det spørres ikke fordi det bør handles, men fordi det er tvingende nødvendig å forstå. Av og til spørres det også fordi det er *umulig* å forstå:

Hitlers tropper marsjerte inn i Østerrike i mars, Tsjekkoslovakia sto for tur. Alt dette har Jan Johansen lest om i avisa, og han er sjølsagt motstander av det. Men hva kan han gjøre med det? Og hvordan skal det få innvirkning på hans liv? Dette er ikke ei ventetid for Jan Johansen, dette er ikke ei tid hvor han venter på at katastrofen ubønnhørlig nærmer seg. Dette er ungdomstida hans, han har et langt liv foran seg, det verste er jo faktisk over [...] (Solstad 2001d:64).

Ialffall det andre av disse spørsmålene tilhører fortelleren; Jan Johansen kan ikke engang stille det. For Johansen fremstår fremtiden som ukjent, men lys. Det spørsmålene viser, er at fremtiden er ukjent.

Det finnes andre former for spørsmål. Noen av dem retter seg mot historien, slik den foregikk, utilgjengelig for oss nå: «[...] Alf Lindgren. Hva er det som rører seg inne i han?» (Solstad 2001d:251). Vi får ikke noe svar. Måten fortelleren stiller spørsmål markerer særlig én forskjell fra *25. september-plassen*: Overgangen (eller «tilbakegangen») fra handling til forståelse, fra didaktikk til utforskning. Kanskje var Solstads intensjon å forberede det norske folk på den krigen Sovjet og USA skulle stille istand, men hans eget eksempel hevder at det ikke er mulig å være forberedt, og at det er en uoverstigelig

kløft mellom vår erfaring av historien og de forestillinger historiens faktiske aktører hadde. Historien og nåtiden har ikke den dialogiske formen som Arild Asnes fant i filmen «Folket og dets geværer» (se s. 68f i kap. 2.6). Det er først i *Brød og våpens* epilog, når historien har nærmet seg nåtiden, at spørsmålene begynner å få et didaktisk preg, men da er tonen en helt annen enn i *25. september-plassen*, den er resignert på grensen til det fortvilte. Da er det ikke lenger spørsmål om alternativer, men om skyld.

Men la oss vende tilbake til historiens muligheter, og handlingen like etter krigsutbruddet. Alt er ikke dystert. Det finnes skildringer av handlekraft og offervilje. Viljen til å slåss er ikke like stor hos alle, men Alf og Fredrik Lindgren, Jan Johansen og Edgar Strand drar alle i krigen.

Alf tar først toget til Ski, men artilleriet har dratt sin vei. Deretter drar han sammen med to idrettsungdommer for å melde seg til tjeneste for artilleriet i Fredrikstad, men de to snur når en løytnant ber dem dra tilbake. Bare Alf er sta nok til å ignorere ham, og drar videre til Hafslund utenfor Sarpsborg, til infanteriet. Turen er labyrintisk: Målet ligger aldri der det burde ligge, den strake veien fører ikke frem. Heller ikke ved Hafslund får han melde seg, ettersom han tilhører feil våpengrein, med denne underfundige begrunnelsen fra oberstløytnant Sæther-Hermansen: «[. . .] i en hær, og særlig en hær i krig, må det råde orden. Bataljonen og de enkelte kompaniene må derfor settes opp etter den plan det er meningen at de skal settes opp etter, så langt det lar seg gjøre» (Solstad 2001d:244). Lindgren og en liten gruppe menn (deriblant Karl Einar Brodin fra Halden, svogeren til Håkon Nyland i *25. september-plassen*) får seg til slutt våpen etter et innbrudd i et våpenlager på Brandbu. Som Atle Kittang påpeker i «Dag Solstads elegiske realisme», fungerer likevel ikke situasjonen som et forbilde for en norsk variant av partisankrigen:

Men forteljinga om Alf Lindgren på leiting etter krigen pendlar mellom ein nærmast kafkaesk absurdisme og eventyrets overdådige stemning, mellom

svart einsemd og ei overgiven kjensle av samhøyr, på ein slik måte at den i sitt inste vesen får relativt lite med ideologi og politisk korrekte krigs- og klasseanalyser å gjere. Vi er på eit [...] eksistensielt og kroppsleg nivå [...] (Kittang 2000:93).

Det finnes strengt tatt ikke noen ideologisk eller politisk *begrunnelse* i beretningen for at historien går som den går. Kanskje kan det hevdes, som Atle Krogstad gjør i sin artikkel om *Arild Asnes, 1970*, at labyrinten «er et sted utenfor tida» (Krogstad 2000:54). Den synes iallfall ikke å være et egnet sted for marxistisk historieanalyse i Alf Lindgrens tilfelle. Det som skulle stå som den tyske krigsmaskinens motvekt, den norske hæren, har brutt sammen. Tiden er subjektiv og kroppsleg, uttrykt gjennom Alf Lindgrens «tre dager gamle skjeggstubber» (Solstad 2001d:253); årsakene til at han handler som han gjør, er ukjente: «Hva er det som rører seg inne i han?» (s. 251).

3.2.2 Realismeproblematikk

I *Krig. 1940* fortsetter de absurde «krigshandlingene». Jan Johansen blir satt til å være ordonans for oberstløytnant Sæther-Hermansen, som til slutt har klart å lede «[...] sin bataljon på en slik måte at den ikke hadde avfyrt et skudd» (Solstad 2001c:38). De militære unnvikelsesmanøvrene er skildret gjennom Jan Johansens tanker, også her fra et ganske subjektivt og kroppsleg perspektiv – gjennom sult, kulde og tretthet. Men klasseperspektivet er tydeligere igjen. De samme menneskene har kommandoen i militæret som på fabrikkene, men i krigen virker de fullstendig demoraliserende: «Å værre her, tenkte Jan, det er akkurat som å værre på en fabrikk hvor sjefa virker som om produksjonen ikke angår dem» (s. 9). Defaitismen sprer seg fra befalet til soldatene. Jan Johansen bestemmer seg for at det viktigste er at han overlever uten å bli krøpling, og det går jo greit, siden han blir kjørt bort fra troppen sin for å være ordonans. Den subjektive splittelsen fra kollektivet følges av, og understrekes av, en rent konkret utskillelse. Han

er ikke lenger en av dem, og blir behandlet deretter.

Jan Johansen er eliteidrettsutøver – langdistanseløper. Det antydes at det er dette som er årsaken til at han blir valgt ut; de trenger en som kan «[. . .] fly fram og tilbake med meldinger, kanskje i djup snø» (s. 11), og de vet at han er idrettsmann. For en gangs skyld ser det altså ut som om befalet bryr seg nok til å skaffe den rette mannen til jobben. Det er slett ingen absurd handling; i fortellingen er det klokt, og på narrativets plan følger det Jan Johansens karakter og *type*. Johansen havner i posisjonen som ordonans fordi han er den rette personen til det. Det kan være verdt å se nærmere på hva slags figur Jan Johansen er, om han i det hele tatt er en realistisk type.

*

Ifølge Georg Lukács er typen selve kjernepunktet i den realistiske litteraturen, og passer utmerket til et marxistisk historiesyn fordi den «[. . .] i relasjon til karakter og situasjon på en eiendommelig måte forener det allmenne og det individuelle organisk i en syntese» (Lukács 1996:306). Typen eksisterer imidlertid ikke i kraft av å være en individuell karakter, heller ikke ved å representere gjennomsnittet:

Den blir til ved at alle menneskelig og samfunnsmessig vesentlige, bestemmen-
de momenter i en historisk epoke løper sammen og finner sitt krysningpunkt i
den, ved at typen oppviser disse momentene på deres høyeste utviklingsnivå,
i den høyeste utfoldelse av deres iboende muligheter og i den mest ekstre-
me framstilling av ekstremer, som samtidig konkretiserer høydepunktet og
grensene for individets og epokens totalitet (sst.).

Det er vanskelig å presse Jan Johansen inn i denne definisjonen. Kanskje vi først burde spørre: Er det i det hele tatt plass til en person som «konkretiserer høydepunktet og grensene for individets og epokens totalitet» i polyfone kollektivromaner? Det er fristende å svare benektende på dette: Det er kollektivet som *er* totaliteten. Men det svaret er ikke helt riktig i krigstrilogiens tilfelle. Ikke alle instrumenter spiller med i orkesteret – borgerskapet blir fremstilt gjennom parodi eller farse (f.eks heter alle borgerskapets sønner

Fridtjof), som komiske pauseinnslag, og nazistene er akkurat så fremmede for romanene som Fienden skal være. Samfunnet blir ikke beskrevet i sin totalitet. Faktisk er det bare én av de viktigste personene som får synge ut i direkte opposisjon til romanens forteller: Stein Johansen. I ham finner Atle Kittang iallfall en *tilnærming* til typen, som representant for den virkelige fremtiden og for Arbeiderpartiet: «Stein Johansen er såleis *tilskoren* som ein typisk romanperson i Lukács' meining, men han er *utforma* utan innleving, med ein sarkasme som mange stader grensar mot forakt» (Kittang 2000:98). Romanene har rett og slett en motvilje mot det typiske, slik det fremtrer innenfor politikken. Men det er vel mer typisk å bli administrert enn å administrere, selv om «alle menneskelig og samfunnsmessig vesentlige, bestemmende momenter» i administrasjonssamfunnet åpenbart må finne sitt krysningspunkt i en administrator. Stein Johansen er nok en type, kanskje til og med romanens mest komplette skikkelse,⁸ men han er også den av de sentrale personene som blir mest overfladisk behandlet. Kanskje er det mest fruktbart å lete etter «det typiske» på et helt annet plan, kanskje også på *flere* plan. Med det kan vi vende tilbake til Jan Johansen, nå innkvartert på «en bestemt avmerka gård» (Solstad 2001c:23) for natten:

Klokka to om natta kom det en lastebil tungt opp mot gården, og de hørte at noen hoppa av, og stemmer. Jan lytta. De stemmene! Og så føyk han ut. Der var de! Den gamle troppen hans. Der var Ivan Karlsen! Lille Mathisen! Fenrik Andersen-Moe! [. . .] De virka ikke så veldig glad for å se han. Men Jan brydde seg ikke om det, han ropte: – Åssen er'e, har dere vært i kamp? Men da stirra de olmt på han, og Jan kunne ha bitt tunga av seg. [. . .] – Men dere lever'a iallfall, ropte Jan, ulykkelig. – Hold kjeft, fløteprins, sa Ivan Karlsen, mutt, og gikk inn i fjøset [. . .] (s. 23–24).

Jan Johansen er utvalgt til ordonans, nå også utstøtt av fellesskapet, ensom. Dette er også, i romanens epilog, hans skjebne. I krigen er han i en helt spesiell situasjon: Han

⁸De andre personene kan virke som aspekter ved en eneste motsigelsesfull kollektiv bevissthet: Ottar Simensen rommer ikke stort annet enn analytisk evne, Unni Johansen er en drømmer (som blir vekket opp til virkeligheten og handlingen), Halvor Sørli representerer en annen type drømmer, osv.

er verken offiser eller egentlig soldat, uten mulighet til å snakke med noen av dem. Oberstløytnant Sæther-Hermansen ignorerer ham med kald autoritet; når Johansen gir melding om at bataljonen skal forsvare nordflanken, gir oberstløytnanten ordre om retrett. Han sitter altså inne med ganske unik informasjon om Sæther-Hermansen, men Ivan Karlsen mener han ikke har noe han skal ha sagt, uvitende som han er om krigens redsler: «Ha, han har farta rundt som ordonans på motorsykkel, med privatsjåfør og greier, og så har'n ikke en gang sett de nye våpna te' tysker» (s. 27). Men det er ikke bare de andre som setter sperrer for kommunikasjonen, hindrene finnes også i ham selv: «Her, i hjertet av bataljonen, dukka dette opp igjen. Disse sjukelige tankene han ikke torde røpe for noen» (s. 14).

På det rent realistiske planet i romanen, i den historiske fabelen, viser beretningen om Jan Johansen hvordan deler av den norske hæren går i oppløsning ved at en oberstløytnant saboterer planen for hvordan tilbaketrekningen skal foregå. Men det er ikke bare kunnskaper om *krigen* Jan Johansen bærer med seg i denne situasjonen. Han viser også hvordan den som står utenfor fellesskapet, og mangler kollektivets bevissthet, ikke er i stand til å kommunisere med det. Men hvem mangler ikke kollektivets bevissthet? Og hvem ellers enn den som står utenfor kollektivet har interesse av å kommunisere med det? På den måten er det både emblematiske og ironisk at han er ordonans – en *budbringer*.

Om vi skal se på Jan Johansen som en type i Lukács' forstand, kan vi kanskje kalle ham kvasi-realistisk. Det er imidlertid en karakteristikk som gir liten innsikt. Der er kanskje bedre å kalle ham en «romanmessig» type, for å låne et kryptisk uttrykk fra Solstad. Med dette mener jeg (uten å pretendere å ha forstått hva Solstad legger i ordet) at han representerer *formidlingen* – som langdistanseløper alluderer han til Hermes, gudenes budbringer og tyvenes beskytter (det er nok ikke tilfeldig at Johansens noe unnvikende holdning til sin gjerning ender med plyndring av butikkene i Ørje). Dette er hans kon-

krete rolle i krigssituasjonen, men ensomheten i forholdet til de andre og i tilknytning til språket antyder noe mer allment. Som type befinner han seg hinsides realismen. Ikke minst den *sosialistiske* realismen: Kollektivet, som han gjennom arbeideridretten er en av de fremste representanter for, er utilgjengelig for ham. Det er som bilde på formidlingen at Johansen «i relasjon til karakter og situasjon [. . .] forener det allmenne og det individuelle organisk[?] i en syntese», og det er som bilde på formidlingen at han «i den mest ekstreme framstilling av ekstremer» fremstår som kollektivets antitese. Som formidler er han ingen formidler for kollektivet. Han er først og fremst et individ.

Og da er vi tilbake til Arild Asnes: Individet, tvunget til å befinne seg «på den andre siden» (Solstad 2000a:24), også denne gangen som mytisk figur. Men Jan Johansen er naturligvis ikke fri, og det er vel ingen indikasjoner på at troppen hans betrakter ham som det heller, utover at han er fri fra krigens redsler. Hans frihet er en helt annen og mye svakere frihet enn Asnes sin; de er både forskjellige myter og forskjellige *former* for myter. Jan Johansens myte som formidler er også av en mer grunnleggende art enn Asnes sin borgerlige frihetsmyte. Også Asnes er en formidler. Og Solstad. Kan de dele og formidle kollektivets erfaringer? Kan de klappe for det de skriver, som taleren i SUF (m-1) (se s. 36f i kap. 2.3)? Kan de oppheve absurditeten i skrivehandlingen gjennom forsøket på å knytte seg til kollektivet? Det ser ut som om krigstrilogien svarer benektende på alle disse spørsmålene.

Som nevnt i fotnote 8, har ikke karakterene i krigstrilogien «fullt utviklede» personligheter. De ser mer ut som aspekter ved en person. Det kunne være fristende å foreslå at kollektivets helhet danner denne «typiske» syntesen, men det er litt for åpenbart feilaktig: I tillegg til at kollektivet ikke er noen enhet, er selve formidlingen fremstilt som dets antitese. Dette er for såvidt den samme dikotomien som i forholdet mellom Inge Nyland og Anne Nordskog på slutten av *25. september-plassen*, med den forskjellen at den romanen antyder at motsetningen kan oppheves gjennom kamp og gjennom

kollektivets triumf. Men som jeg har påpekt, er det en politisk løsning på et metafysisk problem – det ytre og det indre skal bli ett gjennom vedtak, gjennom tilslutning til den «rette siden». Dermed ender *25. september-plassen* i det rent utopiske, i en materialistisk dialektikk mellom immaterielle forhold. Det er også i dette forholdet *det typiske* i *25. september-plassen* ligger: Inge, som på slutten av romanen personifiserer det kollektive, er «forvist»: «Faren hadde ofra ham» (Solstad 2001a:124). Det er fra denne forviste plassen han blir suffer, og det er fra den forviste plassen som suffer han blir arbeider. Han representerer kollektivet gjennom sin ensomhet.

3.2.3 Utopienes død

I krigstrilogiens tilfelle får vi ikke noe håp om at motsetningen mellom det indre og det ytre kan overvinnnes. Utopiene er døde, og dør stadig, blir myrdet av historien og språket de sprang ut fra. Marxisme som politisk instrument faller fra med Ottar Simensen, de politiske utopiene med Halvor Sørli, de romantiske drømmene med Unni Johansen, og til slutt dør kollektivet med Jan Johansen og Fredrik Lindgren. Den ene av språklige, historiske og eksistensielle årsaker, den andre av politiske. John Chr. Jørgensen skriver i *Profil* 1/2-81:

Værket er en lang udskilningsprosess, hvor nazister, borgerlige, socialdemokrater og til sidst Moskva-kommunister udskilles gruppevis og en efter en, således at vi til sidst har en 25-årig sørgmodig, familieløs socialarbejder til at føre kampen videre. Der er ikke stor grund til optimisme (Jørgensen 1981:64).

Senere skriver han: «Solstads Norgeshistorie bliver smallere og smallere. Epilogen er en slags kunstnerisk kapitulation» (sst.). Det er en kommunistisk forfatters kapitulasjon. I ettertid gir ikke dét noen grunn til å sørge, men epilogen er uansett trist nok i seg selv. Nei, den gir sannelig ikke grunn til optimisme.

Enkelte håp blir bokstavelig talt drept. Alf Lindgren, som har vært på skauen, skal tilbake til Rathkesgate for å besøke Sidsel. Han fantaserer høyt: « – Og veit d-du å jeg s-sier da, Kalle, sa Alf Lindgren, når hu sier 'Næh er d-det d-d-e-g'? Jo jeg sier 'Ja, v-visst f-faen er det m-meg,' lo Alf» (Solstad 2001b:275). Men Alf blir fanget av tyskerne og skutt. Sidsel gifter seg på ny i 1947, og flytter til Ådalen. Der starter ektemannen bensinstasjon, «*tett ved den livgivende norske riksveien*» (s. 278):

Og biltrafikken har økt, voldsomt. Ei evig during på veiene. Alltid denne bilduringa. Den forfølger oss langt inn i søvnen om natta, det tette suset av biler som passerer utafor vinduet vårt, om natta, såvel som om dagen. Et sus, det er der alltid (sst.).

Denne korte passasjen minner om begynnelsen på *Arild Asnes, 1970*, men togets behagelige rytme er erstattet med et tett sus fra bilene. Dét er historiens sus – et stadig sterkere og mer intenst sus, som man ikke kommer bort fra. Historiens fravær i *Arild Asnes, 1970* er i *Brød og våpen* blitt til et stadig sterkere og mer ubehagelig nærvær.

*

Om 25. september-plassens utopier kommer via negativ vei, snur krigstrilogiens epilog situasjonen på hodet. Historien går fra gryende demokratisering til truststyrt kapitalisme i løpet av tre år. Utopien blir stoppet i tilløpet, overstyrt av Kapitalens fremste tjenestemann, adm. dir. J. Bache-Wiig. Det er pengene som styrer Norge:

For fire år sia, i 1944, hadde det sitti en avsatt sosialdemokratisk tillitsmann ved navn Stein Johansen i garderoben på STK og sagt at målet vårt er å avskaffe fattigdommen i Norge, koste hva det koste vil. Han var nå igjen forbundssekretær i Jern og metall og i full gang med dette arbeidet, som altså så åpenbart hadde gitt resultater (s. 291–292).

Tydeligere sarkasme finnes ikke i krigstrilogien. Alt kan og skal ofres for økonomisk trygghet, også demokrati og menneskelig verdighet. De fleste kommunistene faller fra, også Edgar Strand – kun Fredrik Lindgren beholder troen på sitt kjære Sovjet. Folk begynner å forakte fattigdom, og håner Sovjet. Drømmene blir avsindig tåpelige, skild-

ret med sarkasme: «*Hun hadde blitt friserdame, alle jenters drøm, som altså Rut gjorde til virkelighet*» (s. 297). Politikken fjernes fra folket; for Edgar Strands del overlates den til fantasifostre fra agentromaner. Akkurat dét er en tydelig fallitterklæring fra en progressiv arbeiderforfatter. Edgar Strands politiske orientering beveger seg fra kommunisme via sosialdemokrati til konspiratorisk paranoia. Fortelleren spør: «*Hva slags sammensvergelse er det snakk om? Hvem står bak den? Og hvem er den retta imot? Og hvorfor?*» (s. 298).

Deretter hopper beretningen over til «konspirasjonen», grunnen til at alt gikk galt: Stein Johansen, leder i Jern og metall. Han er den eneste i trilogien som – tydeligvis mot romanens vilje – får en lykkelig slutt. Han *er* virkelig romanens realistiske type, den som «forener det allmenne og det individuelle organisk i en syntese», den som bringer historien videre. Stein Johansen har vært mer enn en leder:

[...] *han hadde vært tolk. Tolk for alle dem som hadde opplevd andre tider, kjent håpløsheten, utryggheten, angsten for sult og fornedrelse, en tolk for alle som hadde vokst opp i overfylte fuktige, trekkfulle leiligheter, som hadde vært 24 år og liggi på sofaen uten å gidde å stå opp, for ute møtte han bare stengte fabrikkporter* (s. 301).

Det er Stein Johansen som er arbeiderklassens tolk. Ikke Fredrik Lindgren. Ikke Stein Johansen. Ikke Edgar Strand. Heller ikke Dag Solstad, innså han i 1980:

Denne litteraturen blei i all hovedsak skrivi av småborgerlige intellektuelle som hadde valgt arbeiderklassens klassestandpunkt, og som valgte å skrive en litteratur som ikke direkte hadde forfatterens egne sosiale erfaringer som utgangspunkt, men en vilt fremmed klasses erfaringer som utgangspunkt, og som gjorde at de måtte søke utover egne erfaringer [...] (Solstad 2000c:407).

Det virker som om den historiske erfaringen som epilogen er skrevet ut fra, er den samme som Fredrik Lindgrens erfaring mot slutten av krigen: «[...] Norges skjebne avhang ikke av dem» (Solstad 2001b:272). Toget som Stein Johansen går i 1. mai i Årdal, er det toget som bringer med seg den norske historien. Det er det som er historiens,

nåtidens og ganske sikkert fremtidens tog. Grått og traust, men med musikkorps – ganske ulikt det røde toget som marsjerte gjennom Halden i 25. september-plassen. Det minner faktisk mer om toget Arild Asnes ankom Oslo med, med sin mekaniske rytme og sin tradisjonsbundethet: «Det er som om de er levninger de som går her» (s. 302). Dette er sosialdemokratiets demonstrasjonstog, dets ansikt utad. Men når Stein Johansen skal ta seg omkring i verden, kjører han naturligvis egen bil.

Det er, som nevnt, mot romanens vilje at Stein Johansen får en lykkelig slutt. Som Atle Kittang skriver, er Johansens «indre dimensjon» skildret «[...] frå ein posisjon utanfor personen og ved hjelp av ein serie hypotetiske spørsmål og formodningar, som til slutt berre fører til ein beisk, resignert konklusjon» (Kittang 2000:98). Spørsmålene er ikke bare retoriske, de er også hypotetiske. Kanskje fortelleren ikke vet om Stein Johansen er lykkelig:

Er Stein Johannensen et lykkelig menneske? Hvis han skulle si at jo, det er han, så er ikke det noe merkelig. Alt har gått sånn som han ville det [...]. Skulle ikke et sånt menneske være lykkelig? Jo, det skulle det være. Men er han lykkelig? Han har vel savn, små skuffelser, han som alle andre, men har ikke grunnlaget hvilt på en stor tilfredshet over at det har gått sånn som det har gått? Det må da være sånn? Men tenk om det ikke er sånn! [...] Underkastelse under amerikansk kapital, fritt frem for fortsatt undertrykkelse i det norske samfunnet, for det stolte målet å skape et lykkelig samfunn, da må i hvert fall skaperne sjøl være lykkelige. Hele vår samfunnsorden hviler på at den aldrende Stein Johansen er et lykkelig menneske (Solstad 2001b:304–305).

Jo, han vet det nok. Det ville ikke vært mulig å gjøre Stein Johansen ulykkelig, uten å ødelegge romanens troverdighet. Derfor spørsmålene, som et ønske: Kunne ikke bare Stein Johansen ha vært ulykkelig! Men han kan ikke det. Et savn ville stride mot hans form som realistisk type; det er ikke savn som driver ham, men frykt og avsky for fattigdom, et ønske om trygghet. Men dermed er han inkompatibel med romanenes grunnholdning og realismeform, som Kittang betegner som *elegisk realisme*. Krigstrilogien er skrevet fra savnets og nederlagets perspektiv, utopienes retrospektive endestasjon.

*

Håpet er forsvunnet. Derfor er det betegnende nok at hele verkets fremtidstro til slutt samles i én enkelt skikkelse, den 25 år gamle Marie, Fredrik Lindgrens datter. Hun er blitt medlem av AKP (m-l), og hevder partiets linje: Sovjet er et statskapitalistisk og aggressivt fascistisk diktatur. Hun er ikke sikker på om det er riktig, men hun sier det likevel. Faren ber henne dra. Han vil ikke kjennes ved henne lenger:

Dette var i 1974. Marie var 25 år. Mye har skjedd sia da, altfor mye, men ingen av dem har endra oppfatning i grunnleggende spørsmål, og derfor kommer de aldri til å se hverandre mer. Fredrik Lindgren har rivi dattera ut av sitt hjerte, og dattera som veit at hun er rivi ut, kjenner djupt inne i et stort sørgmod, en lettelse over det. Det er sørgelig alt sammen, men hun er letta (s. 314).

«Således ender Norges historie med en socialistisk fraktionskamp i 1974» (Jørgensen 1981:64). Men Norges historie ender ikke i 1974. Romanen er gitt ut i 1980. Seks år er gått, og den samme historiens ironi som rammet Ottar Simensen, Alf Lindgren, Halvor Sørli og de fleste andre, vil ramme Marie Lindgren. Det er sørgelig alt sammen. Utopiene begynner og ender i ensomhet, og Marie har ingen som kan fortelle henne det.

4

Endestasjon

I en artikkel om *Arild Asnes, 1970*, hevder Atle Krogstad at Oslo fremstår som en labyrint for Asnes og andre intellektuelle. «De intellektuelle søker omkring i labyrintens tankebaner, men finner ingen vei ut» (Krogstad 2000:54). Labyrint-metaforen har sine svakheter: Asnes reiser til og med ut av landet, til Sverige og en kort tur til Danmark. Fra danskebåten ser han også innover Göteborg, «det er som å se tvers igjennom den, man stirrer opp gater helt til de ender, man ser på en måte hvordan byen er tenkt» (Solstad 2000a:114). Dette er riktignok ikke Oslo, og Göteborg kan kanskje være, som Stockholm, en «tydelig by» (s. 118). Det vesentlige med labyrinten for Krogstad, er imidlertid at det

er et sted utenfor den kontinuerlige tiden – kanskje ikke så ulikt jernbanenettet i Europa.

En labyrint har den nokså modernistiske egenskapen at det er selve *begrensningene* den setter, som gir muligheter – både til innsikt og til handling. Labyrintens vegger, som bestemmer hvor man *ikke* kan bevege seg, viser også veien ut: Følger man en vegg til ende, vil man enten nå utgangen eller utgangspunktet. For å finne veien ut, må man altså være konsekvent, kanskje to ganger.¹

Overført til tenkning eller litteratur, bryter likevel metaforen sammen: Det finnes mer enn to vegger, og det er slett ikke sikkert at noen av dem fører noe sted. Solstads vei – fra isolasjon til utopi til elegisk realisme og ny isolasjon – gir kanskje inntrykk av å ha fulgt en labyrint. Romanene er – til en viss grad – skrevet med konsekvens, og de førte vel gjerne tilbake til noe á la sitt utgangspunkt. Men utgangspunktet forandret seg. Utopiene døde kort tid etter at det lot seg forestille at de kunne blitt realisert: Seieren i EF-valget var illusorisk, en tom gest. Politikken fant sine omveier til nyliberalismen. Krigstrilogiens epilog, «30 års ensomhet», ender i ensom optimisme, fem år før verket skulle bli fullført og arbeiderlitteraturen forlatt. Slutten kan vanskelig leses uten bitter melankoli: Optimismen som fremvises av den unge Marie var ikke lenger mulig å opprettholde da verket var fullført, og det føyer seg inn i trilogiens historiesyn ellers. Optimismen og fremtidstroen som ble dyrket i *25. september-plassen*, undergraves i krigstrilogien både av romanenes skildring av historiens faktiske gang, og av trilogiens historiske kontekst. Utopisk fremtidstro er blitt til nostalgisk desillusjon, en tilstand som minner om det Kierkegaard kalte «den Ulykkeligste», mennesket som spent mellom håp og erindring nektes adgang til begge deler: Fortiden vitner om forhåpninger til tiden som aldri skulle komme, fremtiden kan ikke bli det man hadde håpet på, og nåtiden er en klagesang over den tapte fremtiden den *er*.

Dette er veldig oppløftende. Det er ikke for ingenting at gymnaslærer Pedersen er

¹Dette forutsetter en plan labyrint; en labyrint over flere etasjer kan være mer avansert. Men verken Solstad eller hans romanpersoner beveger seg under rennesteinsnivå.

fylt av indre jubel på slutten av sin roman, når hele det kommunistiske prosjektet har kjørt i grøften. Krigstrilogien vitner ikke *akkurat* om «den Ulykkeligste», og «nostalgisk desillusjon» er heller ikke noen presis betegnelse. Det er noe mer. Om vi skal bruke labyrint-metaforen, kan vi kanskje si at labyrinten er fulgt til veggs ende, eller toget er kommet til endestasjonen. Vi er tilbake til utgangspunktet. I ensomhet. På den andre siden. Men denne labyrinten er ikke et sted utenfor den kontinuerlige tiden. Togets skinnegang er ikke lagt etter tradisjonell ingeniørkunst. Det er ikke noen sirkel som er sluttet; det ligner mer på et møbiusbånd.² Når man har fulgt båndet tilbake til sitt utgangspunkt, er man på den andre siden, som stadig er den samme siden, men med andre utsikter. Og nye innsikter.

*

Arild Asnes' inngang til historien var nok ahistorisk og romantisk. Historien han trådte inn i, var ikke basert på norske forhold eller historisk erfaring. Fredrik Lindgren har nok rett i sine tanker om m-l-ungdommen:

De som ingenting visste om verden snakka om en kontrarevolusjon i Sovjetunionen, og sverma blindt for et tilbakeliggende land i Asia, hvor bonden ennå trakk ploegen, og alt som kunne gjøres av maskiner blei gjort av menneskemassene i deres ansikts tunge sved. Dette er kapitalismens barn [...] sånn begynner en revolusjonær bevegelse i de rike NATO-landa [...] (Solstad 2001b:309–310).

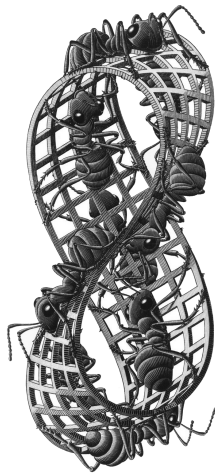
Og først gjennom *den* beskrivelsen trer bevegelsen inn i historien i Solstads forfatterskap. Også maoistene får sine drømmer, håp, erfaringer og muligheter fra forhold som ligger utenfor deres kontroll; selve m-l-bevegelsen og utopiene deres har oppstått fra bestemte historiske forhold, uoverskuelige for dem de gjaldt.

Vi ramme inn Solstads 70-tallsromaner slik: Fra «å synke ned i historien» for å kunne handle og la seg bruke, til innsikten om at man allerede befant seg i historien, og

²Vi må her se bort at møbiusen opphever indre-ytre-motsetningen.

at både nedsenkningen og handlingen hadde historiske årsaker.

Og med dét kan jeg la konklusjonen bli begrunnelsen for min lesning av 70-tallsromanene som bøker som handler om sitt politiske utgangspunkt. Men om noen skulle mene at det tyder på sirkulær argumentasjon, vil jeg benekte det. Nei, også denne teksten er en møbius.



Bibliografi

Theodor W. Adorno. Oppteikningar om Kafka. I *Notar til litteraturen*, s. 25–58. Det Norske Samlaget, Oslo, 1992. ISBN 82-521-3724-5.

Roland Barthes. *Mytologier*. Gyldendal, 1991. ISBN 82-05-19342-8. Oversatt av Einar Eggen.

Roland Barthes. Forfatterens død. I *I tegnets tid*, s. 49–54. Pax forlag, Oslo, 1994. Oversatt av Knut Stene-Johansen. Artikkelen var opprinnelig publisert i 1968.

Erik Bjerck Hagen. Fjortende roman, bok tjuefem. Vinduet på nettet, 1998.
<http://www.vinduet.no/tekst.asp?id=190>.

Nik Brandal og Jon Rognlien. Vi vil vite mer om (m-l). Avisinnlegg, 2004. Dagbladet 16.07.2004.

Umberto Eco. Symbol. I *Semiotics and the Philosophy of Language*, s. 130–163. Macmillan Press, London, 1984.

Tormod Eide. *Retorisk leksikon*. Spartacus forlag, Oslo, 1999. ISBN 82-430-0152-2.

Jon Fosse. Frå telling via showing til writing. I *Frå telling via showing til writing*, s. 152–160. Det Norske Samlaget, Oslo, 1989.

Geir Gulliksen. Budskap. I *Poetokrati*, s. 67–95. Spartacus, Oslo, 2003. ISBN 82-430-0282-0.

Henning Hagerup. På toget med Solstad (og noen andre passasjerer). *Bøygen*, 4:6–15, 2002.

Roman Jakobson. Linguistics and poetics. I David Lodge, red., *Modern Criticism and Theory*. Longman, 1998.

- John Chr. Jørgensen. Svik – Krig – Brød. *Profil*, 1/2:62–66, 1981.
- Atle Kittang. Mellom bilete og handling. Eit gjensyn med Arild Asnes. I *Ord, bilete, tenking*. Gyldendal, Oslo, 1998.
- Atle Kittang. Dag Solstads elegiske realisme. I Trygve Kvithyld, red., *Narrativt begjær. Om Dag Solstads forfatterskap*, s. 79–106. Cappelen akademisk; Landslaget for norskundervisning, Oslo, 2000.
- Atle Krogstad. «Se på ham!» – maoismen som konfigurasjon i Dag Solstads *Arild Asnes, 1970*. I Trygve Kvithyld, red., *Narrativt begjær. Om Dag Solstads forfatterskap*, s. 48–78. Cappelen akademisk; Landslaget for norskundervisning, Oslo, 2000.
- Jan H. Landro. *Jeg er ikke ironisk*. Pax forlag, Oslo, 2001. ISBN 82-530-2300-6.
- Georg Lukács. Forord til Balzac og den franske realismen. I Atle Kittang m.fl., red., *Moderne litteraturteori*, s. 303–314. Universitetsforlaget, Oslo, 1996.
- Karl Marx. *The Communist Manifesto*. Penguin Group, 1985. ISBN 0-14-044478-5. Engelsk oversettelse fra 1888.
- Karl Marx. *Capital*. Oxford University Press, Oxford, 1999. ISBN 0-19-283872-5.
- Jean-Paul Sartre. *Væren og intet*. Pax Forlag, 1966. ISBN 82-530-1627-1. Innledning og oversettelse ved Bernt Vestre.
- Dag Solstad. *Irr! Grønt!* Forlaget Oktober, Oslo, 1996. Opprinnelig utg. på Aschehoug, 1969.
- Dag Solstad. *Arild Asnes, 1970*. Forlaget Oktober, Oslo, 2000a. ISBN 82-7094-931-0. Opprinnelig utg. på Aschehoug, 1971.
- Dag Solstad. *Artikler om litteratur 1966–1981*. Forlaget Oktober, 2000b. ISBN 82-7094-933-7.
- Dag Solstad. Foredrag på AKP (m-l)s kultur-seminar på Dokka. I *Artikler om litteratur 1966–1981* Solstad (2000b), s. 407–414. ISBN 82-7094-933-7. Fra 1980.
- Dag Solstad. Nødvendigheten av å leve inautentisk. I *Artikler om litteratur 1966–1981* Solstad (2000b), s. 126–139. ISBN 82-7094-933-7. Artikkelen var først publisert i 1968.

Dag Solstad. Spilleren. I *Artikler om litteratur 1966–1981* Solstad (2000b), s. 94–112.
ISBN 82-7094-933-7. Artikkelen var først publisert i 1968.

Dag Solstad. *25. september-plassen*. Forlaget Oktober, Oslo, 2001a. ISBN 82-7094-932-9.
Opprinnelig utg. på Aschehoug, 1974.

Dag Solstad. *Brød og Våpen*. Forlaget Oktober, Oslo, 2001b. ISBN 82-7094-941-8.
Opprinnelig utg. 1980.

Dag Solstad. *Krig 1940*. Forlaget Oktober, Oslo, 2001c. ISBN 82-7094-939-6.
Opprinnelig utg. 1978.

Dag Solstad. *Svik. Førkrigsår*. Forlaget Oktober, Oslo, 2001d. ISBN 82-7094-938-8.
Opprinnelig utg. 1977.

Wikipedia.org. Cultural revolution. http://en.wikipedia.org/wiki/Cultural_Revolution,
2004.

Paul de Man. *Blindness and Insight*. Routledge, London, 1996.