

Høgt og lågt i *Dr. Munks testament*

Masteroppgåve i nordisk

av

Øystein Darre Longva



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære, og estetiske studiar

Våren 2009

Eg må sjølvsagt få takke Jørgen Sejersted for kjekke samtalar og gode råd

INNLEIING	4
<i>Dr. Munks testamente</i>	4
<i>Mi oppgåve</i>	5
RESEPSJON	6
<i>Resepsjon av Dr. Munks testamente</i>	8
HANDLINGSREFERAT	13
PERSONKARAKTERISTIKKAR	13
<i>Eg-forteljaren</i>	13
<i>Munk</i>	18
<i>Waglen</i>	21
DR. MUNKS TESTAMENTE OG SVEVE OVER VATNA	24
<i>Endringar i stil og skrivemåte</i>	27
POSTMODERNISTISK HORISONT FOR HOVLAND	30
POSTMODERNISME	30
<i>Oppsummering</i>	40
DR. MUNKS TESTAMENTE OG POSTMODERNISME	40
<i>Oppbygging</i>	44
<i>Intertekstualitet</i>	47
<i>Det forteljartekniske</i>	49
<i>Språkspelet</i>	52
<i>Oppsummering</i>	56
SMAKSHIERARKI I HOVLAND SITT UNIVERS	57
BOURDIEU OG DISTINKSJONEN	57
<i>Distinksjonen</i>	58
<i>Analysen</i>	62
VIRGINIA WOOLF OG "HIGHBROW-LOWBROW"	69
SMAKSHIERARKIA I DR. MUNKS TESTAMENTE	72
<i>Dr. Munks testamente og Distinksjonen</i>	72
<i>Eg- forteljaren og Distinksjonen</i>	75
<i>Munk og Distinksjonen</i>	77
<i>Waglen og Distinksjonen</i>	79
<i>Oppsummering</i>	81
NORSKE SMAKSHIERARKI: SKARPENES OM NORSK KULTURFORSTÅING	81
<i>Undersøkinga</i>	83
<i>Kritikk av Skarpenes si forskning</i>	90
DR. MUNKS TESTAMENTE OG SKARPENES SINE FUNN	90
<i>Mot ein "legitim populærkultur"?</i>	96
ALLUSJONAR OG INTERTEKSTUELLE REFERANSAR	97
EIGNE UTTALTE LITTERÆRE FØREBILETE OG KJELDER TIL INSPIRASJON	97
INTERTEKSTUELLE REFERANSAR I DR. MUNKS TESTAMENTE	99
BARTHELME	99
<i>"The New Music"</i>	100
DR. MUNKS TESTAMENTE OG PIKARESKROMANEN	103
DR. MUNKS TESTAMENTE OG DANNINGSROMANEN	105
DR. MUNKS TESTAMENTE OG FAUST.....	106
<i>Munk og Mefistofeles</i>	107
<i>Eg-forteljaren og Faust</i>	109
<i>Goethe og Faust</i>	110
<i>Oktaven</i>	111
<i>Rastløyse</i>	115
<i>Oppsummering</i>	118
OPPSUMMERANDE KOMMENTAR	121
LITTERATURLISTE	125
VEDLEGG	128
SAMANDRAG	135
ABSTRACT	137

Innleiing

”Kva er dette?” tenkte eg første gongen eg møtte ein tekst av Ragnar Hovland. Boka var *Dr. Munks testamente* og eg undra på om det verkeleg var lov å skrive slik. For meg verka dette å vere ein originalitet utan kjende litterære førebilete. Men det er lite som er heilt nytt, og ved grundigare ettersyn er der fleire tradisjonar Hovland sin forfattarskap står i eit forhold til. Her kan nemnast beatpoetikken, postmodernismen, den nynorske skriftkulturen, amerikansk film (og då særleg ”road movien”), samt at tekstane ofte ber trekk av surrealisme, fantastiske element og ’patafysikk. Hovland har sjølv nemnd fleire av desse inspirasjonskjeldene, og resepsjonen rundt tekstane hans har også peikt på, og gjort greie for, banda til fleire av dei.

Dr. Munks testamente

Eg vil i denne oppgåva primært skrive om *Dr. Munks testamente*. Den kom ut i 1996, og er ein oppfølgjar til *Sveve over vatna* frå 1982. Det vil difor vere naturleg å sjå noko nærmare også på denne. Gjennom oppgåva vil det også verte trekt linjer til andre bøker av Hovland, og til forfattarskapen hans generelt. Der er fleire årsaker til at eg vel å skrive om akkurat dette Hovland-verket. Slik eg ser det, kan boka både sjåast som typisk og atypisk for Hovland sin bibliografi. Ein bibliografi som omfattar både dikt, drama, sakprosa, essay, noveller, borne- og ungdomsbøker, samt gjendiktingar og omsetjingar. Stilen i det aller meste av dette er lett å kjenne att, og mange av grepa frå dei andre bøkene vert nytta også i *Dr. Munks testamente*. Eit av dei mest dominerande trekka er måten det vert spelt på allusjonar og intertekstualitet. *Dr. Munks testamente* er eit stjernedøme på korleis Hovland gjer nytte på ulike referansar, og plasserar seg slik godt innanfor ein trend i forfattarskapen. Eg vil også argumentere for at dette trekket ikkje berre pregar stilen, men at det også vert med å dominere tematikken i denne boka, og det på fleire nivå. Dei tre hovudpersonane konverserer mykje rundt eigne preferansar, og dei driv ei utstrakt klassifisering av desse, som i hovudsak vert henta frå populærkulturen. ”Smak klassifiserer, og smak klassifiserer den som klassifiserer” (Bourdieu 2005: 28), skriv Bourdieu, og det kan seiast å vere gjeldande her. Gjennom å skape eigne hierarki for preferansane sine, avslører dei også eigne haldningar, som igjen klassifiserar dei sjølve. Smak vert også tematisert på eit meir metatekstleg nivå. Dette skjer gjennom referansar og allusjonar til verk tilhøyrande både tradisjonelt sett høg- og lågkultur. Så vidt eg kan sjå, er dette

eit sentralt trekk ved *Dr. Munks testamente*, og Hovland ved sin forfatterskap elles, som ikkje er sett under nærare undersøking tidlegare.

Mi oppgåve

Men kva implikasjonar får blandinga av tradisjonar og referansar? Kva uttrykk gir det seg i litteraturen? Og kan det opne for noko nytt? Dette er spørsmål eg vil freiste å svare på i denne oppgåva. Den vil ha ein grovt sett firedelt struktur:

Første delen av oppgåva vil vere ein relativt generell gjennomgang av *Dr. Munks testamente*. Eg vil først ta føre meg resepsjonen boka fekk då den kom ut. I den vidare tilnærminga til teksten vil eg særskild nytte personskildringane. Dette grunnar både i den sterke stillinga personlegdomane i boka har, men også i ei oppfatning av at personane har ulike agendaer, og at ein får ulike vinklingar til teksten ut frå kven av dei ein følgjer. Eg vil difor gi rom til ein gjennomgang av kvar enkelt av dei tre hovudpersonane.

I andre delen av oppgåva vil eg sjå boka i lys av postmodernistisk teori. "Postmodernisme" er eit vanskeleg omgrep å gjere greie for, og det er sjeldan eintydig kva som vert lagt i det. Det vil difor vere naudsynt med ei grundig avklåring kring korleis omgrepet vert nytta i høve til oppgåva, før eg kan nærme meg *Dr. Munks testamente* i lys av denne teorien. Eg vil nytte ei eklektisk tilnærming til omgrepet, noko som vonleg vil opne for ei nyansert haldning. Eit sentralt namn som Jean-François Lyotard vil få ein del plass, men også røyster som er kritiske til det postmodernistiske prosjektet, som til dømes Fredric Jameson, vil få sleppe til. Når eg skal freiste å sjå *Dr. Munks testamente* i høve til den gjennomgatte teorien, vil eg også nytte meg av den meir deskriptive teorien til Ihab Hassan, og dei dikotomiane han set opp for å skilje modernisme og postmodernisme. Slik eg ser det, har *Dr. Munks testamente* fleire metatekstleg drag som best let seg gjere greie for gjennom postmodernistisk teori. Vonleg vil ei slik vinkling vere ein fruktbar innfallsvinkel i høve til andre sider ved teksten også. Det vil også vere eit poeng i denne gjennomgangen å freiste å peike fram mot neste del av oppgåva.

Den tredje delen vil ta føre seg dei uttrykka for smak og preferansar som kjem til uttrykk i boka. Dette er eit sentralt trekk ved teksten som eg ikkje kan sjå har vorte kommentert tidlegare. *Dr. Munks testamente* er skildrande i høve til kulturelle uttrykk, og kan seiast å ha ein kultursosiologisk agenda. For best mogeleg å kunne gjere greie

for dette aspektet, vil eg nytte Bourdieu og *Distinksjonen* som generelt grunnlag. Eg har likevel ein tanke om at eit slikt modernistisk og elitistisk smakshierarki som Bourdieu skildrar på bakgrunn av materiale han samla inn i Frankrike på 1960-talet, ikkje vil kunne fange alle aspekt ved *Dr. Munks testamente*. For å sjå boka i høve til meir spesifikke norske, samtidige tilhøve, vil eg nytte meg av den forskinga Ove Skarpenes har presentert under tittelen ”Den ”legitime kulturens” moralske forankring”. Skarpenes skildrar meir postmodernistiske tilhøve i det egalitære Noreg, og det vert interessant å sjå korleis *Dr. Munks testamente* stiller seg i høve til dette. Dette vil i utgangspunktet vere ein annan innfallsvinkel enn den postmodernistiske, men eg vil jobbe ut frå ein tanke om at desse måtane å nærme seg teksten vil tangere når det gjeld blandinga av høg- og populærkulturelle uttrykk i teksten. Eg vil også argumentere for at det ut av denne symbiosen vert freista å opne for moglegheita av ein ”legitim populærkultur”. Denne vil, om så tilfelle, stå i ein direkte opposisjon til dei postmodernistiske, kulturellevistiske haldningane som Skarpenes si forskning avdekkar.

Møtestaden for den postmodernistiske og den kultursosiologiske tilnærminga vil vere blandinga mellom høg- og populærkultur. Denne blandinga skjer i hovudsak gjennom allusjonane og dei intertekstuelle referansane som pregar *Dr. Munks testamente*, og i den siste delen av oppgåva vil eg freiste å gjere betre greie for fleire av desse. Intertekstualitet er eit kjend grep frå Hovland, og tidlegare arbeid har gjort greie for dette i forhold til fleire av bøkene hans. Hovland har også ved fleire høve kommentert sine førebilete og kjelder til inspirasjon, og eg vil sjå kort på desse, før eg ser grundigare på allusjonane og dei intertekstuelle referansane i *Dr. Munks testamente*. Det vil vere eit mål å freiste å syne korleis ei medviten lesarhaldning til allusjonane kan opne for nye tilnærmingar til boka. Faust-allusjonen er særskild dominerande og påtakeleg, og vil få mykje rom. Boka opnar med eit sitat frå den amerikanske forfattaren Donald Barthelme, og eg vil freiste å følgje denne opp. Eg vil også kort kome innom *Dr. Munks testamente* sitt forhold til pikareskromanen og danningsromanen.

Resepsjon

Ragnar Hovland debuterte i 1979 og er framleis ein høgst produktiv forfattar. Så langt har mykje av resepsjonen kring tekstane hans tatt føre seg Hovland som borne- og

ungdomsbokforfattar. Her vert han gjerne trekt fram som representant og føregangsfigur for ei ”nymodernistisk” retning der både ein narrativ og ein lingvistisk metafiksjon er relativt vanleg (Rottem 1998: 226). Det vert også peikt på korleis bruken av intertekstuelle referansar er med på å skape to nivå i tekstane, ettersom vaksne har lettare for å sjå desse enn born og unge. I det seinare har han også vorte halden fram som ein representant for det Jon Fosse i ein artikkel frå 1997 kallar ”all-alder-litteratur”. Fosse argumenterer her for at litteratur som vert skriven utelukkande for born, ikkje kan verte god litteratur. For å få fram den gode bornelitteraturen, må ein leggje vekt på den estetiske autonomien, ikkje tilpassinga til born. Ei hovudfagsoppgåve som ser nærare på Hovland i denne samanhengen er ”Litteraritet i to bøker av Ragnar Hovland: *Ei lang reise* og *Ein motorsykkel i natta*” av Randi Jåstad. Denne oppgåva ser også nærmare på fleira av dei intertekstuelle referansane som pregar *Ein motorsykkel i natta*. Særleg er det banda til Mark Twain og amerikansk film det vert peikt på. Allusjonar og intertekstuelle referansar er eit vanleg trekk som strekkjer seg gjennom det meste av Hovland sin forfattarskap. Det vil difor også få mykje plass i mi oppgåve.

I seinare tid har resepsjonen av Hovland som vaksenbokforfattar også fått godt med rom. Forutan å få faste avsnitt i alle nyare norske litteraturhistorier, er der også skrive fleire hovud- og masteroppgåver, samt artiklar. Ein freistnad på å gjere greie for Hovland i høve til det postmoderne er gjort i Helge Wetsås si hovudfagsoppgåve: ”Ragnar Hovland 1988 – på sporet av si eiga tid?: ei lesing av romanen *Utanfor sesongen* med ei særlig interesse knytt til den litterære handsaminga av nokre sentrale tema innanfor ein påstått postmoderne estetikk”. Her står spel kring sjanger og sjangerforventningar sentralt, saman med mellom anna scenesetjing av forfattaren. Eg vil også sjå på Hovland i høve til postmodernismen, men forutan at eg vil skrive om ei anna bok, vil eg også nytte eit anna fokus enn Wetsås. I min gjennomgong vil mellom anna det kultursosiale feltet verte meir vektlagd.

I masteroppgåva ””Det er ting eg vil vise deg. Fine ting”: melankoli og trøyst i Ragnar Hovlands roman *Ei vinterreise*” freistar Gaute M. Sortland å sjå nærare på det melankolske ved Hovland. Med støtte i Espen Hammer sin filosofi kring melankoli syner han at ein kan finne noko trøystande i dei mollstemde tekstane til Hovland. Eg vil likevel hevde at den melankolien som kjem til uttrykk i *Ei vinterreise* skil seg i fleire høve frå den ein elles finn i Hovland sin forfattarskap. Der alvoret og tungsinnet alltid vert underordna humoren, ironien og livsgleda i dei andre bøkene, medrekna *Dr.*

Munks testamente, verkar Alvoret på ein heilt annan måte å vere eit overberande element i *Ei vinterreise*. Sortland syner også til ein samanheng mellom *Ei vinterreise* og *Winterreise*, ein songsyklus frå 1827 der Franz Schubert sette musikk til tekstar av Wilhelm Müller. Band til det tyskspråkleg høgkulturelle hjå Hovland er noko eg også vil kome innom.

Til sist kan nemnast Ragnar Didrik Osdal si masteroppgåve: ”Ragnar Hovland- brot og kontinuitet: *Sveve over vatna* og den nynorske skriftkulturen”. Denne ser på Hovland i høve til den nynorske skrifttradisjonen. Med utgangspunkt i Mikhail Bakhtin sin teori om det ”karnevalistiske” peiker Osdal på at der er ein tradisjon for å blande høgt og lågt i den nynorske skriftkulturen. Han syner vidare korleis Hovland stiller seg i høve til denne tradisjonen og spelar på ein del stereotype forventningar til ein vestnorsk nynorskforfattar. Eit av trekka som vert nemnd her, og som også gjer seg sterkt gjeldande i *Dr. Munks testamente*, er måten Hovland omfamnar og verdsett populærkultur gjennom eit hav av referansar i den retninga. Populærkultur har den nynorske skriftkulturen tradisjonelt tatt avstand ifrå. Dette med blandinga av høgt og lågt er noko eg også vil kome inn på, men eg vil nytte ein annan innfallsvinkel enn Osdal. Der han held eit stramt fokus på det karnevalistiske, vil eg sjå på høgt og lågt i *Dr. Munks testamente* på bakgrunn av meir sosialkulturelle forhold.

Resepsjon av *Dr. Munks testamente*

At ein no skulle få treffe att persongalleriet frå kultboka *Sveve over vatna*, skapte forventningar til *Dr. Munks testamente* då den kom i 1996, og Hovland stilte før utgjevinga til intervju i fleire av dei store norske avisene. Boka fekk likevel høgst blanda kritikkar i bokmeldingane. Eg vil no sjå nærmare på dei meldingane *Dr. Munks testamente* fekk i Aftenposten, VG, Nordlys, Bergens Tidende, Dagbladet og Dag og Tid.

Den kanskje hardaste kritikken fekk boka frå Knut Ødegård i Aftenposten. Under tittelen ”Tøvete hastverksarbeid fra Ragnar Hovland” avfeiar Ødegård boka som ”side opp og side ned med slapp prosa”. Han verkar å irritere seg over at prosjekta om å ”seie noko om livet i Norge no” og Munk sitt ønske om å oppsøkje sonen, ikkje vert fullt ut realiserte. Mimringa over ungdomstida gjennom dei lange opprømsingane av namn frå film- og musikkverda ser han ikkje å inneha noka anna

hensikt ”enn å syna kor mange film- og musikk-kjendisar forfattaren kjenner namnet på”. Boka som heile står for han som eit hastverksarbeid ”basert på ein kvikk idé om å skrive ei morosam bok”. Årsaka til mangelen på humor hevdar Ødegård er fråveret av alvor, og her følgjer også hovudinnvending hans overfor boka, og endå til mot Hovland som forfattar. Det vert hevda at Hovland manglar ”eit grunnleggjande element i sin forfattarlekam, som er smerte”. Som ein motsetnad og eit døme til etterfølging vert Dag Solstad peika på som ”den mest morosame av dagens [1996] forfattarar”.

Eg kjenner att lite av *Dr. Munks testamente* i Ødegård si skildring. Eg meiner så absolutt å sjå både humor og alvor i boka, og eg meiner der også er smerte. Slik eg ser det, overser Ødegård noko heilt vesentleg ved teksten, og råkar dårleg med sin kritikk. Lesinga hans verkar overflatisk og lite gjennomarbeida.

Bokmeldinga i VG var det Knut Faldbakken som stod for. Han peikar på at dei tre hovudpersonane er svorne sentimentalar: ”De dyrker de forgangne og lett anløpne storhetene” og ”lite eller ingenting i samtiden holder mål”. Vidare skriv han at mykje står og fell på om ein kjem på bølglengde med ”Hovlands elskverdige, destruktive humor”. Faldbakken sjølv gjer ikkje heilt det og gir boka terningkast tre.

Denne innvendinga ser eg klårt og eg kan skjønne at om ein ikkje godtek karakterane og den forma for realisme boka byr på, kan ein lett føle at ein står overfor ei bok som gir lite. Eg meiner likevel boka er meir nyansert og at den har meir å by på enn ein nostalgitripp for dei som var unge på 60- og 70-talet. Soleis kan eg ikkje vere anna enn kritisk til Faldbakken si melding også.

”Gutter er gutter er gutter” var overskrifta Lars Helge Nilsen skreiv si bokmelding i Bergens Tidende under. Som Faldbakken ser han dei tre hovudpersonane som sentimentalar: ”For livets glade førtiåringar kan alt måles og komme til kort mot det som en gang var.” Men i motsetnad til Faldbakken uttrykkjer Nilsen begeistring over å verte tatt med på ”en heisatur hvor alt kan skje, hvor kåte sprell og ”saklige” meningsutvekslinger kombineres med høy sigarføring og styring etter naturens behovprinsipp”. Han skryt av ein balansekunst hjå forfattaren som bergar historia frå å hamne i grøfta. Det er i følgje meldaren dei underfundige vendingane i språket som gjer at alt fyllevrøvlet og kuk- og fittepreiket ikkje får den til å ende opp i ei patetisk ”guttegreie”. Og det er her i dei språklege vendingane han meiner boka synar at den er meir enn berre moro. Han nemner også kort at boka godt kan lesast som eit ”satirisk mannebilde”.

Nilsen sitt syn på boka har mykje til felles med Faldbakken sitt. Men Nilsen hevdar seg innforstått med ”det Hovlandske universet” ein som lesar vert stilt overfor. Meldinga hans gir også uttrykk for å vere noko meir nyansert, særleg når det gjeld språkføringa, utan at han utdjupar eller spesifiserar dette punktet.

I Nordlys vart boka meld av Nøste Kendzior. Ho vel å gi språkbruken og bannskapen mykje omtale: Det er sterk kost, men som dom over kor mykje ho gleda seg over ”Hovlands svineri: Det var katharsis”. I slutten av bokmeldinga skildrar ho boka som ”reinhekla underholdning, av det slaget som beveger seg helt ute på kanten og provoserer grensene, slik god litteratur skal”. I dei siste linjene verkar det også til at Kendzior ser noko utover det reint underhaldande når ho peikar på at dei tre hovudpersonane ”har et stadig større ubehag i magen over at det er noe som ikke er slik det skal være. Akk, de har så inderlig rett!”

Dette siste skulle eg gjerne sett noko utdjupa i Kendzior si bokmelding. Når ho ser at boka ”beveger seg helt ute på kanten og provoserer grensene” i høve til å gje seg ut for å vere ”reinhekla underholdning”, burde ho kanskje freiste å sjå dette som ein mogleg kommentar. Dette er noko eg vil kome inn på i min gjennomgang.

Det ironiske står sentralt i Øystein Rottem si bokmelding for Dagbladet. Han trekk mellom anna fram den store avstanden mellom dei tre ”åndshøvdingane” si sjølvframstilling og det dei faktisk driv med. Han peikar vidare på det hemningslaust mannsjåvinistiske ved boka og på det like hemningslaust B-kulturnostalgiske, noko som, ifølgje han, gjer det til ei bok for innforståtte: ”en slags litterær ”Husker du?” for 68-ere. I alle fall for oss gutta”. Det tvilsame kvinnesynet og dei lite politiske korrekte haldningane til dei tre hovudpersonane tek likevel Rottem med knusande ro, ettersom han meiner boka er gjennomsyra av (sjølv)ironi, både frå personane og frå forfattaren si side. Det er også i denne samanhengen Rottem finn ein bodskap i teksten, eit ”varsku mot selvhøytidelighet og patentsikre meninger”, i ei tid ”hvor gravalvoret og livsstilspuritanismen brer om seg som en farsott”. Han set det heile på spissen når han summerer opp romanen som ”en bok av en ironiker, om ironikere og for ironikere”, og om ein ikkje har sansen for dette, vert lesaren råda til å halde seg unna boka.

At der er noko gjennomgåande ironisk ved *Dr. Munks testamente*, er eit syn som vert støtta av Snorre Evensberget i hans *Litterært leksikon*, der det vert avsagt følgjande dom: ”Boken er tvers gjennom ironisk” (Evensberget 2000: 84). Eg meiner også at Rottem absolutt er inne på noko sentralt ved teksten her og skulle gjerne sett ein noko grundigare gjennomgang av kva som kjenneteiknar ironien i akkurat denne

boka. Eg er likevel ikkje sikker på om eg er berre einig med den budskapet han hevdar å sjå, noko som vil syne seg gjennom denne oppgåva. Ei implisitt innvending mot at teksten for enkelte lesarar kan verte noko intern, ser eg på som høveleg.

Den mest omfattande meldinga fekk boka av Dagne Lund i *Dag og Tid*. For ho er det eit stadig underliggjande spørsmål kvifor dei tre mennene i 40-åra, som tilsynelatande er nógde med tilværet, bryt band og forplikningar, og legg ut på ei reise i alle høve to av dei ikkje har aning om meininga med:

Kva driv eigentleg desse tre med? Lever dei ut mannsdraumen og mannsfellesskapen eller er dei tre såre sjeler på flukt frå noko vanskeleg og keisamt, mot noko ukjent, spennande og lovande som livet ein gong hadde synt dei? Jaktar dei på meining med livet og finn damer, vin og son(g)?

At boka sjølv ikkje gir noko svar på dette og slik opnar for spørsmål hjå lesaren, ser Lund som ei styrke ved den. I likskap med *Rottem* peiker ho på det tvilsame kvinnesynet i boka, men ho går ikkje vidare med dette, og avviser ein slik moraliserande lesemane som mindre interessant i høve til denne boka. Av andre viktige poeng meiner Lund at boka til overmål demonstrerer populærkulturen si makt over medvitet: ”Knappt ei setning blir ytra utan at ho knyter linene til våre kollektive erfaringar frå kinosalen eller platerillene.” Ho stiller så spørsmålet om dette er eit døme på korleis ”språket frå folkedjupet, frå mannens djupaste stader, er plassen der sjeler kan møtast og fellesskap oppstå”, eller om det nettopp er eit døme på det stikk motsette? Bannskapet finn ho noko trøytande, men hevdar at den ber ein viktig funksjon når det gjeld å skulle illustrere språket si avmakt.

Eg meiner Lund si melding er god og at den tek opp fleire sentrale sider ved boka. Likevel skulle eg gjerne sett ei utdjuping og nyansering av spørsmålet kring i kva grad språket hovudpersonane nyttar er ”plassen der sjeler kan møtast og fellesskap oppstå”. Her meiner eg Lund opnar døra til eit trekk ved boka som fortener meir merksemd. Dialogane dei tre imellom krinsar mykje rundt referansar til både høg- og lågkultur. Sjølv om det ikkje er noko konvensjonelt smakshierarki kommentarane står i høve til, er der likevel tilsynelatande klare reglar for kva dei reknar for å høyre til kanon, og soleis representere god smak. Dette er spørsmål som vil vere med vidare i oppgåva.

Som syna fekk *Dr. Munks testamente* ei blanda mottaking då den kom. Eg meiner dette langt på veg verkar å kome av forhasta lesingar. Ved slike overflatiske lesingar står og fell mykje av appellen til boka på om ein trivst i selskap med dei tre

hovudpersonane. Om ein gjer det, er igjen mykje avhengig av om ein deler noko av referanseramma det så hyppig vert synt til. Gjer ein ikkje det, vil ein lett verte ståande utanfor deira (meir eller mindre) gode selskap. Om ein derimot er innforstått med referansane dei til stadigheit held seg til, vil ein sitje att med mang ein latter og ei artig og underhaldande historie. Eg vil likevel argumentere for at boka har atskilleg meir å by på enn ei anerkjennande mimrestund for dei som er født rundt 1950. Av dei bokmeldingane eg har sett på, er der fleire sentrale trekk som har vorte oversett, sjølv om Lund si melding skal seiast å ha fått med ein del.

Kanskje mest påtakeleg er det at det berre er Lund si melding som set spørsmål ved kvifor dei tre hovudpersonane, som tilsynelatande er nøgde med livet dei lev, set alt til sides og vel å dra ut på ei truleg meningslaus reise. At dette spørsmålet verken vert stilt eller svart på av eg-forteljaren er såpass påtrengande at det vil vere ei svakheit ved ei lesing om den ikkje nemner det. Denne tydelege fortrenginga hjå eg-forteljaren er noko eg ser som vesentleg ved boka, og det er noko eg vil sjå nærmare på.

Det metatematiske ved boka vert heller ikkje nemnd i nokon av meldingane. *Dr. Munks testamente* har ein klår allusjon til *Faust* og står i eit tydeleg forhold til den. Sjølv om det nok i utgangspunktet er den store skilnaden mellom dei to bøkene som fell ein klårast i auge, opnar ei samanlikning for ein interessant innfallsvinkel til boka. Dette er noko eg vil freiste å syne seinare i oppgåva.

Tematiseringa av kulturelle preferansar og smak, som er så grunnleggjande i det meste av dialogane, er også oversett i meldingane. Dei haldningane som vert uttrykte i høve til kultur og smak er tema for mykje av meningsutvekslingane dei tre imellom. Smakshierarkiet deira verkar til å følgje egne lover, men reglane er der heilt klårt, og om ein bryt med desse, får ein høyre det. Tematiseringa av høg- og lågkultur finn ein, som nemnd, også att på fleire nivå i boka. Det er ikkje berre personane i boka som diskuterer smak i høve til kunst og kultur. Boka tek også dette opp som ein tematikk gjennom måten den stiller seg i høve til andre litterære verk og referansar. Eg vil i min gjennomgang argumentere for at spenninga mellom høg- og lågkultur er eit vesenstrekk som følgjer lesaren gjennom boka.

Handlingsreferat

Ein grundigare gjennomgong av handlinga vil vere ein naudsynt del av personkarakteristikkane. Det som følgjer her er difor berre ei grov skisse over den ytre handlinga.

Dr. Munks testamente opnar med ein ”Prolog hos dikteren” og avsluttar med ein ”Epilog hos dikteren”. I desse to kapitla vender diktar-eget seg direkte mot lesaren. Slik får boka ein kiastisk struktur. Ein liknande struktur kan seiast å gjelde også for handlinga i boka, som både byrjar og sluttar heime hjå eg-forteljaren. Det første kapitlet etter prologen byrjar med eit avsnitt med tredjepersonsforteljar, men synsvinkelen glir raskt over til eg-forteljaren, som leiar lesaren gjennom resten av teksten. Sjølvve handlinga startar med gravferda til ein jamaldring og tidlegare skulekamerat av eg-forteljaren. Denne gravferda får eg-forteljaren til å tenkje over livet sitt, og då også ungdomstida si og dei han var saman med då. Han vel å oppsøke ein av kameratane frå denne tida, Munk. Det tek ikkje lang tid før Munk har fått med både eg-forteljaren og ein annan kjenning frå ungdomstida, Waglen, på nye eventyr. Først reiser dei til Oslo, der dei held ei førestilling i Munk sin regi. Etter eit par veker med framsyningar der, legg dei ut på turné. Dei reiser rundt med førestillinga i nokre månader, før dei set kursen mot Tyskland og Heidelberg, for å finne Munk sin son, Johann. Sjølv om dei aldri når Heidelberg, vert dette ei innhaldsrik reise. Den får likevel ein brå slutt, då Waglen vert skoten. Etter å ha forsikra seg om at han vil verte bra att, reiser Munk og eg-forteljaren tilbake kvar til sitt, medan Waglen må tilbringe nokre veker på sjukehus i Tyskland.

Personkarakteristikkar

Dei sterke personlegdomane i *Dr. Munks testamente* er ein dominerande faktor i boka. Sjølv om boka har ein eg-forteljar som alt vert skildra gjennom, er der langt på veg tre hovudpersonar med ulike agendaer i teksten. Det vert difor naturleg å sjå nærmare på dei tre kvar for seg.

Eg-forteljaren

Sett bort frå den opnande prologen og den avsluttande epilogen, er eg-forteljaren den første lesaren vert introdusert for, og det er han som følgjer ein boka gjennom (sett bort frå kapitlet ”Walpurgisnatt”, som har ei anna forteljarstemme). For dei fleste vil

den namnlause eg-forteljaren vere kjend frå *Sveve over vatna*, og den tida som vert skildra der, står framleis sentralt i medvitnet hans. I *Dr. Munks testamente* har det vorte femten år sidan denne studietida. Han er no i starten av førtiåra og bur på ein ikkje namngjeven stad på Vestlandet. Han jobbar som lektor i den vidaregåande skulen og saman med kona, Åshild, har han sonen Alfred. Dette konvensjonelle livet gir han tilsynelatande uttrykk for at han er tilfreds med, men gravferda til ein jamaldrande kamerat får han til å stille seg nokre spørsmål: ”Kva faen er dette livet for noko?” og “[...] eg tenkte på at det kunne vore meg som låg der i grava, og kva hadde eg eigentleg drive det til så langt.” (Hovland 1996: 11). Desse spørsmåla leiar igjen tankane hans over på si eiga ungdomstid og dei han delte selskap saman med den gongen.

Nokre dagar seinare kjem han over namnet til sin gamle ven Munk i det han blar i telefonkatalogen, og han bestemmer seg for at han vil vitje han. Vitjinga vert på mange måtar ei reise tilbake til den ungdomstida som vert skildra i *Sveve over vatna*. Kveldane vert lange med mykje øl og prat om laust og fast, og det er tydeleg at eg-forteljaren nyt Munk sitt selskap.

Det vert tidleg klart for lesaren at handlinga i *Dr. Munks testamente* ikkje vil dreie seg om eg-forteljaren sitt liv som lektor og familiemann, men om kva som hender når han igjen gir seg ut på eventyr saman med Munk. Eg-forteljaren syner seg også medviten dette i ein slags retrospektiv kommentar om at ”Eg visste sjølvsgt ikkje at om berre nokre månader ville livet vere snudd heilt på hovudet, og hadde eg visst det, vil eg tru at eg hadde avstått frå dette besøket.” (Hovland 1996: 31). Denne innsikta i kva som kjem til å hende er ikkje eit trekk som kjem direkte til uttrykk gjennom resten av boka, sjølv om eg-forteljaren kan verke å ha ei viss kjensle med kva som kjem.

Eg-forteljaren opplever ein ny vitalitet etter møtet med Munk, både på jobb og i forholdet til Åshild. Det går likevel ikkje lang tid før han får eit brev frå Munk, og han skjønner at om han opnar det, vil tilværet hans verte endra. Utan å ha fått greie på kva Munk sine plana går ut på, vert han med for å oppsøke ein tredje kjenning frå ungdomstida, Per Waglen. Det dårlege samvitnet han kjenner seg forplikta til å føle overfor kona når han drar, vert raskt borte når han kjem seg ut på vegen. Hå Waglen vert det igjen seine kveldar, med dyrking av kameratsleg konversasjon over godt med drikke. Munk røper etterkvart planane sine, og både eg-forteljaren og Waglen seier seg umiddelbart villige til å vere med.

Aslaug er klar på kva ho synast om opplegget eg-forteljaren er i ferd med å gi seg ut på, og på forklaringa hans om at han treng ”å ta seg inn att”, responderer ho med at ”Spørsmålet er meir om eg kjem til å ta *deg* inn att” (Hovland 1996: 75). Eg-forteljaren er altso klar over at han risikerer familielivet sitt, men han vel likevel å reise ut saman med Munk. Motiva hans for å ta denne risikoen vert aldri svara ordentleg på. Han verkar ikkje til å ha særleg tru på korkje førestillinga til Munk, eller å sjå kvifor han skal vere med å treffe sonen til Munk. Men det ser ut til at eit ønske om å få oppleve ungdomlege eventyr saman med dei to andre veg tungt.

Før han reiser, lovar han å sende kort og å ringe. Det vert ikkje nemnd at han sender noko kort og telefoneringa heim vert det også dårleg med. Eg-forteljaren er utru i alle fall to gonger. Den fyrste gongen i Oslo med Trine, mor til Munk sin son. Den andre gongen i Tyskland med den mystiske Mimsy Borogov. Det vert også kraftig insinuert at han er intim med den tidlegare skuleveninna Signe, som han treff etter ei førestilling: ”Ho gav meg litt vin og ei seng å sove i for ei natt” (Hovland 1996: 153). Som nemnd gir eg-forteljaren i utgangspunktet uttrykk for at han er nøgd med livet han lever, men utover i boka gir han hint som peikar i retninga av noko anna. Dette kjem kanskje tydlegast til uttrykk i kapitlet ”Sandra”, eit kapittel som langt på veg skil seg frå dei andre kapitla ved å verke langt meir alvorleg og mindre prega av fjas og tull, noko som sikkert også heng saman med at verken Munk eller Waglen er med. Sandra var kjærasten til eg-forteljaren i *Sveve over vatna*, og han omtalar ho slik: ”Sandra var ein gong min store kjærleik. Kanskje den aller største, om eg no skulle tenkje tilbake og i tillegg vere ærleg.” (Hovland 1996: 98). Sjølv oppsummerar han attersynet med henne slik:

Eg veit ikkje kva eg hadde tenkt å få ut av det, sa eg. – Kanskje det er ei slags erstatning for å gråte over livet mitt. Skape ein slags balanse. Få ein bit på plass.

- Er den biten på plass?
- Eg trur ikkje det. (Hovland 1996: 102).

Når eg-forteljaren omsider kjem heim, vert han møtt i døra av ein framand mann som har tatt over hans plass i heimen. Han verkar likevel meir resignert og innforstått enn nemneverdig vonbroten eller overraska over dette. Det verkar til å ha lege i korta og kanskje endå til å ha vore tilsikta frå eg-forteljaren si side.

Det syner seg altså å vere lite eg-forteljaren sit att med etter reisa. Det er vanskeleg å gjette kva han ønska å få ut av reisa før han la ut på den, men kan hende kan ein seie at han er ute på ei søking, utan å vite kva han søkjer. Det er også noko

over denne attervendinga til selskapet han delte i ungdomsåra som ber preg av å vere naudsynt for eg-forteljaren. Han er som kjend medviten om at han set familielivet sitt på spel, men likevel verkar det utenkjeleg for han ikkje å vere med Munk. Han stiller fleire gonger spørsmål ved kvifor det verkar til at Munk tek det for gitt at han vil verte med på prosjekta hans, men han gir aldri seg sjølv noko ordentleg svar. Desse tankane og spørsmåla vert fortregnde når dei kjem opp.

Eg-forteljaren fortel lite eller ingenting om tida mellom dei to bøkene. Denne tida verkar ikkje å stå føre han som nemneverdig. På oppsummerande vis får lesaren vite at han har teke seg jobb i den vidaregåande skulen og at han har gifta seg med Aslaug, ”som brått kom inn i livet mitt og fylte det nesten heilt, [...] Eit halvt år etter kom guten til verda” (Hovland 1996: 13). Denne siste kommentaren peikar også mot at graviditet kan ha vore ein pådrivar for ekteskapet. Einaste meir utførlege skildringa av tida borte frå Munk, er av eit realskulejubileum der han trefte att Waglen, drakk seg full, fann på sprell og var utru mot kona si.

Eit gjennomgåande og dominerande karaktertrekk ved eg-forteljaren er den konfliktsky naturen hans, som til dømes kjem til uttrykk når han har pause frå førestillinga for å feire jul heime:

Aslaug og eg fekk sjeldan tid til å snakke lenge saman, og eg tenkte at det eigentleg var like greitt. Det var mykje som var uløyst, men eg meinte at det ikkje tente til noko å rote seg for langt inn i vanskelege spørsmål (Hovland 1996: 153).

Eit anna utslag av dette vert at han let Munk irettesette seg, sjølv om Munk sine reaksjonar ofte verkar urimelege. Eg-forteljaren syner seg medviten asymmetrien i dette forholdet, men vyrnaden han ber overfor Munk er så gjennomført at han finn seg i det. Han samanliknar til dømes Munk med Samuel Johnson. Eg-forteljaren følgjer opp denne samanlikninga med å sjå på si rolle i høve til Munk som den James Boswell hadde i høve til Johnson. Boswell er mest kjend for sin biografi om nettopp Samuel Johnson, og namnet hans har gått inn i det engelske språket (boswell, boswellian, boswellism) som nemning på ein konstant følgjesvenn og observatør. Dette er ei rolle som har likskapar med den eg-forteljaren har i *Dr. Munks testamente*. Når han forsvarer at han er med på Munk sine opplegg og risikerer familielivet sitt med ”at eg var overtydd om at eg hadde ei viktig oppgåve å utføre” (Hovland 1996: 219), er det truleg at han ser seg nett som ein Boswell i høve til Munk.

Om det berre er ei tru på Munk sin stordom som gjer at han er villig til å la seg trakke på og verte leda blindt, kan diskuteras. Eg-forteljaren er ein svoren sentimentalist og det er tydeleg at det å kle rolla som Munk sin Sancho Panza, vekkjer minne om ei studietid som står for eg-forteljaren som den rikaste han har hatt.

Der er riktig nok stunder der han stiller seg tvilande til om det er vedt offeret:

Skulle eg vere heilt ærleg, visste eg ikkje kor meiningsfylt dette fortonte seg for meg. Eg sette familielivet mitt på spel, utan heilt å ha kjensla av at eg fekk att noko som vog opp for det tapte. Eg kom på at slik hadde det også vore før i tida, den gongen eg meir eller mindre motvillig blei dratt med inn i Munk sine ”prosjekt”.” (Hovland 1996: 151-152).

Men etter nokre velvalde ord frå Munk: ”Dagens depresjonar er morgondagens gledesrus.” Og ei utsegn om at ”Dessutan likar eg å vere deprimert. Det er noko djupt menneskeleg ved det, og det gir ny styrke.” (Hovland 1996: 152), vinn eg-forteljaren motet tilbake og konkluderer med at: ”[...] alt i alt kjende eg at livet på vegen passa meg bra, eg kjende at eg blei verdsett og at eg hadde ei meiningsfylt oppgåve å utføre.” (Hovland 1996: 152). Sjølv om det for lengst har gått opp for eg-forteljaren at førestillinga ikkje svarar til dei forventningane Munk i utgangspunktet hadde til den, og at han ikkje har kome fram til noko i retning av kvifor han skal vere med til Tyskland for å treffe sonen til Munk, legg han ut på vegen att saman med Munk og Waglen etter å ha vore saman med familien i jula.

Både eg-forteljaren og Waglen freistar å tekkast Munk, og særleg Waglen gjer fleire gonger eg-forteljaren merksam på at han har dumma seg ut. Som når eg-forteljaren stiller seg tvilande til om det er deira oppgåve å vurdere kven som er den mest geniale i det 20-ande hundreåret, noko Munk reagere sterkt på: ” – Der dreit du deg skikkeleg ut, sa Waglen til meg. – Eg er glad det ikkje var eg som kom med ein så jevvla idiotisk kommentar” (Hovland 1996: 143). På den andre sida avslørar eg-forteljaren ein tendens til å ville heve seg over Waglen. Dette vert ikkje sagt rett ut, men han avslører seg i kommentarar som til dømes når Munk syner dei eit bilete av den ukjende revyartisten Olaf ”Dorull” Andrésen, og ber dei gisse kven det er: ”Waglen føreslo til slutt Arne Garborg, endå sjølv han jo måtte forstå at det ikkje var han” (Hovland 1996: 59). Eit kanskje endå meir illustrerande døme kjem når dei er i Tyskland: ”[...], og eg bestilte øl til oss, då eg av ein eller annan grunn rekna meg som meir språkmektig enn Waglen” (Hovland 1996: 199).

Eg-forteljaren verkar tilsynelatande nøgd med tilveret når ein som lesar treff han att etter femten år. Men det er ikkje det konvensjonelle livet som lektor og

familiemann lesaren skal få ei skildring av. Eg-forteljaren ynskjer ei revitalisering av ungdomstida, og oppsøker det selskapet han delte den gong. Det er vanskeleg å sjå nokon annan særskild agenda for oppbrotet, og eit spørsmål som då naudsynt vil trenge seg på, er kva for underliggjande årsaker det kan vere for dei vala han tek. Eg vil argumentere for at han langt på veg vert drive av ei slags fundamental rastløyse. Der er fleire kommentarar som går direkte på dette med rastløyse, og eg vil seinare i oppgåva freiste å gjere betre greie for korleis dette vert tematisert i boka.

Munk

Munk tek opp mykje plass i boka, og som hovudperson er han langt på veg sidestilt med eg-forteljaren. Til skilnad frå eg-forteljaren har Munk ein heilt klår og uttala agenda for kva han ynskjer i *Dr. Munks testamente*.

På dei femten åra som har gått sidan sist har Munk vore innom mykje. Forutan å ha spelt i ei rekke band, har han starta opp ”Dr. Munks Framhaldsskule for Unge Jenter”. Den gjekk ifølge Munks sær godt dei første åra, men etter ein del baksnakking og rykte om at Munk dreiv å sette ungar på kvinnfolka medan mannfolka var ute på fiske, trekte kommunen støtta til drifta og skulen måtte leggjast ned. Den siste tida har Munk drive eit lite gardsbruk med sauehald som han har arva etter far sin. Han driv også lokalradio og puslar elles med både musikalske og litterære prosjekt. Etter vitjinga frå eg-forteljaren døyr ein perifer slektning av Munk og han arvar eit større pengebeløp, samt ein del skriveri frå ein annan vag slektning, den tidlegare avdøydde revyartisten Olaf ”Dorull” Andrésen. Munk fattar interesse for denne revyartisten sine planar om ei storslått førestilling, og han nyttar dette som påskot for å legge ut på eit nytt eventyr saman med eg-forteljaren og Waglen. Munk har også nyleg fått vite at han har ein vel 20 år gamal son, som han fram til no ikkje har kjend til. Denne sonen heiter Johann, og ifølge den Munk antar er barnemora, skal han studere ingeniørfag i Heidelberg. Munk går med eit ønske om å treffe denne ukjende sonen.

Munk har store forventningar til førestillinga dei har adaptert frå ”Dorull” Andrésen sine etterlatne skrifter, og som dei skal setje opp i hovudstaden og seinare turnere med:

Dersom vi no utvida og endra konseptet litt, så trur eg vi kunne få til noko sjokkerande, ei førestilling som kunne fornærme dei fleste og trenge inn til kjernen av kva det norske samfunnet i dag handlar om. [...] Kort sagt: vi ville

levere ein gyldig kommentar til vår kulturelle og åndelege situasjon som ville setje såpass støkk i folk at dei ville krype til korset og innsjå kor feil dei har teke (Hovland 1996:61).

Det syner seg etter kvart at førestillinga i hovudsak består av coverlåtar og gamle vitsar. Mykje kan tyde på at det heile frå Munk si side har vore ein freistnad på å vere ironisk, og han innser etter kvart at førestillinga ikkje fekk den effekten han hadde håpa på. Mot slutten av boka oppsummerar han det heile slik:

Faen for ein idiot eg har vore. Prøve å slå fienden dels med hans egne midlar og dels med midlar han ikkje er i stand til å forstå. Kan du tenkje deg noko så lite gjennomtenkt? [...] Kven lar seg provoserer av ironi, t.d.? [...] Enten forstår dei den ikkje, eller så skal dei sjølve vere så forbanna ironiske at dei set si eiga kjerring i hermeteikn (Hovland 1996: 253-254).

Munk og dei to andre kjem seg aldri til Heidelberg. I den litle landsbyen Schirke, berre ei dagsreise frå Heidelberg, vert Waglen skoten av Munk sin "Mark Chapman-liknande" fan. Munk får likevel telefonkontakt med universitetet i Heidelberg, der dei kan opplyse om at Johann ikkje lengre er student. Men Munk treff sonen sin. Når han kjem heim att, er huset hans rive fordi kommunen har bestemt at det skal leggjast ein veg der. Prosjektleiaren for denne vegen syner seg å vere son til Munk. Møtet vert soleis langt frå eit av den kjærlege sorten, og Munk seier at han ikkje har noko behov for mykje kontakt, noko han også trur er gjensidig frå sonen si side.

Munk innehar mykje av den same rolla som han har i *Sveve over vatna*. Han får med seg eg-forteljaren på prosjekta sine og er den som driv handlinga framover. Dette kan han gjere mykje takka vere den naturlege autoriteten han nyt i høve til dei to andre, slik det også var i *Sveve over vatna*. Eg-forteljaren og Waglen har gått på realskulen saman, og er begge i starten av 40-åra. Munk er nokre år eldre utan at det kjem heilt klart fram kor gamal han eigentleg er, og i *Sveve over vatna* hevdar han fleire stader å ha vore med på historiske hendingar han av aldersårsaker umogeleg kan ha deltatt i, til dømes slaget ved Stalingrad. Han seier likevel at han er "yngre enn Mick Jagger" (Hovland 1996: 51). Jagger var 53 år i 1996 då *Dr. Munks testamente* kom ut, og det er nærliggande å tenkje seg at Munk no er i underkant av 50 år. Men den naturlege autoriteten han innehar i alle spørsmål kring kunst, kultur og etikette byggjer ikkje berre på alderen. Forutan å demonstrere ein veldig kunnskap, har han vore medlem av kulturrådet og elles tatt aktivt del i den offentlege kulturdebatten.

Munk sitt behov for å hevde seg sjølv går som regel ut over eg-forteljaren. Han rakkar ned på han og tillegg meiningane hans liten verdi og interesse. Og i høve til dei to andre bleiknar eg-forteljaren. ”Du er djupast sett ein kjedeleg person, sa Munk. – Det er derfor vi tar deg med” (Hovland 1996: 175). Og når Waglen peiker på at eg-forteljaren har ei evne til å freiste å sjå det positive i ting, svarer Munk: ”Hans oppgåve er å passe på så vi ikkje går for langt. Det skulle vere meir enn nok for han” (Hovland 1996: 175). Eg-forteljaren på si side verkar til å vere nøgd med denne oppgåva, og som nemnd over ser han på rolla si som meningsfylt. Munk avslører likevel at han også er tilbøyeleg til å setje pris på eg-forteljaren: ”Du og eg, vi har vel vore gjennom ein del, viss vi skal vere heilt ærlege” (Hovland 1996: 183).

Det er noko satirisk ved Munk og prosjekta hans, som til dømes når han overtalar eg-forteljaren til å vere med på nærradioen han driv ”mest for husmødre”:

- Kom igjen, for helvete, sa Munk. – Du er på lufta når plata er ferdigspelt. Eg sette kaffien i halsen.
- Eg vil ikkje på radioen.
- Det er klart du vil.
- Eg har ingenting å seie.
- Skulle det vere noka hindring? Er det nokon som har det i radioen? Dette er berre eit talkshow. Vi skal muntre opp husmødrene litt. Er du så elitistisk av deg at du ikkje vil snakke til husmødre? (Hovland 1996:24).

Eg-forteljaren fortel så om ein gong han drog ein full mann, som låg med beina i vatnet, opp på land. Historia vert lagt fram som ein redningsaksjon, og Munk summerer det heile opp med at ”det blei jævlig god radio” (Hovland 1996: 26). Dette kan ein sjå på som harselas med den moderne medieverda si stadige forfølgning av sensasjonsjournalistikk. Men det står også som uttrykk for Munk sitt forhold til den folkelege kulturen. Han beundrar den delen av populærkulturen som han set høgt og han vil ikkje verte stempla som elitist. Han intellektualiserer heller aldri sine referansar, men freistar likevel å skilje mellom skit og kanel innan populærkulturen. Dette er eit komplisert forhold som eg vil kome tilbake til. Det er også noko satirisk over førestillinga dei set opp, men i kva grad han er medviten det satiriske ved seg sjølv og prosjektet, og i kva grad han sjølv vert harselert med av teksten, er tidvis uklårt.

I skarp kontrast til den tiltakslause eg-forteljaren står altso den visjonære og ambisiøse Munk. Han har ein heilt klar og uttalt agenda for kva han ønskjer i *Dr. Munks testamente*. Han har veldige visjonar for førestillinga dei skal sette opp i hovudstaden og seinare dra ut på turné med. I tillegg har han eit ønske om å reise til

Tyskland og Heidelberg for å treffe sin ukjende son. Slik har han utsikter til å vinne eit slags familieliv, medan eg-forteljaren altso risikerar sitt. Prosjekta syner seg likevel å vere dårleg gjennomtenkte og dei let seg heller ikkje gjennomføre slik dei var planlagde. Det er i det heile noko vonlaust og lett latterleg ved Munk, men grunna den veldige respekten han nyt frå Waglen og eg-forteljaren, er dette ikkje så påtakeleg som i *Sveve over vatna*, noko eg vil kome tilbake til i samanlikninga av dei to bøkene. Sjølv om dei to hovudmåla hans for reisa ikkje kan seiast å verte nådd, verkar Munk å vere nøgd med turen. Han har igjen fått spelt hovudrolla i høve til dei to andre, og han hevdar også å sitje på ny innsikt. I boka sitt siste kapittel (om ein ser bort frå ”Epilog hos dikteren”), ”Dr. Munks testamente”, uttrykkjer han på den eine sida ein slags forsona resignasjon: ” – Og det er kanskje berre å innsjå at vår tid er forbi og at andre skal ta over og definere det heile. Framtida tilhøyrrer min kjære son og dei andre bandittane” (Hovland 1996: 253). Men på den andre sida hevdar han også å inneha nyvunne tiltakslust og initiativ:

– Berre eg får summa meg litt, sa Munk, - så skal eg velje ein heilt annan innfallsvinkel. Eg kan enno lære av mine feil og ta ein sviande sjølvkritikk. Eg skal gå gjennom skjerselden og kome ut att som eit nytt og reint menneske (Hovland 1996: 253).

Kva som egentleg har vore Munk sine tankar bak førestillinga, er eit spørsmål som reiser seg, og som eg vil freiste å forklare nærmare i denne oppgåva.

Waglen

Waglen er den tredje av hovudpersonane, og sjølv om han har ei noko underordna rolle i høve til dei to andre, stel han til seg mykje rom når han er med.

Det meste av den kjennskapen lesaren får til Waglen i *Dr. Munks testamente* er ny, grunna den meir beskjedne rolla han har i *Sveve over vatna*. Det første som slår lesaren, er den verbale framtoninga hans. Når Munk og eg-forteljaren stig av ekspressbåten i Sogn for å treffe han att for første gong på mange år, møter han dei meg følgjande ord:

- Eg kjenner det luktar sprit, sa han. – Og då eg såg eit rævholt med tropehjelm og kakidress og ein annan sattan med vanlege klede og flakkande blikk, så skjønnte eg jo fort kva det gjekk ut på. Velkommen til videoland (Hovland 1996: 45).

Som lesar får ein lite informasjon om kva Waglen har drive med dei siste femten åra, sett bort frå at han har gifta seg og fått ein son. Han driv no med video og har truleg

halde på med det ei stund. Videoutvalet består stort sett av kannibalfilmar. Det har likevel vore enkelt for han å slå seg opp i videobransjen ettersom han, ifølge egforteljaren, har den høgste utdanninga innan videobransjen, noko som vil seie realskulen. Han sit også i kommunestyret, for Arbeidarpartiet. Waglen skryt av kona og det å vere gift, og verkar nøgd med det livet han fører. Likevel trengs det lite overtyding frå Munk før han vert med på reisa, og han verkar til å vere styrt av ei sterk eventyrlust. For Waglen vert reisa og dei månadane dei deler, ei slags revitalisering av ungdomstida, med kvinner, vin, sigarar og stand-up som hovudingrediensar. Han vert riktig nok skoten når dei er i Tyskland, men dette tek han lett på. Når han kjem tilbake til kone og born, vert han møtt med opne armar, og livet hans held tilsynelatande fram mykje på same måte som det gjorde før han la ut på reisa. Waglen gir ikkje uttrykk for å ha noko eige prosjekt han ønskjer å gjennomføre i løpet av reisa, men verkar til å nyte tilværet på vegen.

Som ved Munk er det noko fantastisk og overskridande ved Waglen. Han agerer likt overfor alle, og i alle situasjonar. Det vert noko absurd og ofte komisk når han nyttar den same direkte og uhøvla stilen overfor både sonen, ei tilfeldig prostituert, kona si, ordføraren og dei to venene. Når sonen spør om han kan lese for han svarer han til dømes slik:

Har du ikkje lagt deg, din vesle kuk? [...] Ser du ikkje at far din sit i eit viktig møte med innflytelsesrike personar? Les for deg sjølv, vesle sattan, eller set på ein video. Eg kan banne på at du ikkje har sett alle. Den med kannibalane som er åleine heime, for eksempel (Hovland 1996: 54).

Der er også ein episode der Waglen går på vatnet, noko som både er eit brot med konvensjonell realisme, og gir assosiasjonar til Jesus. Det demoniske er elles det som i sterkare grad pregar Waglen i resten av boka, noko eg vil kome tilbake til. Slik vert Waglen og Munk skikkelsar som står i ein fantastisk kontrast til den meir ordinære og konvensjonelle egforteljaren.

Waglen sine motiv for å vere med på reisa og opplegga til Munk verkar i utgangspunktet uklære. Men forutan å verke til å vere ein eventyrar av natur, syner det seg også at han set sær pris på selskapet til Munk og egforteljaren, som han overfor andre karakteriserar som "verdensvande" (Hovland 1996: 48) og "innflytelsesrike personar" (Hovland 1996: 54). Han er også påpasseleg med å understreke det høge nivået han hevdar samtalane deira ligg på. Dette inngår i eit klårt ønske om erkjenning for sin kjennskap til litteratur og kunst. I tillegg til kannibalvideoar, syner han at han

også har mykje bøker: ”Eg har mykje bøker òg. Store russarar og slikt. For at de skal forstå at eg har ei viss danning” (Hovland 1996: 46). Ambivalensen mellom det å inneha ein folkeleg smak og ønsket om å heve seg over den, kjem her tydeleg fram. Det er likevel stundom uklårt i kva grad Waglen sjølv er medviten denne ambivalensen. Om han sjølv ironiserar over sitt forhold til den folkelege smaken, eller om det er den faktiske ståstaden hans, vert ikkje avklårt.

At han ønskjer å heve seg over den gemene hop, syner seg også gjennom avsløringa av at han har med seg realskulevitnemålet ut på reisa. Dette har han med ”I tilfelle tyskertane begynner å krangle. Så skal eg vise dei at eg har drive det til noko i livet. Realskuleeksamen og greier” (Hovland 1996: 174). Men i dei aller fleste kommentarane avslører likevel Waglen seg som høgst folkeleg. Anekdotane han fortel er av det høgst folkelege slaget, som til dømes om ho ”Kuk-Severina” (Hovland 1996: 181), eller når han gir råd om kva ein skal gjere dersom ein har drukke for mykje og må spy, men omstendene gjer at ein ikkje berre kan la det stå til:

- Når du kjenner at spya er på veg opp, så knip du kjeften godt att og bit tennene saman som eit helvete. Og så svelgjer du berre spya ned att og fortset med å konversere damene som om ingenting skulle ha skjedd (Hovland 1996: 127).

Skildrande er også kommentaren hans til Se og Hør-redaktør Knut Haavik sine leiarartiklar: ”- Men han skriv jevvla gode leiarartiklar. Dei er faen meg til å få forstand av, for oss vanlege folk. Eg pleier å lime dei inn i ein perm” (Hovland 1996: 90). Leiarartikkelen er vel noko av det siste ein tenkjer på når det gjeld Se og Hør, og den stereotype Se og Hør-lesaren les ikkje leiarartiklar. Det er i dette ”mellomlandet” at ein kanskje kan seie at Waglen opererar, og usikkerheita hans leiar til at han må forsvare smaken og referansane sine. Som nemnd kjem han med stadige stikk til egforteljaren i søkinga etter Munk sin gunst.

Det er klårt at Waglen er den som skal tilhøyre det folkelege laget av dei tre, noko som vert understrekt av at Munk omtalar han som ”vårt folkelege alibi” (Hovland 1996: 184). Under ”minnetalen” Munk held etter at Waglen har vorte skoten, følgjer han opp med denne skildringa: ”Han [Waglen] har alltid vore ein folkets mann og forsvart folkets interesser i inn- og utland” (Hovland 1996: 239). Det verkar også til at Munk har ei heilt bestemt rolle han har tiltenkt Waglen i førestillinga deira. Dette vil eg kome tilbake til. Waglen verkar i det heile til å vere nøgd med livet

han lever som videoforhandlar og familiemann, men den eventyrlystne naturen hans gjer at han ikkje let høve til å dele tid med dei to ungdomskameratane sine gå frå seg.

Sjølv om Waglen er ein del av trekløveret som er ute på eventyr, er det eg-forteljaren og Munk som er dei naturlege hovudpersonane i boka. Avhengig av kven av dei du følgjer, vil forståinga av boka verte noko annleis. Munk har relativt klare tankar om kva han ønskjer å få ut av reisa dei legg ut på. For han er det ikkje ei flukt frå noko eller eit reint ønske om å få oppleve ei svunnen ungdomstid ein gong til. Eg-forteljaren seier også om Munk at han er "eit fundamentalt einsamt menneske, som trivdest med si einsemd" (Hovland 1999: 31). Eg-forteljaren på den andre sida presenterer følgjande tankar rundt reisa: "Eg er likevel glad for at eg blei med på denne reisa, [...]. Sjølv om eg ikkje heilt ser poenget og sjølv om eg ikkje veit om noko nokosinne blir det same att" (Hovland 1999: 184). Hjå han verkar det til at det meir er ei fundamental rastløyse i høve til det livet han fører som gjer at han umiddelbart seier seg villig til å vere med. Eg vil i denne oppgåva freiste å sjå nærare både på eg-forteljaren og Munk sine agendaer. Munk sitt prosjekt vil eg mellom anna freiste å sjå i høve til eit sosialkulturelt felt, medan eg vil freiste å kome nærare eg-forteljaren gjennom ei lesing av *Dr. Munks testamente* i lys av allusjonen til *Faust*.

Dr. Munks testamente og Sveve over vatna

Dr. Munks testamente er ein relativt frittstående, men klår, oppfølgjar til *Sveve over vatna* som kom ut i 1982. Forutan fleire referansar til hendingar frå tida skildra i denne, vert det også referert direkte til diktverket: "Våre eventyr frå den gongen er elles godt dokumenterte, bearbeidde litterært av ein norsk forfattar, og gitt ut på eit anerkjent mellomstort norsk forlag" (Hovland 1996:12). Forholdet til den førre boka er eit sentralt trekk ved *Dr. Munks testamente*, og det vil vere interessant å sjå korleis dei står i høve til kvarandre tematisk. Eg vil først sjå kort på endringar hjå dei tre hovudpersonane, før eg ser nærmare på endringar i stil og skrivemåte.

Handlinga i *Sveve over vatna* er lagt til siste halvdel av 1970-åra, og lesaren møter eg-forteljaren i det han reiser frå heimbygda og til Bergen for å studere språk. Overgangen vert stor frå eit trygt tilvære med mor og far og jobb på "sildeoljen", til dei mange nye impulsane som møter han i byen. Eg-forteljaren er open overfor dei mange mogelegheitene som står framfor han, og let seg overtale til å vere med på dei fleste av forslaga til Munk. Sjølv om det er ein noko utilpass ung mann, som har

vanskar med å finne si rolle i tilværet, lesaren møter i *Sveve over vatna*, er det for det meste ein optimistisk tone i boka. Alle moglegeheitene gjer han riktig nok usikker i høve til det livet han førte på bygda, og der er også stunder der han saknar tida då han levde eit meir forutseieleg liv, og han spør seg kvifor dei måtte leggje ned "sildeoljen". Men han er enda ung, og livet og moglegeheitene ligg framfor han. Slik sett krinsar mykje av tematikken i *Sveve over vatna* kring eg-forteljaren sitt oppbrot med det tradisjonelle bygdelivet og møte med byliv, studiar og alle dei impulsane som følgjer med, ofte personifisert gjennom Munk. Sjølv om det inneber ein del fortvilning, er dette ei spanande og innhaldsrik tid for eg-forteljaren. Dette inntrykket vert også stadfesta i *Dr. Munks testamente*, der eg-forteljaren gjer seg opp følgjande tankar om denne tida: "Det var mi ungdomstid, på mange måtar ei fin tid, og som ei kvar anna ungdomstid kan ho vere verdt å minnast" (Hovland 1996: 12).

I *Dr. Munks testamente* søkjer eg-forteljaren igjen å bryte opp frå eit konvensjonelt og forutseieleg liv, og boka vert for eg-forteljaren på mange måtar eit nostalgisk gjensyn med dei svunne åra han opplevde då han som ung vaksen flytta frå bygd til by, og seinare reiste til den europeiske storbyen Paris. Også i *Dr. Munks testamente* vert det rikeleg med artige episodar og påfunn, og då primært i Munk sin regi. Men det er lite nytt som vert lagt føre for eg-forteljaren. Samtalane krinsar oftast kring populærkultur, men då for det meste i form av tilbakeblikk og oppsummeringar. Dette vert også godt synleg gjennom førestillinga dei held, som i hovudsak består av gamle vitsar og coverlåtar. Eg-forteljaren freistar å sjå på si rolle i dette som meiningsfull og viktig, men truleg er det meir ein måte å halde andre tankar og erkjenningar på avstand. For eg-forteljaren vert *Dr. Munks testamente* meir ein resignert kommentar til, enn ei begeistra gjenoppliving av ungdommen. Dette vert særleg tydeleg i avslutninga av boka, der eg-forteljaren står att med tap og resignasjon.

Ettersom eg-forteljaren så lett let seg overtale til å vere med på Munk sitt opplegg, kan det verke til å grunne på ei misnøye med at livet hans har blitt som det har. Men å seie at livet som lærar i den vidaregåande skulen med kone og barn ikkje skulle samsvare med det han hadde sett føre seg, er vanskeleg å argumentere for. Først og fremst er dette lite truleg ettersom eg-forteljaren verkar til å vere så lite visjonær at lite tyder på at han nokon gong har sett føre seg korleis livet skulle verte. Dette inntrykket gir eg-forteljaren også i *Sveve over vatna*:

Eg prøvde å førestille meg korleis Sandra og eg ville ha det nokre år inn i framtida. Vi ville ha faste stillingar, leiligheit i rekkehus, svære og fulle bokhyller, stereoanlegg og ein mjuk skinndivan! Sandra ville leve av handverket sitt, og eg... Eg prøvde å sjå oss for meg der eg sat på sengekanten, men eg såg ingenting (Hovland 2002: 147).

Det er tydeleg at Sandra er eg-forteljaren sin store kjærleik, noko som også vert understrekt i skildringa av møtet deira i *Dr. Munks testamente*, og dette kjærleikstapet har prega han. Det er elles ikkje så enkelt å få noko ordentleg tak på personlegdomen hans. Han verkar i det heile usedvanleg tafatt og konfliktsky. I *Sveve over vatna* kjem Inger, ei veninne frå barndommen, med denne treffande skildringa:

Det er kanskje ikkje så mykje djupner i deg, og sjelelivet ditt er vel ikkje av dei det vil kome til å gå gjetord om, [...]. Av og til er du nesten eit godt menneske, utan at du veit kva noko slikt er (Hovland 2002: 110).

Når det gjeld Munk, innehar han mykje av den same rolla både i *Sveve over vatna* og *Dr. Munks testamente*. Han får med seg eg-forteljaren på prosjekta sine og er den som driv handlinga framover. Som i *Dr. Munks testamente* har også den Munk ein møter i *Sveve over Vatna*, veldige og visjonære planar. Han har store planar om å innføre kommunismen i Noreg, noko han hevdar allereie å ha gjort i byparken. Denne saka kjempar han for boka igjennom og han verkar ikkje til å innsjå det vonlaust latterlege i planen. Her, som elles i *Sveve over vatna*, står den latterlege sida ved Munk tydelegare fram enn i *Dr. Munks testamente*, som til dømes når ”sentralomiteen”, ei samling alkoholisererte heimlause som held til i parken, tydleg gjer narr av Munk.

Då dei fekk auge på Munk begynte dei å skratte. Den eine dunka seg på brystet og ropte: - Me Tarzan, you Munk.
Så lo dei endå høgare og begynte å syngje i kor:

Å, Munk, vil du ride på livets landevei
med hon lange damen ved din side, for hon... (Hovland 2002: 141).

Av andre vidløftige prosjekt kan også nemnast at Munk går med planar om å skrive litteratur for sinnsjuke. Dette skal ifølge han vere ei forsømd gruppe og ein brei marknad (Hovland 2002: 155). Der er også episodar der Munk verkar å vere gal. Eit døme er då han kastar ei flaske i veggen så det sprutar glasskår i heile rommet av di han meiner å sjå djevelen (Hovland 2002: 283), eit anna då han hevdar å verte angripen av flaggermus (Hovland 2002: 121).

Munk har tilsynelatande endra seg lite i tida mellom *Sveve over vatna* og *Dr. Munks testamente*. Når eg-forteljaren møter han, lever han riktig nok eit tilbaketrekt liv. Han bur på eit småbruk han har arva etter far sin, der han held nokre sauer og driv ein nærradio, men når han kjem saman med eg-forteljaren og Waglen att, er han raskt tilbake i gjenkjenneleg driv, på same måte som i *Sveve over vatna*.

Waglen har ei forholdsvis beskjeden rolle i *Sveve over vatna*. Mykje av den kjennskapen ein får til han i *Dr. Munks testamente* er difor ny og grunnlaget for samanlikning vert noko tynt. Det som kanskje er mest slåande ved han i høve til det inntrykket han gav i *Sveve over vatna*, er kor likt han agerar. Han har halde på den same råskapen ved framtoninga si, sjølv om han no har vorte etablert familiemann og sit i kommunestyret. I *Sveve over vatna* var han berre med i nokre episodar der den veldige framtoninga hans gjorde lesaren nyfiken på han. I *Dr. Munks testamente* spelar han ei mykje større rolle, og ein får stifte kjennskap til han ut over det ein kanskje skulle tru var mogeleg.

Endringar i stil og skrivemåte

Om ein ser på endringar i stil og skrivemåte dei to bøkene imellom, kan det sporast ein tendes til at blandinga mellom fantastikken og skittenrealismen frå *Sveve over vatna* er noko nedtona, medan *Dr. Munks testamente* er noko meir stilisert og symbolsk. Denne stiliseringa kjem kanskje tydelegast til uttrykk gjennom personane. Til dømes er ikkje Munk lengre like spontan og uforutseieleg. Når det gjeld den Per Waglen ein treff i *Sveve over vatna*, har Hovland sjølv sagt at inspirasjonen til denne litterære personen er henta frå ein gamal klassekamerat (mellom anna i intervju med Finn Tokvam på Norli bokhandel, Galleriet, 23.05.08). Mykje av kjennskapen ein får til Waglen i *Dr. Munks testamente* er som nemnd ny, men han verkar i denne boka til å ha bevega seg langt utover den eventuelle inspirasjonskjelda frå ein tidlegare klassekamerat. I likskap med Munk verkar han også meir stilisert, og i større grad å skulle stå i forhold til den stereotype ”vestlandscowboyen” som Hovland sjølv har skildra i ein artikkel i *Syn & Segn* (Hovland 1990: 192-202). Både Munk og Waglen kan framleis overraske, men dei verkar begge til å operere innan meir definerte handlings- og tankerammer.

Det er nok heller ikkje utan tyding for skildringa av Munk og Waglen at det er gjennom eg-forteljaren sitt filter dei vert presenterte. Der *Sveve over vatna* handla om

eg-forteljaren sitt møte med dei mange impulsane han møter som nyflytta frå bygd til by, handlar *Dr. Munks testamente* i mykje større grad om eg-forteljaren i høve til dei to andre hovudpersonane. Slik får dei meir rom til å spele seg ut og til å verte skildra i sine ytterkantar. For å få fram kontrasten mellom familielivet sitt og samveret med dei to, er det også truleg i eg-forteljaren si interesse å syne det ekstreme ved Munk og Waglen sine karakterar.

Når det gjeld eg-forteljaren, vert stiliseringa og stagnasjonen særskild syna gjennom livssituasjonen hans. Han lever eit konvensjonelt liv der den konfliktsky naturen hans aldri vert utfordra. Dei tre hovudpersonane syner seg likevel medvitne om at dei er forutseielege, og kommenterer det fleire gonger direkte:

Det var tidleg kveld då vi rulla inn i hovudstadsgatene, mot hotell Bondeheimen. Eg meinte det kanskje var litt forutseieleg at det var nett der vi skulle innkvartere oss, men Munk hevda at det stundom var på sin plass å vere forutseieleg, for å gi nettopp det uforutseielege nok rom (Hovland 1996:91).

Eg-forteljaren uttrykker endå til indignasjon over dette karaktertrekket, noko som kjem særleg tydeleg fram i kapitlet der han treff att Sandra. Han opplever det openbert enerverande at Sandra kan gjette det meste av kva livet hans no dreier seg om, og at ho ikkje akkurat vert overraska over at det er på Munk sitt initiativ at han no er i hovudstaden og har tatt kontakt.

Eit anna trekk som nok også er med på å gjere *Dr. Munks testamente* meir stilisert, er at dei tre hovudpersonane i denne boka er meir interne enn i *Sveve over vatna*. I det meste av boka er det berre dei tre som er saman, og samtalane er mellom dei. Dette stiller høge krav til lesaren om å vere innforstått med dei. Om ein ikkje delar deira referanseramme, vil ein lett føle seg utanforståande. Gjennom kjennskapen til dei tre, vert ein som lesar på ein måte forsona og komfortabel med deira verd, og ein godtar dei rammene for realisme som dei byr på. Dette trekket vert særskild påtakeleg når trekløveret ein sjeldan gong møter ein meir kvardagsleg realisme, som til dømes i kapitlet "Dressmann". Her krev dei å få snakke med "herr Dressmann personleg" (Hovland 1996:104), og framtoninga deira står fram som absurd og lett latterleg for dei tilsette i butikken, medan ein som lesar er innforstått med den. Dei tre får elles for det meste utfolde seg internt, noko som opnar rom for å trekke dei mot ytterkantane av personlegdomane deira.

Når det gjeld endringar i språklege verkemiddel mellom dei to bøkene, er dei veldige og assosiasjonsfølgde metaforane langt sjeldnare i *Dr. Munks testamente*. I *Sveve over vatna* er det ein mykje høgare forkomst av denne typen metaforar:

Men dagen var øydelagt, og ingenting kunne rette han opp att. Han såg ut som ein gummiball som nokon hadde sparka altfor hardt mot ein steinmur til det var gått hol i han (Hovland 2002: 131).

Nyttinga av retorisk prosopopeia er også avtakande. Sjølv om ein rett nok finn den i *Dr. Munks testamente* også, er det sjeldnare, og dei er ikkje så omfattande som til dømes denne frå *Sveve over vatna*:

Den hausten som hadde sett ut til å bli både tung og våt tok seg fint opp att. Det blei mildt, og ei gul sol over byen. Det var som sommaren hadde stukke innom att for å hente noko han hadde gløymt, og så hadde han funne ut at det var vel ingen grunn til å pigge av igjen så fort. Det såg jo ålreit ut her.

Og hausten stod utanfor og skjønnte lite av det heile. Han baksa med sitt gule og brune lauv og spente i døra.

- Kva faen er dette for noko tull? Ropte hausten. – Det er jo min tur no.

Men sommaren låg inne på divanen og hadde alt trekt opp to langpils frå kjøleskåpet (Hovland 2002: 48).

Også når det gjeld innslaga av fantastikk er dei mykje meir dominerande i *Sveve over vatna*, sjølv om dei er til stades i *Dr. Munks testamente*.

Desse endringane i dei språklege verkemidla er med på å styrke inntrykket av ei meir stilrein og stilisert form i *Dr. Munks testamente* i høve til den førre boka. Dette gjenspeglar på ein fin måte det faktum at dei tre no er femten år eldre, og at karakterane deira naturleg nok er noko meir fastsette.

Eg har no freista å sjå kort på *Dr. Munks testamente* sitt forhold til *Sveve over vatna*. Eg har freista å syne korleis personane har endra seg i retning av å verte meir stiliserte, og at nyttinga av dei mest påtakelege språklege verkemidla er tona ned. Eit naturleg spørsmål er også korleis dei to bøkene står tematisk i høve til kvarandre. Tematikken i *Sveve over vatna* krinsa mykje rundt eg-forteljaren sitt oppbrot med eit forutseieleg og tradisjonelt liv på bygda, og møtet med dei mange impulsane han som nyflytta til ein by støytar på. Sjølv om han stundom saknar det trygge og kjende tilværet frå bygda, er dette ei spanande og lærerik tid for eg-forteljaren. *Dr. Munks testamente* står i eit klårt høve til *Sveve over vatna*, og spelar på dei opplevingane og kjenslene eg-forteljaren opplevde då. Han bryt igjen med eit forutseieleg og konvensjonelt liv på bygda, og det vert tydeleg at han ynskjer å gjenoppleve ungdomstida gjennom å søkje det selskapet han pleia då. Munk fornektar seg ikkje, og

tek eg-forteljaren med ut på nye eventyr. Men det syner seg etter kvart at tidene har endra seg, og at åra har sett sine spor. Dette attersynet byr ikkje på ny lærdom og nye impulsar, slik ungdomsåra gjorde, men vert stort sett ei oppattaking av det same dei gjorde for femten år sidan. Både tid, stad og miljø er endra, det som står att er kameratskapen. Slik sett kan ein seie at motivet og handlingsrammene ber mykje slektskap, men ettersom føresetnadene har vorte endra på desse femten åra, får *Dr. Munks testamente* ein annan tematikk. Dette er noko eg vil freiste å få kartlagd gjennom oppgåva.

Postmodernistisk horisont for Hovland

Å sjå *Dr. Munks testamente* i høve til eit postmodernistisk perspektiv trur eg vil vere eit fruktbart utgangspunkt for å få sett lys på fleire sider ved teksten. Vonleg vil det også opne for tankar eg kan nytte i neste del av oppgåva. Først vil eg freiste å gjere ei avklåring kring kva som vert lagt i omgrepet "postmodernisme". Eg vil deretter sjå på *Dr. Munks testamente* i lys av denne teoridelen.

Postmodernisme

Postmodernismen som omgrep har syna seg nærast uråd å gjere greie for på ein lettfatteleg måte. Dette er kanskje ikkje så rart, ettersom det i sjølve omgrepet ligg ein kritikk av den rasjonaliteten som ein slik klår og konsis prosess for identifikasjon og definering er eit sentralt element i. I *The Postmodern. The new critical idiom* skriv Simon Malpas:

In our day-to-day lives, we expect common sense and accessibility. From the perspectives of scientific reason or philosophical logic, clarity and precision should be the sole aim of thought. But postmodernism, in contrast, often seeks to grasp what escapes these processes of definition and celebrates what resists or disrupts them (Malpas 2005: 4).

Ein eventuell oppsummerande og endeleg definisjon som skal fange opp essensen av omgrepet vil altså ikkje berre stå i fare for å unnlate å fange opp kompleksiteten, men også i seg sjølv å undergrave ei av dei sentrale læresetningane innan postmodernismen. For å gjere utgreiinga av omgrepet til ei endå meir intrikat oppgåve, synar det seg også at det er få kritikarar som i det heile er samde om kva dei har med å gjere når det er snakk om postmodernisme. Dette vert særskild tydeleg når det vert reist spørsmål kring i kva grad postmodernismen er noko bra, eller eit vonde.

Det ligg ikkje innanfor rammene til denne oppgåva å ta føre seg denne debatten, og eg vil avgrense meg til å nemne at den tyske filosofen og sosiologen Jürgen Habermas er den som kanskje mest markant har kritisert postmodernismen. Han har kritisert postmodernistar, som den franske filosofen Jean-François Lyotard, for å drive tilslørande omgrepspluralisme og for å ville undergrave eit felles sosiokulturelt grunnlag for rasjonell samfunnsdebatt. Der tenkjarar som Lyotard og Jean Baudrillard hevdar at moderniteten sine ideal ikkje lengre er fruktbare rettesnorer i samfunnsdebatten, ser Habermas moderniteten som eit ufullendt prosjekt. I Noreg er Eivind Røssaak mellom dei som hevdar at denne kritikken frå mellom andre Habermas er feilslått (desse punkta og ein vidare diskusjon er å finne i Røssaak 1998). Det kan også nemnast at kritikkarar som John Gardner, Gerald Graff og Charles Newman alle har klandra postmodernistisk fiksjon for å vere "morelly bad art", med ein funksjon som "tends to corrupt its readers" (McHale 1987: 219).

Når det gjeld spørsmålet om kva postmodernisme er, vil det vere naudsynt å sjå nærare på nokre av dei mest sentrale kjenneteikna, for å kunne plassere *Dr. Munks testamente* i det litterære landskapet. Eg vil nytte meg av ei eklektisk tilnærming, noko som vil syne seg å vere heilt i tråd med eit postmodernistisk tenkjesett.

Først av alt kan det vere naudsynt med ei omgrepsavklaring. I mykje av litteraturen kring emnet vert omgrepa postmoderne og postmodernisme nytta om kvarandre, utan klår distinksjon. Eg vil her utelukkande halde meg til omgrepet "postmodernisme", og sjå det i høve til ein "modernisme". I mi forståing, er det "moderne" eit omgrep som synar til eit sivilisatorisk utviklingstrekk som gjer seg gjeldande frå rundt 1750 i den vestlege verda. Det moderne inneber, slik eg ser det, ei tru på framskritt og utvikling, som fekk sin reaksjon i form av det "postmoderne" når ein på byrjinga av 1900-talet innsåg den faktiske brutaliteten som det moderne framskrittet hadde opna for, og då med den første verdskrigen som eit slåande døme. Sjølv om modernisme og postmodernisme også kan verte sett på som trekk ved den sivilisatoriske utviklinga, er det primært som eit trekk og ei utvikling i høve til arkitektur, kunst, og framfor alt litteratur, eg vil ta dei føre meg her. Det vil likevel vere uråd å sjå dei heilt som isolerte litterære fenomen, ettersom dei kjenslene av deregulering, splitting og samanbrot som ofte kjem til uttrykk i litteraturen, gjerne er ei følgje av samfunnsmessige endringar, der tryggleiken frå tradisjonane og lokalsamfunnet vert oppløyst. Men mitt hovudfokus vil altso ligge på dei

kunstnariske, og då særskild på dei litterære implikasjonane postmodernismen har hatt.

Min distinksjon, og mine motførestillingar mot å nytte omgrepet ”postmoderne” i denne samanhengen, kan støttast av eit argument hjå den amerikanske litteraturteoretikaren Brian McHale. I *Postmodernist Fiktion* peikar han på det meiningslause i omgrepet ”post-modern”: Om ”moderne” tydar at noko røyrer ved samtida, vil ”postmoderne” naudsynt tyde at noko røyrer ved framtida. Ifølge ei slik bokstavleg tolking ville ”postmoderne dikting” referere til det som endå ikkje er skrive. I bestefall vert det berre ei nemning for kronologisk inndeling, som leier ein ut i den andre eller tredje generasjonen av ”moderne” (McHale 1987: 4).

”Postmodernisme” gir i utgangspunktet ikkje så mykje meir meining, men om ein gjer som Ihab Hassan gjorde i *Paracriticisms; Seven Speculations of the Times*, og skriv det slik: ”POSTmodernISME”, kan det kanskje forklare noko. Suffikset ”isme” får her ei dobbel oppgåve: For det første syner det at referenten ikkje berre peikar på ei kronologisk inndeling, men eit organisert system. For det andre syner det til kva postmodernismen er ”post”. Postmodernismen etterfølgjer altso ikkje det moderne, det etterfølgjer modernismen. Eller med andre ord, det følgjer ikkje samtida, men den modernistiske rørsla.

Ein av dei mest markante tenkjarane kring postmodernismen, den over nemnde Jean-François Lyotard, nyttar ein noko annleis distinksjon når han skildrar postmodernisme som ein stil eller sjanger, medan postmodernitet vert sett å referere til ein epoke eller periode. Dette vil eg kome tilbake til litt seinare i denne gjennomgangen.

Mange introduksjonar til ”postmodernismen” byrjar med ein diskusjon av rolla den har hatt innan arkitektur. Det er fleire grunnar til dette, men den truleg viktigaste for ein introduksjon til ein meir generell tanke om postmodernisme, er at innan arkitekturen har den postmodernistiske rørsla ei særskild presis førestilling om den modernismen som den etterfølgjer. Den amerikanske arkitekturteoretikaren Charles Jencks hevder også å kunne både tid- og stadfeste overgangen presist. Han set dato og klokkeslett for dødsdagen til den modernistiske arkitekturen til 15. juli 1972, rundt 15:32, då blokkomplekset Pruitt-Igoe vart sprengd og rive i St. Louis, Missouri (Jencks 1991: 23). Blokkene var mindre enn tjue år gamle, men buforholda der hadde syna seg uverdige og ingen ønska å bu der. Jencks ser denne hendinga som stadfestinga på at modernismen innan arkitekturen, med rasjonalitet,

allmenngyldigheit og menneskeleg ingeniørkunst som sine grunnleggjande prinsipp, hadde tapt. Folk var ikkje så tilpassingsdyktige som den ”Internasjonale stilen” hadde venta. I kontrast til dette fokuserte postmodernistisk arkitektur på gjennomtenkt involvering av allereie eksisterande rom og stilar, erkjenning av regionale identitetar, og referanser til lokale tradisjonar. Gjennom ein prosess som Jencks kallar ”double coding”, som appellerar til både den populære smaken og smaken til eliten, til både brukaren og arkitekten, freistar postmodernismen å nytte ei eklektisk tilnærming ved å låne stilar frå ulike periodar, og å ”sitere” aspekt ved andre bygg i sine former. Av den grunn argumenterer Jencks for at postmodernismen:

entails a return to the past as much as a movement forward [...]. These simultaneous returns are, however, tradition with a difference and that difference is the intervention of the modern world (Jencks 1987: 11).

Dette inneber sjølvsagt ikkje ein enkel retur til før-modernistisk arkitektonisk klassisisme. Historia vert nytta ironisk, ved til dømes at klassiske bogar vert reproduserte i forvridd metall. Den ”doble kodinga” syner både til tidlegare tradisjonar og erkjenner sin samtidige kontekst i bruken av materiale og utforming. På den måten skaper den ein omgjevnad som på ein leiken måte syner til ei rekkje av stilar og epokar, noko som igjen kan frambringe ein ”multi-layered” stad for sine bebuarar (Jencks 1987: 11).

Innan arkitekturen har altso postmodernismen freista å verte ei radikaliserings av modernismen. Den nyttar dei nye materiala som er tilgjengelege, men motset seg både kravet om å vere einsarta og tanken om den statsorganiserte, sosiale ingeniørkunsten som den internasjonale stilen var basert på. I staden opnar den for ei ironisk tilbakevending til regionale kulturar og tradisjonar.

Om det ifølge Jencks var relativt enkelt å trekke skiljet mellom modernisme og postmodernisme innan arkitekturen, er distinksjonen mykje meir kompleks innan kunst generelt, då dette feltet er langt meir oppdelt og fragmentert. Vanskelegare er det også fordi det innan kunsten ikkje er like eintydig kva postmodernismen etterfølgjer. Den amerikanske filosofen og kunstkritikaren Arthur C. Danto skildrar modernismen innan kunsten slik:

The history of Modernism, beginning in the late 1880's, is a history of the dismantling of a concept of art which had been evolving for over half a millennium. Art did not have to be beautiful; it need make no effort to furnish the eye with an array of sensations equivalent to what the real world would furnish it with; need not have a pictorial subject; need not to deploy its forms

in pictorial space; need not be the magical product of the artist's touch (Danto 1992: 4)

Dette er ein definisjon som for det meste peikar på kva modernistisk kunst *ikkje* treng vere, og akkurat det verkar å vere eit sentralt trekk ved modernismen: Der ligg eit ønske om at den skal vere fri. Denne hangen til å utfordre etablerte stilar og former vert slik eit felles kjenneteikn for modernismen innan kunsten.

Som følge av denne trongen til oppbrot, fridom og opposisjon, vaks det fram fleire avantgarderørslar, og kvar av desse freista på ulike måtar å utfordre forventningar, sjokkere og skandalisere allmenn smak, samt å omforme dei måtane som verda kunne verte framstilt på. Ifølgje André Breton sitt surrealistiske manifest frå 1924, var ikkje målet deira at kunsten skulle vere vakker eller moralsk, men den skulle utfordre kvardagsførestillingar om korleis sinnet og verda verka. Kunsten skulle sjokkere tilskodaren slik at han sette spørjeteikn ved dei antakingane som understøtta kvardagsoppfatninga (Breton 1969).

Om ein reknar modernismen innan kunsten for å vere tida for avantgarderetningane, markerte for mange kritikarar postmodernismen uttømminga av desse prosjekta, og slutten på synet at kunst har éi enkelt hensikt, eller at den kan endre verda. Postmodernismen indikerte også for mange ei demokratisering av kunsten. Samtidig som tankane kring kva hensikt og oppgåver kunsten skulle ha, hadde endra seg, heldt eksperimenteringa og utvidinga av former og teknikkar som kunne verte sett på som kunstnariske fram, og delar av samfunnet som fram til no hadde vore heilt marginale i høve til kunstverda vart involverte (Malpas 2005: 20). Dette er også eit trekk ved postmodernismen som litteraturprofessor Andreas Huyssen peikar på i boka *After the Great Divine: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Her gjer han det klårt at eit sentralt aspekt ved postmodernismen er korleis den bryt ned skiljet mellom høgverdig kunst og populærkultur, eit skille han kallar "the Great Divine".

Om postmodernistisk kunst avviser den modernistiske distinksjonen mellom det høgverdige og det populære, bevarar den samstundes synet på at kunsten skal ha som oppgåve å konfrontere kvardagsoppfatningar og overtydingar. Dette vart oftast gjort gjennom ei eksperimentering som hadde som mål å utvide spelerommet for kva kunst kan vere, og å introdusere nye stemmer og stilar for galleria. Kritikarar har likevel hevda at denne eksperimenteringa har ført til at kunsten har mista noko av den kritiske brodden, ettersom den omfamnar marknaden, og igjen sjølv vert omfamna av

det borgarskapet som den skal stå i opposisjon til. Kunst og finans verka for fleire kritikarar å verte tettare knytt då distinksjonen mellom høg- og populærkultur vart viska ut og kunstnarar vert massemediastjerner (Malpas 2005: 21-22).

Som syna over, er det slett ikkje uproblematisk å skulle skildre ein postmodernisme innan det oppdelte og fragmenterte feltet som kunst er. Litterær postmodernisme er også ei mangefasettert forming, og litteraturprofessor Tim Woods skildrar den slik:

It is in the field of literary studies that the term "postmodernism" has recieved the widest usage and provoked the most intense debate. There have been many attempts to theorise the consequence and manifestations of postmodernism for literature, all usually running into problems of historical and formal definition (Woods 1999: 49).

I boka *Postmodernist Fiction* argumenterer den tidlegare nemnde McHale for at skiljet mellom modernistisk og postmodernistisk litteratur vert markert ved ei endring i fokus, frå epistemologiske stridspunkt til ei utforsking av ontologiske spørsmål. Med dette meiner han at modernistisk fiksjon spør korleis verda kan fortolkast eller endrast, og at den er interessert i spørsmål kring sanning og kunnskap. Med andre ord: i epistemologi. Postmodernistisk diktning på den andre sida reiser spørsmål ved sjølve statusen til realitetar og verda: Kva er verda? Kva type verder er der? Korleis er dei konstituerte? Korleis skil dei seg frå kvarandre? Og kva skjer når ulike typar verder vert konfronterte med kvarandre, eller når banda mellom verdene vert overskridne? (McHale 1987: 10). Postmodernistisk fiksjon konfronterar med andre ord lesaren med spørsmål om kva type verd som vert skapt til ei kvar tid i teksten, og om kven eller kva i teksten dei kan tru eller stole på. Med andre ord: spørsmål kring ontologi.

Denne usikkerheita kring røyndomsgrada til den fiktive verda er meir enn berre ein kunstnarisk leik, og dei ulike kritikarane er ikkje samde om kva utslag den gir seg for litteraturen. Nokre meiner at den sørgjer for å gje litteraturen verkemiddel til å engasjere seg i kulturelle og politiske spørsmål, eit syn til dømes den kanadiske litteraturprofessoren Linda Hutcheon forfektar. Andre igjen er av ei diametralt anna oppfatning, mellom desse den amerikanske litteraturprofessoren, Fredric Jameson. I den høgst innflytelsesrike boka *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* frå 1991, byr Jameson på ei analyse av postmodernistisk litteratur, som fokuserar på den meir omfattande kulturelle og politiske viktigheita den har hatt. Han argumenterer for at tilkomsten av postmodernismen markerar "a new depthlessness", "a consequent weakening of historicity" og "a schizophrenic subjectivity" (Jameson

1991: 6). Jameson argumenterer for at i høve til dagens massemedia-samfunn, gir postmodernistisk litteratur lite spelerom for motstand: Distinksjonen mellom høgverdig kunst og populærkultur har vorte viska ut ved at den kunstnariske produksjonen har vorte ei vare, og dei kritiske angrepa frå modernistisk parodi er ikkje lengre meir enn tom etterlikning med ein pastisj som er "amputert for satiriske impulsar" og "blotta for latter" (Jameson 1991: 17). Ifølgje Jameson skil pastisjen seg frå parodien ved at den sistnemnde har ein kritisk egg, den utfordrar og kullkastar det som den etterliknar. Pastisjen på den andre sida, er berre opptatt av den overflatiske bruken av måtar og sjangrar for generasjonen av sin eigen utførande stil.

Den nemnde Hutcheon er altso av ei anna oppfatning når det gjeld dette trekket ved postmodernistisk litteratur, noko ho argumenterer for i boka *A Poetics of Postmodernism*. Der Jameson ser ei leiken fråtreiding frå politisk engasjement som eit vanleg trekk ved den postmodernistiske litteraturen, er Hutcheon meir open for den postmodernistiske litteraturen sitt potensiale til å reise viktige spørsmål kring sosiale stridspunkt og problem. Ho argumenterer for at dei litterære teknikkane som gjer det postmodernistiske til slik ei "motsetjingsfull kulturell verksemd", kjem saman og formar ein sjanger som ho kallar "historiographic metafiction" (Hutcheon 1988: 106). Dette er ei sjølvmedviten form for skrivning, ein måte å skrive på, som på metafiksjonelt vis kommenterer og undersøker sin eigen status som fiksjon, så vel som den set spørjeteikn ved våre førestillingar om forholdet mellom fiksjon, røynd og sanning. Ifølgje Hutcheon, opnar postmodernismen sitt fokus på historie for ei problematisering kring moglegheitene for tilgang til ei "sann" fortid som ein metode for å "av-naturalisere" idear og institusjonar i samtida. Vidare argumenterer ho for at den tradisjonelle forma for historisk fiksjon inkorporerer og assimilerar data frå fortida. Dette vert gjort for å "låne ei kjensle av stadfesting" overfor teksten. "Historiographic metafiction" på den andre sida inkorporerer slike data, men den assimilerer dei sjeldan. "Historiographic metafiction acknowledges the paradox of the reality of the past but its *textualized accessibility* to us today" (Hutcheon 1988: 114).

Eit anna vanleg skilje i høve til postmodernisme og litteratur, er inndelinga der ein enten ser postmodernisme som eit litterært særdrag ein kan finne i høgare eller lågare grad i det meste av litteratur, eller som eit periodeomgrep som skildrar noko sentralt og samlande for litteraturen tilhøyrande ei særskild tidsperiode. Om ein skal ta føre seg det siste synet først, har det vore vanleg å dele inn den historiske utviklinga til romanen i tre: Den første fasen er realismen, som byrjar på 1700-talet med verka til

forfattarar som Daniel Defoe og Samuel Richardson. Desse romanane hadde som mål å presentere eit så livslikt bileta av verda som mogeleg, ved å maskere dei konvensjonelle karakterane ved sin konstruksjon. Denne perioden vert etterfølgd av den modernismen ein fekk på slutten av 1800-talet og på byrjinga av 1900-talet, og som vert representert ved verka til forfattarar som Virginia Woolf og James Joyce. Dette er litteratur som med overlegg er vanskeleg tilgjengeleg og elitistisk i sine eksperimenteringar, og som siktar mot å utforske livet og erfaringar på ein ny og annan måte. Den tredje og siste perioden for romanen er postmodernismen, eksemplifisert av verk frå forfattarar som John Barth, Salman Rushdie eller Alasdair Gray. Desse forfattarane held fram med den formmessige eksperimenteringa med litterære teknikkar, men i staden for å ta opp den elitistiske haldninga til modernistane, føretrekk dei heller å leike med populærkulturelle referansar og pastisj. Sett frå eit slikt perspektiv kan forholdet mellom realisme, modernisme og postmodernisme sjåast på som ei gradvis utvikling frå restriksjon til fridom og eksperimentering (Malpas 2005: 28).

I kontrast til dette synet står altso ei forståing av postmodernisme som noko som kan verte lokalisert gjennom heile litteraturhistoria¹. Om ein tenkjer på postmodernisme som ein stil meir enn ein periode, skulle det ikkje vere noko problem å rekne tekstar for å vere postmodernistiske, sjølv om dei er frå tidlegare tider enn det ein vanlegvis reknar som ”postmodernismen”. Kriteriet ville då vere at dei ber i seg tilstrekkeleg av dei trekka ein reknar for å vere typisk postmodernistiske. Tekstar som gjerne vert trekte fram som døme på stilistisk, men ikkje historisk postmodernisme, er Cervantes sin *Don Quijote* (1604-14), Laurence Sterne sin *Tristram Shandy* (1759-67), Lewis Carroll sine bøker om Alice (1865 og 1872) og James Joyce sin *Ulysses* (1922). Alle desse bøkene nyttar formelle teknikkar som McHale, Jameson og Hutcheon identifiserar som typisk postmodernistiske, men dei er alle skrivne lenge før tida ein vanlegvis reknar som ”postmodernismen” (Malpas 2005: 28). *Don Quijote* vert endå til ofte rekna for å vere den første romanen, og slik sett kan postmodernisme seiast å vere eit trekk som har følgd romanen heilt frå sitt opphav.

Tilhengarane av ei slik stilistisk, meir enn periodisk forståing av postmodernismen verkar å følgje argumenta om kunstnarisk framstilling som den

¹Malpas trekk særskild fram Diane Elam og hennar *Romancing the Postmodern* frå 1992, og Bill Readings og Bennet Schaber sin antologi med det skildrande namnet *Postmodernism Across the Ages: Essays for a postmodernity that Wasn't Born Yesterday* frå 1993, som døme på verk som forfektar dette synet.

nemnde Lyotard utvikla i essayet "An Answer to the Question, What is the Postmodern?" (trykt i boka *The Postmodern Explained*). I dette essayet held Lyotard fram med å nytte omgrepa realisme, modernisme og postmodernisme, men han gjer det på ein måte som avvisar den historiske periodeseringa som syna over. Alle tre omgrepa sameksisterer i ein kvar kultur, og dei indikerar ulike måtar for framstilling innan eit gitt miljø. Realisme, hevdar han, er den dominerande stilen innan ein kultur, og den har som oppgåve å skildre verda frå ein ståstad som gir den ei gjenkjenneleg meining. Då kan igjen tilskodarane dekode bilete og sekvensar raskt, og slik kan dei beskytte medvitet frå tvil (Lyotard 1992: 5-6). Målet for realistisk diktning er altså å gi eit bilete av verda som er i samsvar med dei konvensjonane som lesaren allereie er kjend med, slik at dette bilete raskt og uproblematisk kan verte forstått. Denne typen realisme var kanskje særskild utbreidd i 1800-talsromanar når det gjeld litteratur, men ein finn det også i samtidige fenomen som "Hollywood-filmar", populærmusikk og reklame.

I kontrast til realismen, set Lyotard opp både modernismen og postmodernismen. Han ser begge som potensielt nedbrytande former, med ei oppgåve han skildrar slik: "presenting the existence of something unrepresentable. Showing that there is something we can conceive of that we can neither see nor show" (Lyotard 1992: 11). Lyotard meiner altså at i staden for å framstille det som er umiddelbart gjenkjenneleg, forstyrrar modernistisk og postmodernistisk kunst nettopp gjenkjenninga, ved å alludere til det som ein særskild kultur fortregjer eller ekskluderer frå sine normale kommunikasjonsverky. Kunsten vert slik med hensikt vanskeleg og forstyrrande, ved at den utfordrar aksepterte praksisar for framstilling og forståing. Effekten slik kunst har, kallar Lyotard "Sublim". I kontrast til det vakre, som er basert på ei kjensle av harmoni og tiltrekking mellom subjektet og verket, indikerar det sublime ei blanda kjensle av behag og smerte: samstundes både tiltrekking og fråstøyting, ærefrykt og redsle. Det forstyrrar og utfordrar subjektet til å respondere utan på førehand å kunne ha avgjort kva form responsen skal ta. Lyotard skil mellom det modernistiske sublime og det postmodernistiske sublime gjennom å argumentere for at ved det første vert det uanstendige (unrepresentable) berre påkalla som fråver av innhald, medan forma held fram med å by lesaren materiale for trøyting og glede, takka vere ein gjenkjenneleg konsekvens. Det postmodernistisk sublime, på den andre sida, påkallar det uanstendige (unrepresentable) i sjølve førestillinga også (Lyotard 1992: 14-15). Modernistisk kunst førestiller altså det

faktum at det er noko innan kulturen den eksisterer i som viker unna framstilling. Men den gjer dette på ein måte som blir verande kjend for lesaren. Lyotard trekk fram Marcel Prost sin *På sporet av den tapte tid* (1913-27) som døme: Forma er høveleg lik ein tradisjonell roman, men innhaldet forstyrrar på grunn av den kontinuerlege straumen av allusjonar til ei form for relasjon mellom tid og identitet, som ikkje kan verte klårt definert ved hjelp av konvensjonelle narrative eller psykologiske kriterium. Postmodernistisk kunst, på den andre sida, konfronterar lesaren med eit verk som er utfordrande i kraft av både si form og sitt innhald. Lyotard trekk her fram James Joyce sin *Finnegans Wake* som døme. Dette verket nyttar ordspel, obskure allusjonar, sitat og ei heil rekkje andre verkemiddel for å forstyrre lesaren sin persepsjon av kva ein roman burde vere, og for å generere nye førestillingar, ikkje for å finne behag i dei, men for å betre få fram kjensla av at der er noko uanstendig (unpresentable) (Lyotard 1992: 15). Postmodernistiske tekstar sprengjer altso dei tradisjonelle formene for litteratur. Slik uroar den lesaren og forstyrrar den vanlege prosessen for å forstå, gjennom både sitt innhald og sin struktur.

Lyotard skildrar modernismen og postmodernismen som dynamiske former som jobbar for å bryte ned forventningane til ein kultur, og som endrar seg etter kvart som kulturen vert omdanna og lesarar vert vande med, og ikkje lenger sjokkerte ved, deira innhald og metodar. Oppgåva til postmodernismen vert slik å stå for ein immanent kritikk av dei daglege strukturane til realismen:

The postmodern artist or writer is in the position of a philosopher: the text he writes or the work he creates is not in principle governed by preestablished rules and cannot be judged [...] by the application of given categories to this text or work. Such rules and categories are what the work or text is investigating (Lyotard 1992: 15).

Postmodernismen bryt altso med reglane for både form og innhald, og påkallar ein transformasjon av kritiske antakingar som ein kultur freistar å nytte som respons på den immanente kritikken av slike kategoriar og lover.

Ein slik modell for postmodernismen framstiller kultur som eit kontinuerleg muterande vesen som er bygd opp av ei rekkje utfordringar og tilpassingar ettersom postmodernistiske verk vert assimilerde. Med andre ord vil kva som reknast for å vere modernistisk eller postmodernistisk endre seg ettersom ein kultur tilpassar seg dei provokasjonane som kunstverk ber i seg. På same måte vil verk som er postmodernistiske for ein kultur kunne vere modernistiske, eller endå til realistiske, for ein annan. Lyotard argumenterer slik for at eit kunstverk "can become modern

only if it is first postmodern. Thus understood, postmodernism is not modernism at its end, but in a nascent state, and this state is recurrent” (Lyotard 1992: 13).

Oppsummering

Diskusjonar rundt kva litterær postmodernisme er, endar ofte i omstridne debattar mellom kritikarar. Eg har difor ikkje freista å gje ei uttømmmande utgreiing av kva som ligg i omgrepet, men heller skissere opp nokre av dei trekka som ofte vert knytt til ei postmodernistisk retning innan kunst og litteratur. Ein som har freista å gje ei meir skjematisk oversikt over skilnadane mellom modernisme og postmodernisme, er den egyptiskfødde, amerikanske litteraturteoretikaren Ihab Hassan. I andre utgåva av den banebrytande *The Dismemberment of Orpheus. Towards a Postmodern Literature* (første utgåva vart gitt ut i 1971, andre utgåva i 1982) listar han opp 33 omgrepsspar, der det første syner til trekk han binder til modernismen, medan det andre syner til trekk han binder til postmodernismen². Sjølv om fleire av kategoriane han nyttar er høgst kontroversielle, og at ei slik skjematisk inndeling bryt med fleire av postmodernismen sine prinsipp, er lista til god hjelp for å få eit bilete av kva som ligg i distinksjonen. Eg vil nytte nokre sentrale punkt i denne lista som utgangspunkt for ei vurdering av *Dr. Munks testamente* sin posisjon i høve til postmodernismen. Eg vil freiste ikkje berre å nytte Hassan si liste som ei ”sjekklister” der flest kryss på høgre sida gir legitimitet til å kalle *Dr. Munks testamente* postmodernistisk, men heller nytte punkta som utgangspunkt for diskusjon. Når eg nemner ein dikotomi, vil det første omgrepet vere det Hassan knyter til modernismen, medan det siste vil vere det han ser som eit postmodernistisk trekk. Første del vil gjere greie for meir generelle sjangertrekk. Dei neste dikotomiane vil verte samla ut frå tematisk slektskap under overskriftene Oppbygging, Intertekstualitet, Det forteljartekniske og Språkspelet.

Dr. Munks testamente og postmodernisme

Den første dikotomien Hassan set opp, er mellom ”romantikk/symbolisme” og ”patafysikk/dadaisme”. Her er det nok ikkje den litteraturhistoriske perioden ”romantikk” syner til, men snarare eit uttrykk for ein latent eller realisert tendens i litteraturen til å føretrekke imaginasjonen framfor fornufta, det transendentale framfor

² Ei fullstendig attgjeving av Hassan si liste ligg som vedlegg.

det empiriske, og det uendelege framfor det avgrensa. Medan romantikk og symbolisme vert knytt til modernismen, er det 'patafysikk og dadaisme som står under postmodernisme i Hassan si liste. Ragnar Hovland er ein forfattar som ved fleire høve har erkjent seg til 'patafysikken (til dømes i samtale med Einar Økland i høve dei litterære festspela 23.05.08) , og det er tydeleg at dette er ei inspirasjonskjelde for forfattarskapen hans. I høve til *Dr. Munks testamente* vert samanhengen ekstra påtakeleg ettersom sonen til eg-forteljaren er oppkalla etter 'patafysikkens grunnleggjar, Alfred Jarry. Jarry er truleg mest kjend som skaparen av den groteske og vilt satiriske farsen *Ubu roi* frå 1896, som vert rekna for å vere ein forløpar til det absurde teateret. I 1911 gav han ut *Gestes et opinions du docteur Faustroll, 'pataphysicien*, der han presenterer eit eksentrisk metafysisk skjema som freistar å gjere greie for ein logikk i det absurde (eit utdrag av boka er gitt i Hylinger 1987: 179-201). Hovland skriv sjølv om 'patafysikken i *Verdt å vite [trur eg]*:

[...] 'patafysikken står i same forhold til metafysikken som metafysikken til fysikken, [...] den er vitskapen om *unntaka* (alt er unntak, og dersom noko ser ut som det ikkje er det, så er det berre eit unntak til unntaket) og om dei *imaginære løysingar*. 'Patafysikken opphever motsetningar. T.d. er alvor og humor 'patafysisk sett akkurat det same (Hovland 2002: 95).

Han syner også til at i Frankrike finst Le Collège de 'Pataphysique, som er eit selskap for "lærd og unyttig forskning". Raymond Queneau, Jean Genet, Eugene Ionesco, Boris Vian og Jean Ferry er forfattarar som gjerne vert rekna for å skrive i "'patafysisk ånd". Banda til konseptkunst og såkalla pop-art er sterke, og det vert ofte vist til visse verk ved Marcel Duchamp og John Cage. Innan moderne filosofi vert gjerne Jean Baudrillard rekna for å vere 'patafysiker, og han skal også ha rekna seg sjølv for å ha vore det ei tid³. Det er nærast uråd å gjere greie for kva 'patafysikk er. Det verkar til å omfatte det meste: "Antingen man vill det eller inte, utövar man alltid patafysik" (Hylinger 1987: 18), seier Boris Vian i eit intervju der han vert beden om å forklare kva 'patafysikk er. Alle utøver altso patafysikk, men det er berre eit fåtal som er medvitne at dei gjer det. Gjer ein det, gjer ein seg også fortent til tittelen 'patafysiker . Av 'patafysiske haldningar som gjer seg gjeldande i Dr. Munks testamente, er prinsippet om likeverd:

En av Patafysikens grundläggande principer är annars den om Likevärdigheten. Den kanske kan förklara för er denna vår vägran att skilja på

³ Sjå til dømes <http://plato.stanford.edu/entries/ baudrillard/>

vad som är allvarligt och vad som inte är det; ty för oss är det exakt samma sak, det är patafysik (Hylinger 1987: 18).

Det er vanskeleg å gi direkte døme på 'patafysikk i teksten, men kanskje kan ein seie at den er skriven i ei 'patafysisk and. Den nemnde Boris Vian avsluttar intervjuet med eit sitat som han trur kan innvie alle i 'patafysikken: "Jag lägger mig gärna vinn om att tänka på sådant som jag tänker mig att andra inte kommer att tänka på" (Hylinger 1987: 22). Dette kan vere plausibelt å sjå som rettesnor for Hovland.

Når det gjeld dadaismen, var den ei avantgarderørsle som hadde si stordomstid frå 1915 til midten av 1920-talet. Dadaistane dyrka det sjokkerande, provoserande, humoristiske og spontane, og gjorde seg til talsmenn for ein total negativitet i høve til alle stadfestande kulturelle uttrykk, også innan eiga rørsle (Refsum 1997: 39). Ved å rekne dadaismen som tilhøyrande postmodernismen, kjem Hassan i konflikt med mange kritikarar som nettopp ser postmodernismen som eit oppgjær med avantgarderørslene. Men kanskje er det hangen til negasjon og den fullstendige oppløysinga Hassan meiner skil dadaismen frå dei andre avantgarderetningane, og at den slik peiker fram mot og vert eit trekk ved postmodernismen. Surrealismen, som på mange måtar avløyste dadaismen då den gjekk i oppløysning, var til dømes mykje meir seriøs. Når det gjeld innslag av dadaisme i *Dr. Munks testamente*, er dette neppe eit sentralt trekk ved boka, men der er likevel nokre element som kan gi assosiasjonar i den retninga. Der er noko leikent over språkføringa, og fleire innslag som tenderar mot "non-sense": Til dømes kapittelet "Kokt ulv", som er ei oppskrift på korleis ein skal tilberede ulv.

Om ein reknar "romantikk" for å syne til ein tendens i teksten til å føretrekke imaginasjon framfor fornuft, det transendentale framfor det empiriske og det uendelege framfor det avgrensa, vil det neppe vere ein skildrande karakteristikk for *Dr. Munks testamente*. Sjølv om stiltrekket var meir påtakeleg i *Sveve over vatna*, kan ein seie at boka er prega av ei blanding mellom fantastikk og skittenrealisme. Slik sett har den eit bein i kvar leir i høve til dikotomiane over. Men som eg var noko inne på då eg såg på utviklingstrekk i høve til *Sveve over vatna*, kan det argumenterast for at der er ein tendens til symbolisme i *Dr. Munks testamente*. Eit trekk, som kanskje heng litt i lufta, men likevel står fram som påtakeleg, er korleis dette med skog og det grøne står som eit symbol på fortviling og forvirring. Det er særskild tre episodar i boka som knyter an til dette. Den første er når Munk får eg-forteljaren til å minnast Sandra, eg-forteljaren sin store kjærleik frå studietida. Ho står brått føre han i tankane: "Sandra

stod ved inngangen til ein mørk skog og vinka til meg” og ”Sandra forsvann inn i skogen og lauvverket lukka seg etter henne” (Hovland 1996: 96-97). Den andre episoden er når eg-forteljaren møter Trine, mor til Munk sin son. Trine spelar ”Den Grønklede” på Nationalteateret, og eg-forteljaren har ei utanomekteskapeleg affære med henne. Dette samleiet får fram følgjande kjensler hjå eg-forteljaren:

Det skylte gjennom meg ei kraftig kjensle av vemod over at Trine eigentleg ikkje betydde noko for meg, ho kunne nesten ha vore kven som helst, og likevel hadde det aldri kjentes så godt med nokon (Hovland 1996: 122).

Den siste episoden er når dei tre hovudpersonane kjem fram til at det å reise rundt med førestillinga ikkje fører nokon stad hen, og Munk avgjer at han no vil: ”Satse på det nære. På familien. Dei små einskapane” (Hovland 1996: 169). Denne erkjenninga vert nådd i det dei køyrer gjennom ein skog, og eg-forteljaren oppsummerar det heile slik: ”Midt i livet køyrde vi oss vill i ein mørk, tett, våt og totalt meningslaus skog” (Hovland 1996: 170). Dette med det grønne, skogen og naturen som tilbakevendande motiv i høve til villreie hjå eg-forteljaren er verdt å merke. Teksten har her spor av symbolisme, men det grepet vert nytta med ein distanse. Det er ikkje sentralt ved teksten, og verkar å stå utan ein vidare samanheng. Det kan nesten vere freistande å sjå det som ein kommentar. Teksten vil ikkje ta avstand frå symbolistiske element, og tek det med i eit nærast perifert døme. At ”skog” og ”det grønne” vert nytta som symbol på villfaring hjå ein som gjer opp status midtvegs i livet, er neppe tilfeldig. Her spelar *Dr. Munks testamente* på ein lang litterær tradisjon, og alluderar til Dante og *Den Guddommelege Komedie*. Slik lyd opningsorda i Magnus Ulleland si attdikting:

Midtvegs fram i gonga gjennom livet
eg fann meg att i tjukke, svarte skogen,
i vilska fór eg langt frå rette vegen (Dante 2000: 29)

Om ein skal sjå etter ytterlegare trekk av symbolisme, kan det knytast til ein annan dikotomi på Hassan si liste: ”opphav/effekt” versus ”fråskild/avvik/spor”. At ein alltid er på etterskot, at ein opplever eit avvik, og at det einaste ein finn på leitinga er spor, er trekk som gjerne vert knytte til postmodernistisk litteratur. Som ein kontrast står ei vellukka søking tilbake til eit opphav og forståing kring dei effektane som påverkar ein, eit trekk ein kanskje oftare ser i modernistisk litteratur. Det er som nemnd vanskeleg å sjå kva Waglen ynskjer å få ut av reisa dei legg ut på, men dei to

andre kan seiast å vere på søking etter eit opphav, riktig nok på ulike vis. Eg-forteljaren søker ei revitalisering av ungdomstida som står for han som noko heilt spesielt. Det er tydeleg at han reknar ungdomsåra i selskap med Munk som dei mest innhaldsrike i livet sitt, og ved på nytt å oppsøke selskapet frå denne tida, vonar han å få oppleve ein kontrast til det konvensjonelle og stagnerte tilværet han no fører. Munk, på den andre sida, søker eit familieliv. Sjølv om han ikkje søker eit opphav i form av ein forelder eller andre forfedrar, freistar han å finne å finne sonen sin, som må kunne reknast for å vere eit opphav, om enn i noko meir symbolsk forstand.

Søkinga går ikkje som planlagt korkje for eg-forteljaren eller Munk. Eg-forteljaren får oppleve fleire kveldar med mykje godt å drikke og konversasjonar kring det meste, men det vert ikkje noko storstilt revitalisering, og det vert truleg klårt for han at ungdomstida er ubønhørleg forbi. Munk kjem aldri så langt at han får oppsøkt sonen sin. Men når han kjem heim, har skjebnen spelt han det pusset at det er sonen som har vore ansvarleg for rivinga av gardsbruket hans. Det er ei sterk symbolhandling at sonen står bak rivinga av heimen Munk har arva etter far sin. Det vert klårt at han ikkje kjem til å ha særleg vidare kontakt med sonen, og vona om eit mogeleg familieliv må soleis kunne seiast å vere knust. I dei siste sidene vert dette understreka ved at Munk heller ser på sonen som ein mogeleg rival i høve til jenta han deler tid saman med.

Oppbygging

Fleire av dikotomiane på Hassan si liste tek føre seg oppbygging og strukturering av tekst. Ein av dei første er ”form (konjunktivistisk, stengd)” versus ”antiform (disjuktiv, open)”. Strukturelt må forma i *Dr. Munks testamente* kunne kallast lett og laus. Særskild i dei dialogstyrde delane er stilen slentrandende, og assosiasjonar og digresjonar får mykje rom. Dei tre hovudpersonane driv rundt, og med mogeleg unntak av Munk, har dei ingen idé om føremålet med denne reisa. Eg-forteljaren forsvarar riktig nok valet sitt ved å fortelje seg sjølv at ”eg hadde ei meiningsfylt oppgåve å utføre” (Hovland 1996: 152), men han vert aldri overtydande ut over desse overflatiske sjølvforsikringane. Men sjølv om *Dr. Munks testamente* er laus i strukturen og open for digresjonar og assosiasjonar, vil det vere urimeleg å sjå på teksten som ”antiform”. Som tidlegare nemnd har boka ein slags kiastisk struktur, og for lesaren verkar heller ikkje reisa dei legg ut på berre å vere styrd av vilkårlegheiter.

Munk røper etterkvart planane sine om å halde ei førestilling eit par veker i hovudstaden, før dei skal turnere med den. Han gjer det også klårt at han ønskjer og ventar at dei to andre skal verte med han til Tyskland for å leite etter sonen sin. Slik får lesaren ein peikar mot kva som grovt sett vil skje vidare.

Dr. Munks testamente kan heller ikkje seiast å vere veldig eksperimentell når det kjem til det narrative, og må truleg seiast å kle ein slags mellomposisjon i høve til dikotomien: ”narrativ/stor historie” versus ”antinarrativ/lita historie”. Boka har både ei større, avslutta historie med ein kiastisk struktur, og ein episodiske struktur innan desse rammene. Til dømes står fleire av dei små kapitla godt for seg sjølve, og kan enkelt plukkast ut frå samanhengen. Dette kan gi assosiasjonar til popsongar, der låtane på ei plate er einingar som kan stå åleine, men som regel også inngår i ein større samanheng saman med dei andre låtane.

Også i høve til dikotomien ”skaping/fullstendig heilskap” versus ”nedbryting/dekonstruksjon”, må *Dr. Munks testamente* seiast å stille seg i ein mellomposisjon. Den har ein avslutta handlingsgang og står fram som ei ferdig skapt forteljing, men som ei ”stor forteljing” er den fleire gongar nærast ”dekonstruert”, til dømes gjennom sjangerblanding. Stilbrota er mange: på side 30 får lesaren eit utdrag frå dr. Munks kokebok, som vert oppgitt å ha kome ut på Dr. Munks forlag i 1992. Forutan den opnande epilogen og den avsluttande epilogen, er også kapittelet ”Walpurgisnatt” skrive på vers. Der er også døme på kapittel som bryt heilt med resten av boka. Dette gjeld til dømes kapitla ”Siste gong” og ”Vi sit og bannar og steiker og ser tenksamt ut av vindauget”.

Slik kan ein seie at det oppstår ei slags spenning mellom denne klåre førespegla strukturen, og korleis reisa og boka faktisk tek form. Det verkar i starten greitt og avklart, men syner seg etter kvart vanskelegare enn som så. På Kiel-ferga spør Waglen rett ut: ”Trur du vi kjem heim att nokon gong? (Hovland 1996: 191), eit spørsmål som nok kan melde seg for lesaren også.

Fleire andre dikotomiar på Hassan si liste skildrar liknande trekk. Til dømes ”kunstobjekt/ferdig verk” versus ”prosess/hendingar”, og stikkordet ”hendingar” verkar å vere treffande for *Dr. Munks testamente*. Framstillingsforma er episodisk, og meir sentrert om enkelthendingar enn kontinuitet i handlinga. Dette opnar eit rom for dramatisk ironi. Som nemnd står sjølvforståinga dei tre har av seg sjølve som ”åndshøvdingar”, i ein grell kontrast til korleis dei faktisk står fram. Dette vert særleg

tydeleg for lesaren, som har betre oversikt over heilskapen i boka enn dei tre, som er sterkt involverte i enkelthendingar.

Måten dei freistar å gjennomføre prosjektet sitt minner også meir om prosess enn ferdig verk. Eg-forteljaren og Waglen veit i det lengste ikkje kva førestillinga skal omhandle eller innehalde, og frå Munk si side verkar det til at han ser føre seg at den skal ta form og finne retning gjennom ein prosess med prøving og feiling frå scena. Dette er noko frustrerande for dei to andre, men det opnar for større fleksibilitet. Ein dikotomi som skildrar mykje av det same er ”konstruksjon/plan/design” versus ”vilkårlegheit/mogelegheit”. Vilkårlegheita i strukturen er med på å understreke den tilsynelatande meiningsløysa i reisa til dei tre hovudpersonane, men likevel har boka ein tydeleg konstruksjon, og handlinga følgjer ein førespegla plan.

I forlenginga av dette, kan ein kanskje sjå dikotomien ”syntese” versus ”antitese”. Det er lite konsensus og sameining i *Dr. Munks testamente*, sett bort frå nokre av konversasjonane kring klassifisering av preferansar, der Munk stiller som garantist for kva som er ”riktig”. Til dømes oppstår det ikkje noko klår syntese mellom prosjekta til Munk og eg-forteljaren. Munk ber på eit ønskje om å levere ein valid kommentar til den kulturelle stoda i samtida, samstundes som han vil søkje eit mogeleg familieliv. Eg-forteljaren gir seg aldri noko godt svar på kvifor han legg ut på reisa, men er likevel villig til å risikere sitt familieliv. Tilsynelatande kjem dei tre hovudpersonane fram til einigheit når det gjeld rettesnorer for smak og preferansar, men ved nærare ettersyn er det Munk som dikterar desse. Samspelet mellom dei ulike nivåa i boka er heilt sentralt, men eg vil heller seie at dei er prega av opposisjonar og dikotomiar (antitese) enn konsensus og sameining (syntese).

Eit skilje som Hassan legg mykje vekt på og ser som sentralt i forholdet mellom modernisme og postmodernisme, er ”bestemtheit/beslutsamheit” versus ”ubestemtheit/ubeslutsamheit”. På mange måtar kan dette også verke oppsummerande i høve til dei over nemnde punkta. *Dr. Munks testamente* gir i utgangspunktet uttrykk for å ha ein på førehand bestemt handlingsgang, men utover i boka vert dette usikkert. Denne spenninga mellom, på den eine sida, det ubestemte ved boka, og på den andre sida, den på førehand bestemte planen og boka sin avslutta struktur, kjem også til uttrykk i kontrasten mellom den handlekraftige og resolute Munk, og den tvilrådige eg-forteljaren som ein får alt skildra gjennom. På same måte kan ein seie at boka stiller seg i ein forhandlingsposisjon mellom det på førehand bestemte og det undervegs ubestemte.

Intertekstualitet

Fleire av klassifikasjonane til Hassan er nært knytte til kvarandre, og sjølv om dei neste punkta står i ein klår relasjon til dei over nemnde, vil eg no freiste å knyte nokre opp mot intertekstualitet.

Den siste delen i dikotomien ”sentring” versus ”spilting/spreing” er eit sentralt trekk ved boka, som gjer seg gjeldande på fleire plan. Mange trådar vert tekne opp, utan at dei vert følgde til endes. Det verkar til å vere fleire agendaer både for boka sjølv, og for hovudpersonane i den. Dei mange referansane og allusjonane, som peikar i alle retningar, er med på å styrke dette inntrykket, noko som kan knytast til dikotomien ”sjanger/restriksjon” versus ”tekst/intertekst”. Som nemnd blandar *Dr. Munks testamente* sjangrar og referansar frå sær mange retningar, og frå ulike nivå. Det vert referert både til det ein tradisjonelt har rekna for å vere lågkultur, og til høgkultur og andre meir intellektuelle fenomen. Sjanger får ikkje trekke grenser i denne boka, men referansane får fritt spelrom. Det er heller ingen tvil om at sjangergrensene vert utfordra og spelt på. Slik står *Dr. Munks testamente* også klart nærast den postmodernistiske delen av dikotomien ”seleksjon” versus ”kombinasjon”. I staden for å gjere ein seleksjon og velje seg éin litterær stil, nyttar boka seg av eit vell av førebilete, inspirasjonskjelder og referansar. Dette kan også seiast å gjelde på eit tematisk plan, der boka både tek opp ei form for kultursosiologisk kritikk, og tematiserar ei form for fundamental menneskeleg rastløyse.

I forlenginga av dette kan ein kanskje seie at den siste kategorien i Hassan sitt skilje ”type” versus ”mutant”, er relativt treffande nemning for *Dr. Munks testamente*. I staden for å vere ein emblematiske typetekst som står i eit definert høve til ein særskild sjanger, er den ein mutant som verkar til å ha sprunge fram frå sine mange referansane og allusjonane. Slik får den eit heilt eige særdrag, sjølv om dei enkelte elementa og grepa som er nytta kan sporast. Dette stemmer også godt over eins med Lyotard sin modell, der han framstilte kultur som eit kontinuerleg muterande vesen, bygd opp av ei rekkje utfordringar og tilpassingar i takt med at postmodernistiske verk vert assimilerte.

Fleire av punkta til Hassan er noko uklåre, og han gjer heller ikkje særleg grundigare greie for dei i boka lista står i. Det vert difor ofte naudsynt med eigne tolkingar. Eit slikt døme er ”paranoia” versus ”schizofreni”. Først må det gjerast ei

avklaring på om dette gjeld for eit tematisk plan eller om det er meint å skildre stilen. Som nemnd i den teoretiske gjennomgangen, markerte, ifølgje Jameson, postmodernismen innføringa av "a schizophrenic subjectivity" i litteraturen. Ein kan kanskje rekne paranoia for å vere ein ofte underliggjande tematikk i modernistisk litteratur, medan det oftare er ein slags schizofreni som pregar postmodernistiske tekstar. Der er i alle høve vanskeleg å sjå noko tematisering av paranoia i *Dr. Munks testamente*. Ein kan kanskje argumentere for nokre schizofrene trekk ved dei tre hovudpersonane, og kanskje særleg ved eg-forteljaren. At alle tre bryt med det livet dei fører og tilsynelatande trivst med, for å vere med på noko to av dei ikkje har nokon idé om kva er, og truleg knappast initiativtakaren Munk sjølv, tydar på at dei i alle høve har to sider ved seg. Utover i boka vert det også klårt at ikkje alt er berre som det skal i livet til eg-forteljaren, og det kan verke som om desse "smertene i livet" (Hovland 1996: 214) er eit resultat av at han har kunnskapen og vissheita om at der er mykje han ikkje får med seg, men går glipp av. Slik kan ein argumentere for at alle impulsane han har vore eksponert for, har vore med på å skape dette ubehaget. Eg-forteljaren kommenterer også dette sjølv i samtalen med Sandra. Når han spør om det hender ho gret over livet sitt, ristar ho på hovudet og svarar:

- Jeg har tre unger. Og en mann. Hvorfor skulle jeg gråte over det?
- Ikkje over det, sa eg. – Men det andre.
- Sandra smilte.
- Hva nå det er? Er det noe?
- Eg veit ikkje heilt, sa eg. Eg har berre gått ut frå at det er noko (Hovland 1996: 101).

Det er altso ikkje det ein *har* som er kjelde til at eg-forteljaren meiner han bør gråte over livet sitt. Det vert då nærliggjande å tenkje at det må vere det han er medviten om at han ikkje har, men går glipp av, som påkallar kjensler av sorg og rastløyse. Dette vil vere å trekke schizofreniomgrepet langt, og eg vil også reservere meg med tanke på å trekke fram schizofreni som eit sentralt trekk ved personskildringane.

Om ein heller reknar schizofreni for å syne til det stilistiske, vil eg meine at det fungerer som ei god skildring av sider ved *Dr. Munks testamente*. Ulike stemmer får sleppe til, både frå høg- og populærkultur, og frå ulike tradisjonar. Der er også ulike prosjekt som får si utprøving i teksten. Boka er heller ikkje tru mot ein enkelt sjanger, og kan godt skildrast som noko schizofren.

Det forteljartekniske

Fleire av dikotomiane på Hassan si liste krinsar rundt det forteljartekniske, forteljarstemma og autoriteten til forteljaren. Skiljet ”Gud faderen” versus ”Den heilage ande” reknar eg for å omhandle dette. Slik eg ser det skildrar ”Gud faderen” eit tilhøve der ei overliggjande, distansert forteljarstemme sit med den endelege budskapen og autoriteten. Ei slik stemme kan kanskje sporast i *Dr. Munks testamente*, men den er langt frå så autoritativ at den kan passe til skildringa ”Gud faderen”. På den andre sidan meiner eg at ”Den heilage ande” skildrar ein litteratur der forteljarinstansen og autoriteten er flytta ned på eit meir tekstleg nivå. *Dr. Munks testamente* er i langt større grad prega av eit slikt tilhøve. Boka har ein eg-forteljar som alt vert skildra gjennom, likevel er det Munk som står fram som autoriteten. Dette inntrykket vert også styrka gjennom tittelen på boka.

Dette punktet kan knytast til eit av skilja Hassan legg mest vekt på: ”transendens” versus ”immanens”. Slik eg ser det, er det med transendens meint ein hang til å fatte om det oversanselege og det som går ut over sjølve teksten, medan det med immanens er meint å fatte om det som er ibuande i sjølve teksten. Hovland er nettopp kjent for å vere ein overflatisk forfattar, ein som tek føre seg den overflata ein kan sjå og faktisk halde seg til. Han legg ikkje ut på flyktige diskusjonar av metafysisk art, men held seg til det konkrete ibuande. Dette kan også sjåast som eit uttrykk for å ta dei enkle, og gjerne kvardagslege, ting og hendingane, og å behandle dei med interesse og respekt, i ein mogeleg opposisjon til ei meir elitistisk haldning.

For å forklare dette betre, kan det vere fruktbart også å sjå det i høve til dikotomien ”rot/djupn” versus ”jordstengel/overflate”, der det klårt er det siste omgrepet som skildrar *Dr. Munks testamente* best. Mange vil nok også seie at nemninga ”overflatisk” er teiknande for Hovland si diktning i det heile. Dei tre hovudpersonane er morosame og på eit vis interessante, men det er ikkje noko djupdykk i sinna deira lesaren får presentert. Ein del spørsmål vert reiste, men dei får sjeldan ordentlege svar. Dette gjeld også for konversasjonen mellom dei tre hovudpersonane. Diskusjonane held seg som regel på eit overflatisk nivå, og sakene dei diskuterer er også oftast av det lettare slaget. Dette trekket vert understreka ved den ironiske presiseringa og insisteringa frå dei sjølve om at samtalan deira ligg på eit ”høgt nivå”. Men om boka ikkje går slik i djupna på særskilde enkeltsaker, tek den opp eit veldig mangfald. Dette vert særleg reflektert i konversasjonane, der dei drøftar alt frå kor god Hamsun er i høve til dei store russiske forfattarane, til kvar det vart av

alle skorne til Imelda Marcos. Slik sett kan samanlikninga ”rot” versus ”jordstengel” seiast å vere skildrande.

Overflatisk er også ei nemning som ved fleire høve har vorte nytta om Hovland si dikting generelt. Dette er noko Hovland heller ikkje har stilt seg avvisande til sjølv: ”Overflata er no eingong det vi har”, har han sjølv sagt (i eit intervju med Finn Tokvam på Norli 23.05.08). Ei slik haldning vil også kunne finne støtte hjå mellom andre Oscar Wilde. I *The Picture of Dorian Gray* finn ein til dømes det kjende sitatet: ” It is only shallow people who do not judge by appearances. The true mystery of the world is the visible, not the invisible”. Ei slik tilsynelatande overflatisk haldning opnar også for mogelegheita av å nærme seg alvorlege tema på ein lett og leiken måte, utan å stå i fare for å ende i klisjear. Populærkulturen er nærmast overflatisk per definisjon, og når Hovland heller ikkje freistar å intellektualisere sine preferansar, vil den utstrakte bruken av referansar i den retninga naudsynt gi tekstane eit overflatisk preg. At eit alvor og ein eventuell bodskap må formidlast gjennom tilsynelatande rein underhaldning, er eit trekk ved tida (1990-talet) som Hovland sjølv har kommentert:

Er du ikkje underhaldande, så vil iallfall ingen høyre på deg. Og er du i showbiss, så er du i showbiss, og då får du berre innrette deg etter det. Og hevdar du at du ikkje er det, så er du berre ein lei moralist og kan avfeiast som nynorsking (skal alltid klage og syte), kristen (opptatt av banning i media), tidlegare AKP-ar (dyrka Stalin) eller fjern akademikar (har aldri vore utanfor Blindern). Og kven vil ikkje då heller vere i showbiss? (Hovland 1999: 369).

Å rekne *Dr. Munks testamente* for å vere ein overflatisk tekst vil naudsynt reise nokre spørsmål, og til hjelp for å sjå nærare på dette kan ein nytte dikotomien ”distanse” versus ”deltaking”. Når det gjeld distanse, er *Dr. Munks testamente* noko ambivalent. Folkelege, populærkulturelle referansar verkar inkluderande, og har som oftast ein allmenn appell. Likevel er der noko ekskluderande ved teksten. Den set høge krav til kunnskapar innan det som verkar å vere ein freistnad på å skilje ut ein ”legitim populærkultur”. Denne vert ofte blanda med noko som verkar til å vere ein stereotyp, vestnorsk (oppdikta) subkultur. Avstandstakinga frå det austnorske, og understrekinga av det vestnorske vert mellom anna tydelege i dei observasjonane dei tre gjer i hovudstaden, der dei rapporterar som om lesaren ikkje skulle ha noko kjennskap til byen, eller større byar i det heile. Til dømes når dei skal kjøpe seg dressar: ”Som namnet tilseier er butikken Dressmann staden der ein kjøper slikt i Oslo” (Hovland 1996: 104). Inne i butikken oppfører dei seg som om dei var storkarar

på bygdehandel frå ei tid som ikkje lengre er: Dei krev å få snakke med "herr Dressmann personleg" (Hovland 1996: 41), og skal ha han til å garantere for kvaliteten i dressane. Waglen meiner likevel at: "Du får betre dressar enn dette på S-laget i Rysjedalsvika" (Hovland 1996: 105). Under opphaldet i Oslo held dei fram med å gi informasjon som strengt tala er høgst overflødig: "[...] Dagbladet og VG, dei to store laussalsavisene i hovudstaden" (Hovland 1996: 136). Dette er opplysningar som er kjende for alle, og har utelukkande som funksjon å skulle understreke det vestnorske ved dei tre hovudpersonane. Ein kan kanskje seie at *Dr. Munks testamente* inviterer til deltaking, og bryt med eit elitistisk, modernistisk Bourdieu-hierarki, men den ynskjer likevel å halde på ein viss eksklusivitet, som naudsynt må føre med seg ei distanseskaping i høve til nokre lesarar.

Eit utslag av det "overflatiske" ved Hovland si dikting, er ein tilsynelatande motvilje mot å vikle seg inn i metafysiske diskusjonar, og det er klårt at ironi er eit mykje brukt verkty i denne samanhengen. Dette gjeld ikkje minst for *Dr. Munks testamente*. Den fundamentale rastløysa ein kan finne hjå eg-forteljaren, og også i ei grad hjå dei to andre hovudpersonane, kan seiast å vere nærast av metafysisk karakter, og det er påtakeleg korleis teksten nærmar seg eg-forteljaren, situasjonen hans og vala han skal ta, med ein ironisk distanse:

Kanskje er det naturleg at det begynte med ei gravferd. Det er ein slik korsveg i livet som gjerne får folk til å reflektere og stille seg ein del spørsmål, særleg når det er ein venn og jamaldring som er årsaka (Hovland 1996: 10).

Frykta for å hamne i klisjear kring desse store spørsmåla i livet tvingar fram ein ironisk distanse. Det kan også nemnast at 'patafysikken, som inngjekk i ein tidlegare nemnd dikotomi, har som uttala mål å skulle plassere seg i høve til metafysikken, på same måte som metafysikken står i høve til fysikken. 'Patafysikken vert slik læra om "unntaka og dei imaginære løysingar" (Hovland 2002: 95), og her ligg det ei opning for å ironisere over metafysikken. Slik står *Dr. Munks testamente* også i eit høve til dikotomien "metafysikk" versus "ironi".

Fleire av dikotomiane over har vore med på å skildre stilen i *Dr. Munks testamente* spesielt, og Hovland sin forfattarskap meir generelt. Det å ha ein eigen stil og ei eiga litterær stemme, er også eit typisk postmodernistisk trekk ifølgje Hassan si liste. Han skil mellom "master code" og "idiolet". Hovland si dikting må absolutt kunne seiast å inneha eit eige særpreg. Ein les sjeldan mange setningane i ein tekst frå handa hans, før ein kjenner att stilen. Dette gjeld også i høgste grad for *Dr. Munks*

testamente. Det "Hovlandske universet" har vorte trekt fram av fleire kritikarar, og fleire nyare forfattarar har nytta seg av det (her kan nemnast Olaug Nilsen, Frode Grytten, Agnes Ravatn, Finn Tokvam og Halvor Folgerø). Hovland spelar på ei stereotyp oppfatning av Vestlandet og dei folka som bur der. Stilen er prega av blanding og brot. Den nynorske skriftkulturen har lenge vore skeptisk til populærkulturen, og langt på veg haldt seg unna den. Hovland omfamnar populærkulturen og let element derifrå få vere gjennomgåande trekk ved sitt litterære virke. Mykje av referansane vert sett opp som avvik i høve til kvarandre. Dette gjeld både populær- versus høgkultur, og tradisjonelt vestnorsk versus urbanisme. Han nyttar også ei språkføring som på den eine sida gir assosiasjonar til eit nærmast bibelsk språk, med fleire bibelsitat og liknande vendingar, medan han i same setning møter lesaren med den mest frodige og grove bannskap. Dette er eit trekk som også kan sjåast i samanheng med den nemnde Jencks sine tankar om "double coding" og "multi-layered" som kjenneteikn på postmodernisme. Referansane til både høgkultur og populærkultur kan godt seiast å føre til ei "dobbel koding" og det skapar fleire "lag" i teksten. På denne måten bryt *Dr. Munks testamente* ned det Huyssen kalla "the Great Divine", nemleg skiljet mellom populærkultur og høgkultur. Implikasjonane dette gir, er noko eg vil kome meir inn på i neste del av oppgåva.

Språkspelet

Fokus på det språklege er noko som går att i Hassan si liste, og han verkar til å sjå det som eit postmodernistisk trekk at tekstar syner seg medvitne om at dei er tekst. Ein av dikotomiane han set opp i samanheng med dette er "semantikk" versus "retorikk". Omgrepet "retorikk" vert nemnd fleire gonger i *Dr. Munks testamente*, og det er tydeleg at både dei tre hovudpersonane, og boka som heile, er medvitne om at dei spelar språkspelet. Språket verkar å balansere på ei stram line for ikkje å hamne i klisjear, og bruken av bannskap og skjellsord er teke heilt til det ytste. Boka har mykje dialog og ber langt på veg eit munnleg preg, men den er til tider så ekstrem i uttrykket at den synar at den ikkje kan vere anna enn skriven tekst. Dette kan sjåast i samanheng med dikotomien "leseleg" versus "skrifleg". *Dr. Munks testamente* syner seg medviten at den er litteratur, og spelar på dette. Til dømes vendar eg-forteljaren seg mot lesaren og fortel om korleis studietida hans har vorte dokumentert av forfattaren Ragnar Hovland. Slik syner han seg medviten at han er ein litterær figur.

Ein del av uttryksmåtene til dei tre hovudpersonane, og då særleg Munk og Waglen, er teke så langt at det vert klårt at dette er måtar å ordleggje seg på som ein berre vil finne i skriven litteratur.

Eit spissformulert døme på dette med språkspel og medvit kring det, kan springe fram frå dikotomien ”signifikat” versus ”signifikant”. Dette omgrepsparet er mest kjend frå Saussure sin språkteori, der dei vert nytta til å skildre den uløyselege tosidige relasjonen som utgjer det språklege teiknet. Signifikanten, som Saussure først kalla ”hørselsbiletet”, er forestillinga me har om forma til språketeiknet sin lydlege uttryksstruktur. Denne forma er definert negativt som ein skilnad eller eit avvik (til dømes mann, menn, munn). Signifikatet er på den andre sida den språklege innhaldsstorleiken signifikanten synar til. Det er eit gjensidig føresetnadsforhold mellom dei to: til ein språkleg uttrykkstorleik må det svare ein språkleg innhaldsstorleik og omvendt. Saussure understreka likevel at den solidariske bindinga mellom dei to ledda i teiknet er arbitrær (Saussure 1959: 67). I postmodernistisk litteratur vert det gjerne gitt uttrykk for at ein er medviten at dette forholdet er vilkårleg. Eit døme på dette i *Dr. Munks testamente* er når eg-forteljaren er heime hjå den nemnde Trine. Eg-forteljaren kjem då med følgjande skildring av rommet: ”Eg meinte å sjå noko som minte om ein utstoppa leopard borte i ei mørk krå. Eit stort veggur. Kannibalar. Nei, kandelabrar. Teppe på veggene” (Hovland 1996:120-121). Sjølv om eg-forteljaren har konsumert ein del alkohol før dette, er det lite truleg at han skulle ta feil av kannibalar og kandelabrar. Her er det berre den språklege likskapen det vert spelt på. Der er slektskap mellom dei to signifikanta, men ingen band mellom dei tilhøyrande signifikata.

I forlenginga av dette språkspilet kan ein sjå McHale si påpeiking av at postmodernistisk litteratur peikar på usikkerheit kring røyndomsgrada til den fiktive verda. Språkspilet gjer ein medviten om at litteraturen ikkje er ei nøyaktig eller realistisk gjengjeving av røyndomen. Det er kanskje vanskeleg å sjå at *Dr. Munks testamente* utnyttar det potensialet som Hutcheon meiner ein slik ”historiographic metafiction” har, men den er klårt eit døme på ei sjølvmedviten form for skriving. Den syner seg medviten om den nynorske skriftkulturen den står i forlenginga av, og spelar på fleire av mytene kring den.

Desse døma er med på å gi teksten eit skriftleg preg, og er kanskje med på å skape ein slags friksjon i lesinga. Likevel er ikkje teksten på noko måte radikal i denne retninga, noko den heller ikkje kan vere, ettersom den fyller eit krav om å vere

umiddelbart underholdande, eller tilhører ”showbiss”, som Hovland sjølv formulerer det. Dette kravet kan sjåast i direkte samanheng med krava Lyotard sette opp for realistisk diktning. Målet for denne var som nemnd å gi eit bilete av verda som samsvara med dei konvensjonane som lesaren allereie var kjend med, slik at dette biletet rask kunne verte forstått. *Dr. Munks testamente* fyller eit slikt krav om å vere lett tilgjengeleg. Samstundes er boka heller ikkje langt unna å tilfredstille kravet Lyotard stiller til modernistisk og postmodernistisk kunst, om at den skal forstyrre lesaren sin persepsjon av kva ein roman burde vere. Dette vert, ifølgje Lyotard, gjort gjennom ordspel, obskure allusjonar, sitat og ei heil rekkje andre verkemiddel. I staden for å framstille det som er umiddelbart gjenkjenneleg, skal litteraturen altså forstyrre gjenkjenninga ved å alludere til det som ein kultur fortrengr eller ekskluderer frå sine normale kommunikasjonsverky. *Dr. Munks testamente* har fleire allusjonar som kan seiast å fylle dette kravet, til dømes *Faust*-allusjonen som eg vil ta føre meg seinare i oppgåva. Boka fyller på ein måte to krav i denne retninga og kan kanskje seiast å hamne i ein slags forhandlingsposisjon mellom dei to ytterkantane.

Det verkar til at *Dr. Munks testamente* ved fleire høve stiller seg i ein forhandlingsposisjon mellom ytterkantane. Eit godt døme på dette i høve til dikotomiane på Hassan si liste er ”hensikt” versus ”spel”. Eg vil i mi lesing av boka argumentere for at boka har ei hensikt, men tilsynelatande verkar boka mest utelukkande å spele spelet: Tre kjende skikkelsar frå *Sveve over vatna* treff kvarandre att og legg ut på ei rundreise som har drikking, kvinner og nostalgi som einaste drivkraft. Men som eg vil freiste å argumentere for, skjuler denne tilsynelatande meiningsløysa noko. Der ligg ei slags fundamental rastløyse til grunn for dei tre hovudpersonane sine val om å forlate det livet dei lever, og for to av dei, å setje familielivet sitt på spel. Munk har i utgangspunktet ein relativt bestemt plan for kva han ønskjer å få ut av turen, og sjølv om førestillinga ikkje får den effekten han hadde sett føre seg, og han aldri treff sonen sin i Tyskland, jobbar han heile tida ut frå desse to underliggjande måla. Dei første sidene peikar også mot ein forutliggjande plan for boka.

Kanskje er det naturleg at det begynte med ei gravferd. Det er ein slik korsveg i livet som gjerne får folk til å reflektere og stille seg ein del spørsmål, særleg når det er ein venn og jamaldring som er årsaka (Hovland 1996: 10).

Ein slik tekstkommentar peikar heilt klårt mot ein tanke om kva som vil skje vidare. Når eg-forteljaren evaluerar det første møtet sitt med Munk på femten år, kjem han

med følgjande kommentar: ”Eg visste sjølv sagt ikkje at om berre nokra månader ville livet mitt vere snudd heilt på hovudet, og hadde eg visst det, vil eg nok tru at eg hadde avstått frå dette besøket” (Hovland 1996: 31). Her avslørar boka at den ikkje berre har ein vidare plan staka ut, men allereie veit noko som vil skje i slutten av boka. Fleire frampeik er med på å understøtte dette inntrykket. Dette gjeld særskild peikarane mot kva som vil skje på Walpurgisnatta, heilt frå eg-forteljaren sin merknad om at ”det var noko Mark Chapman-aktig” (Hovland 1996: 113) over mannen som kjem bort til Munk og avslører seg som ein fan, og til han skyt Waglen i det han freistar å treffe Munk 120 sider seinare. Sjølv om boka har ei hensikt, er det klårt at den spelar spelet, og at den også nyttar det som eit verkemiddel. No er denne dikotomien eit vanskeleg punkt å diskutere, ettersom eit intendert val om å berre skulle framstå som spel, vil vere eit medvite verkemiddel, som soleis har ei hensikt, om det så er å freiste å skulle framstå heilt fri for hensikt.

Som ei utdjuing av dette punktet kan ein sjå på Jameson sin kritikk av den postmodernistiske pastisjen. At distinksjonen mellom høgverdig kunst og populærkultur har vorte viska ut, meiner han har ført til at kunstnarisk produksjon berre har vorte ei vare, og dei kritiske angrepa frå den modernistiske parodien ikkje lengre er meir enn tom etterlikning med ein pastisj som er ”amputert for satiriske impulsar” og ”blotta for latter”. Eg vil i neste del av oppgåva freiste å argumentere for at Munk har ein parodisk plan med førestillinga, og kanskje kan dette sjåast som eit trekk ved boka som heile også.

Sjølv om *Dr. Munks testamente* ofte legg seg i ein mellomposisjon i høve til dikotomiane på Hassan si liste, syner gjennomgangen at der er ein tendens til at den postmodernistiske kategorien eignar seg best til å skildrar teksten. Der er likevel døme der boka ligg nærast det trekket Hassan knyter til modernisme. Eit slikt døme er ”genital/fallisk” versus ”polymorf/androgyn”. *Dr. Munks testamente* er insisterande på sin maskulinitet. Få kvinnestemmer får sleppe til i teksten og noko tvil eller problematisering kring kjønn eller seksualitet vert aldri reist. Det vert stadig understreka at det er tre *menn* dette dreier seg om, og kvinnesynet som vert uttrykt kan reknast for å vere mannsjåvinistisk. Haldningane deira kring dette verkar heilt naturleg og automatisert, men det mannlege vert også direkte kommentert, og slik avslører teksten at den er medviten dette. Munk leverer følgjande kommentar til den utstrakte drikkinga deira: ”Dessutan har jo drikken for oss først og fremst sin symbolverdi, den framhevar vennskapen og maskuliniteten” (Hovland 1996: 216).

Ein av dikotomiane på Hassan si liste skil seg noko ut, og kan seiast å peike på eit meir reint formelt trekk: ”hypertekst” versus ”paratekst”. Sjølv om *Dr. Munks testamente* er forholdsvis episodisk i oppbygginga og fleire kappittel kan plukkast ut og stå for seg sjølve, vil det vere ei overdriving å kalle den ein hypertekst. Når det gjeld paratekst, er boka stort sett tradisjonell. Boka opnar som nemnd med eit sitat, men dette er ikkje uvanleg. Den innleiande prologen og den avsluttande epilogen vel eg å sjå som ein del av teksten. Det einaste døme på paratekst eg vil trekke fram, er fotnoten på side 12. Her er det eg-forteljaren som refererer til *Sveve over vatna*. Dette er eit artig trekk som får fram det leikne i boka. Men det er ikkje meir originalt enn at grepet er nytta alt i *Don Quijote*, riktig nok i ei noko anna form: Don Quijote er i andre del av boka klar over den statusen han har fått gjennom populariteten til den første delen, som kom ut nokre år før. Elles kan det også nemnast at biletet på omslaget er ein slags kollage med utgangspunkt i eit bilete av Theaterkaféen. På balkongen ligg det ei overdimensjonert ung kvinne i undertøy og solar seg. I det eine vindauget kan ein skimte ei pelskledd kvinne. Utanfor bygget står ein Wartburg de luxe, og bak den to karar som er for små til at ein kan slå fast kven dei er. Dette omslagsbiletet gir soleis ein god peikar mot kva lesaren kjem til å møte mellom permene.

Oppsummering

Dr. Munks testamente er eksperimentell, men folkeleg. Dette i seg sjølv vert rekna som eit postmodernistisk trekk, og det er oftast den postmoderne delen av dikotomiane som skildrar boka best. Der er likevel unntak frå dette, og teksten kan kanskje mest presist seiast å kle ein mellomposisjon. Ved fleire høve verkar det også til at *Dr. Munks testamente* kommentere skilja som vert sett opp, og legg seg i ein forhandlingsposisjon mellom dei. Slik understreker boka ei medviten ironisk distansering til sitt eige prosjekt og dei tema den tek opp. Men samstundes gjennomfører den prosjektet sitt på ein høveleg konvensjonell måte.

Ein interessant omgrepsmotsetnad på Hassan si liste er ”Hierarki” versus ”Anarki”. Denne dikotomien vert kommentert og tematisert i *Dr. Munks testamente* på fleire nivå, og det er eit såpass sentralt trekk ved boka at det vil få mykje plass i neste del av oppgåva. Men i høve til å plassere boka i forhold til kategoriane modernisme og postmodernisme, kan det nemnast at *Dr. Munks testamente* på den

eine sida bryt med eit tradisjonelt modernistisk, elitistisk, Bourdieu-hierarki, og kan verke anarkistisk i høve til det. Men på den andre sida er der ein klår tendens til hierarkisering av preferansar, men då ut frå nye kriterium. Populærkulturen vert omfamna, løfta opp og haldt fram som både viktig og dannande. Slik kan ein seie at *Dr. Munks testamente* freistar å forhandle mellom høg- og lågkultur. Dette vil eg gjere betre greie for når eg ser på *Dr. Munks testamente* i eit meir kultursosialt perspektiv.

Smakshierarki i Hovland sitt univers

Smak går att på fleire nivå i *Dr. Munks testamente*. Som nemnd, vert spenninga mellom høg- og lågkultur tematisert på eit metatekstleg nivå gjennom dei sprikande referansane som syner til både tradisjonelt sett ”høgverdig litteratur” og til ”lågverdig populærkultur”. Innan dei same sidene vert det alludert til både *Faust* og amerikansk film. Smak og preferansar er også tema for mykje av konversasjonen dei tre hovudpersonane fører seg imellom. Dette er tydeleg noko som opptek dei, og det er ein sentral del av personskildringane. For å kunne gjere grundigare greie for dette sentrale trekket ved teksten, vil eg i hovudsak støtte meg til teori frå Pierre Bourdieu og hans *Distinksjonen*. Eg vil også nytte omgrep som Virginia Woolf gjer greie for i teksten ”Middlebrow”.

Bourdieu og Distinksjonen

I høve til *Distinksjonen*, som må kunne seiast å vere ein moderne klassikar innan sosiologien, vil eg understreke at det berre er ein mindre del av Bourdieu sin sosiologiske kritikk av dømmekrafta eg vil ta føre meg her. Eg vil nytte nokre sentrale tankar og omgrep frå *Distinksjonen* for å ha eit utgangspunkt, og for å betre kunne gjere greie for korleis smak og preferansar vert tematiserte i *Dr. Munks testamente*. Dette er altso ikkje ei oppgåve om eller ein grundig gjennomgang av heilheita i teorien. For å kunne gi eit noko einskapleg inntrykk av teorien, vil eg likevel gjere ein eigen gjennomgang av *Distinksjonen*, før eg ser på punkt derifrå i høve til *Dr. Munks testamente*. Nokre stader vil eg også peike på band til gjennomgangen av postmodernismen i førre del av oppgåva. Det bør også nemnast at Bourdieu var særskild kritisk til at *Distinksjonen* og tankane hans kring den skulle verte kalla ein ”teori”: ”Om eg lager teori eller ei, avhenger av hva man mener med det ordet” (Frå Bourdieu

93: 29. Her sitert frå Wilken 2008: 31). I mangel på fullverdig alternativ til teoriomgrepet, vel eg likevel å nytte dette.

To sentrale omgrep i *Distinksjonen* er ”smak” og ”habitus”. Det kan difor vere nyttig å sjå noko grundigare på desse. Bourdieu gir sjølv ein omstendelig definisjon av ”smak” der han også tek omsyn til den historiske forståinga av omgrepet.

Smak er en ervervet disposisjon for å kunne ”differensiere” og ”verdsette”, som Kant sier, eller, om en vil; for å etablere eller markere forskjeller ved å kunne *skjelne* mellom gjenstander og verker, ved å distingvere, men ikkje nødvendigvis i kraft av *distinkt* kunnskap i Leibniz’ forstand, siden denne disposisjonen nettopp gjør det mulig å gjenkjenne (i ordets alminnelige forstand) gjenstanden, uten å støtte seg på de distinkte kjennetegnene som definerer den (Bourdieu 2005: 207).

Det er viktig å merke seg at etter Bourdieu si oppfatning er ikkje smak noko medfødt, men ein tillært disposisjon for å kunne sjå forskjellar og skilje.

For ein kort presentasjon av ”habitusomgrepet”, vil eg støtte meg til Lisanne Wilken og hennar bok om Bourdieu. Ho har doktorgrad i filisofi frå universitetet i Århus, der ho er knytt til Avdeling for Europastudier. Gjennom den utstrakte nytta av omgrepet ”habitus” understrekar Bourdieu at teorien hans er ein teori om praksis. Omgrepet er imidlertid gamalt. Det er ei oversetjing av ”hexix-omgrepet” til Aristoteles, og har vorte nytta på ulike måtar av Thomas Aquinas, Émile Durkheim, Marcel Mauss, Max Weber, Thorstein Veblen, Edmund Husserl, Erwin Panofsky og Maurice Merleau-Ponty. Sjølv referer Bourdieu mest til Panofsky når han definerer omgrepet. Ein kan tolke habitusomgrepet hjå Bourdieu som eit kulturomgrep som understrekar dei dynamiske relasjonane mellom individet og det sosiale. Det syner både til individ sine mentale disposisjonar, til erfaringane sine kroppslege disposisjonar, og til individ si sosiale forankring. Kort kan habitus seiast å vere dei driftene og impulsane som bestemmer smak og vanar. Det er også viktig å få med at det er eit produkt av ei sosialisering, sjølv om ein ofte ikkje lenger er medviten dette. Disposisjonane er tileigna, men tileigningsprosessane er gløymde eller fortrenge. Soleis ligg habitus like mykje, eller kanskje endå til meir, i kropp enn sinn (Wilken 2008: 35-38).

Distinksjonen

Bourdieu peikar på at der finst eit økonomisk system av kulturelle gode, men dette systemet har ein særeigen logikk som må gjerast greie for, om ein ikkje skal ende opp

i økonomisme. Han syner til undersøkingar som slår fast at alle former for kulturell verksemd (vitjingar av museum, konsertar, utstillingar og liknande) og alle preferansar når det gjeld litteratur, bildekunst eller musikk, er nært knytt til utdanningsnivå (målt etter utdanningstittel eller talet på år), og deretter knytt til sosial bakgrunn. Ei grunntese hjå Bourdieu er at til det sosialt anerkjende hierarkiet av kunstartar (der er også hierarki innan kvar av desse kunstartane igjen, til dømes av sjangrar, skular og epokar) svarar eit sosialt hierarki av forbrukarar. Dette gjer smak til ein særskild god markør for "klasse".

Når det gjeld smak, er også måten den er tileigna på viktig. Måten ein har erverva smaken sin på lever vidare i måtar å nytte det ein har erverva. Individ vert soleis også klassifiserte etter ervervs måte. Den rådande definisjonen av den legitime måten å tilegne seg kultur og kunstverk på tilgodeser dei som særst tidleg har hatt tilgang til den legitime kulturen, aller helst i ein kultivert familie, og uavhengig av skulen sine fag. Kunnskap og lærde tolkingar vert gjerne stempla som "skuleaktige" eller "pedantiske", og haldne som mindre verdt enn direkte erfaring med kulturen. Dette vert igjen eit spørsmål om kva som vert rekna som "autentisk".

Ei anna utbredt haldning er, ifølgje Bourdieu, at eit kunstverk først får meining og vert berre interessant for den som kjenner den koden det er koda etter. Dei som ikkje har lært den passande innstillinga held seg til det som Erwin Panofsky kallar "sanselige egenskaper" (Bourdieu 2005: 21). For å kunne gripe dei eigentlege stilistiske kjenneteikna ved verket, må ein beherske dei omgrepa som overskrid dei sansemessige kjenneteikna. Møtet med eit kunstverk set altso føre at ein nyttar kunnskap og føreteik ei dechiffriering, eller ei dekoding, der ein nyttar kunnskap om kunst og kulturell kompetanse. Det "blikket" ein innehar er eit produkt av historia (som døme trekk Bourdieu fram skiljet mellom dagens blick og "moralens og åndens øye" som var rådande på 1400-talet (Bourdieu 2005: 22)), og det vert reproduisert gjennom oppdraginga. Dette gjeld for den oppfatninga av kunst som i dag er akseptert som den legitime: ei estetisk innstilling som inneber evna til å betrakte verk i seg sjølv, med forrang for forma og ikkje funksjonen. Dette kravet om autonomi gjeld ikkje berre overfor kunsten, men alt frå det folkelege fotografiet og kitsch, til naturlege objekt, og det pregar særskild nyare kunstnariske ytringar. Eit kunstnarisk ønske om at gjenstanden som vert avbilda skal kunna verte underordna måten den vert gjengitt på (dette gjeld til dømes heile den post-impresjonistiske bildekunsten), har fått fram ein kunst som stiller eit kategorisk krav om at ein utelukkande skal legge

merke til forma. Eit krav som tidlegare kunst ikkje stilte heilt utan atterhald. Ein kan forstå produksjonen av eit "ope" verk, som med hensikt er fleirtydig heilt inn til margen, som det siste stadiet i jakta på kunstnarisk sjølvstende. Å erklære produksjonen sitt sjølvstende er å gi forrang til det kunstnaren sjølv er herre over, nemleg forma, måten og stilen, framfor "temaet". Dette fører til at ein får kunst som etterliknar kunsten, ikkje naturen. Ein får ein kunst som finn det einaste prinsippet for utforskinga si, ja, endå til for sine brot med tradisjonen, i si eiga historie. Ein slik kunst, som meir og meir syner til si eiga historie, kallar på eit historisk blikk. På same måte som kunstnarisk produksjon, i den grad den oppstår i eit felt, er historisk, er også estetisk persepsjon naudsynt historisk. Denne ferdigheita er i det vesentlege tileigna rett og slett gjennom omgang med verka. Det skjer gjennom ei implisitt læring som Bourdieu samanliknar med eigenskapen å kjenne att ansikt. Ein har ikkje lært dette nokon særskild stad eller gjennom eit særskild pensum, men tileigna seg kunnskapen gjennom omgang og eksponering. Dette kan ein godt sjå i samanheng med postmodernismen. Ifølgje Lyotard skulle litteratur innan realismen og modernismen vere konvensjonelle i forma, medan postmodernismen opna for ei eksperimentering. Eit utelukkande fokus på forma kan seiast å stå i forlenginga av postmodernismen si eksperimentering kring dette.

Det "reine blikket" inneber eit brot med den vanlege haldninga til verda, og gitt vilkåra for dette blikket, er det også eit sosialt brot. Alt skjer som om "den folkelege estetikk" (Bourdieu nyttar her hermeteikn for å syne at det dreier seg om ein estetikk "i seg sjølv" og ikkje "for seg sjølv") var grunnlagd på førestillinga om kontinuitet mellom kunsten og livet, noko som inneber at forma vert underordna i høve til funksjonen. Bourdieu syner til at "det folkelige publikum" avviser all slags eksperimentering med form, og alle verkemiddel som inneber ein distanse til godtekne konvensjonar, eller som har ein tendens til å gjere tilskodarane distanserte, eller til å hindre dei i å gå opp i spelet og i å identifisere seg fullstendig med personane som vert framstilte. Brecht sine "framandgjeringssteknikkar" og "den nye romanen" si nedbryting av romanintriga vert trekt fram som døme på dette. Estetisk teori ser distanse og desinteresse som naudsynt for å kunne anerkjenne eit verk som det er, det vil seie som uavhengig. Sett på spissen seier Bourdieu at dei "intellektuelle" trur på førestillinga (litteraturen, teateret, måleriet) meir enn det som vert førestilt eller etterlikna, medan "folket" krev først og fremst at førestillingane og konvensjonane som styrer dei skal gjere det mogeleg å tru "naivt" på det som vert

førestilt. Dette er tankar som står i nær samanheng med Lyotard sine krav til realisme innan litteraturen. Han såg det også som eit krav at denne på ingen måte skulle kome i konflikt med det synet og dei konvensjonane lesaren på førehand sat med. Å verte medviten forma, og etter kvart flytte fokuset dit, er trekk han forbind med modernismen og postmodernismen.

Bourdieu hevdar vidare at dette leiår til ein estetisisme som driv den borgarlege nektinga av den sosiale verda til sitt yttarste ved å opphøye den estetiske innstillinga til eit allemengyldig prinsipp. Det distanserte ved det "reine blikket" kan altså ikkje skiljast frå den generelle haldninga til verda (ei haldning som vert hevda å vere det paradoksale resultatet av fråver av økonomisk naud, noko som er eigna til å favorisere den aktive avstanden til det naudsynte). Dette ligg litt utanfor denne oppgåva, og vil ikkje verte følgd vidare.

Sjølv om det er innlysande at kunsten er den estetiske haldninga sitt felt framfor noko anna, er det likevel slik at det ikkje finst noko praksisområde der intensjonen om å raffinere og sublimere behov og primære impulsar ikkje er verksam. Der finst heller ikkje noko område der ei stilisering av livet, det vil seie å la utforminga få forrang framfor funksjonen (form framfor sak), ikkje har tilsvarande verknad. Ifølge Bourdieu er faktisk ikkje noko meir klassifiserande, meir særmerkt, meir utsøkt, enn evna til å gje estetisk rang til vilkårlege gjenstandar, ja endå til alminnelige eller "vulgære" gjenstandar, eller evna til å anvende den "reine" estetikken sine prinsipp på dei mest alminnelige val i det alminnelege tilværet, som til dømes når det gjeld matlaging, klesdrakt eller dekorasjonar. Då vert den folkelege estetikk, som innlemmar det estetiske i det etiske, fullstendig snudd på hovudet.

"Smak klassifiserer, og smak klassifiserer den som klassifiserer" (Bourdieu 2005: 28), skriv Bourdieu, og med denne utsegna meiner han at subjekt skil seg frå kvarandre ved korleis dei skil mellom det vakre og det stygge, det utsøkte og det alminnelege eller vulgære, og at gjennom desse skilja vert den posisjonen subjekta sjølve har innan objektive klassifiseringar uttrykt eller avslørt.

Gjennom negasjonen av ei nyting som er lågareståande, grov, vulgær, billeg og underdanig (eigentleg i eitt ord: naturleg), vert den heilage kulturelle sfære danna. Dei som veit å gje seg sjølve sublimerte, raffinerte, desinteresserte, frie og distingverte gleder, gleder som dei enkle og profane aldri vil få del i, får stadfesta si overlegenheit. Det er dette som gjer at kunst og forbruk av kunst er på førehand bestemt å ha som sosial funksjon å legitimere sosiale forskjellar, om ein vil det eller

ikkje, om ein veit det eller ikkje. I kampane som finn stad på den herskande si klasse og på kulturproduksjonen sitt felt, er smak noko av det viktigaste som står på spel. Dette er både fordi smaksdommen er den yttarste demonstrasjon av kva for "skjønne" som, gjennom å foreine innsikt (den skuleflinke som forstår utan å føle) og det å vere kjenslevar (den verdsvande som nyt utan å forstå), definerer det vellukka mennesket, og fordi skikk og bruk allereie på førehand vil kjenneteikne prosjektet med å definere dette udefinerbare som eit klårt utslag av spissborgerlegheit.

På oppsummerande vis slår Bourdieu fast to grunnleggjande fakta. For det første: der er ein sær nær samanheng mellom det å delta i kulturelle verksemdar (eller tilhøyrande oppfatningar) på den eine sida, og utdanningskapital (målt etter vitnesbyrd) og sosial bakgrunn (bestemd gjennom fars yrke) på den andre. For det andre: den kjensgjerninga at ved lik utdanning aukar viktigheita av sosial bakgrunn jo lengre ein fjernar seg frå dei mest anerkjende områda.

Analysen

I gjennomgangen av sjølve analysen er det ikkje alt som er like interessant i høve til denne oppgåva, og dette er som nemnd ikkje ei oppgåve om *Distinksjonen*. Men ein del sentrale poeng bør nemnast, og nokre av funna kan også vere interessante å sjå på i høve til *Dr. Munks testamente*.

Éin del av undersøkinga gjekk ut på at den som vart intervjuva vart beden om å nemne namnet på komponisten og målaren bak ulike verk dei vart eksponerte for. Dei vart også beden om å uttrykke preferansar innan målarkunst og musikk. Det syna seg ein sterk korrelasjon mellom dei som lot spørsmåla om kva målarar og musikk dei føretrekk stå usvara, og utdanningsnivå. Representantar for dei folkelege lag saman med handverkarar og kjøpmenn lot langt oftare vere å svare på spørsmål, og vart med det ståande i ein skarp motsetnad til den dominerande klassa. Etersom det å svare i dette tilfelle utan tvil er vel så mykje avhengig av legning som av kompetanse, gir dette ei mogelegheit for den nye småborgarskapen, som lågare funksjonærar innan handel, helse- og sosialarbeidarar, sekretærar og kulturformidlarar, til å uttrykke sine pretensjonar om å vere kultiverte.

Jo lengre ein beveger seg mot dei mest legitime områda, som musikk eller bildekunst, og innanfor kvart av desse områda mot bestemte sjangrar eller bestemte verk (rangert etter grad av legitimitet), desto sterkare er forskjellane i

utdanningskapital forbundne med avgjerande forskjellar i kunnskapar og preferansar. Når det kjem til det å drive med ei form for bildekunst eller å spele eit instrument, er det ein føresetnad at ein disponerar ein kulturell kapital som vanlegvis ikkje er tileigna på skulen, og som også er forholdsvis uavhengig av utdanningsnivå. Her spelar den sosiale løpebana i sterkare grad inn.

Av alle ting som forbrukarane vert tilbydde og kan velje mellom, finst det ikkje noko meir klassifiserande enn dei legitime kunstverka. Desse verka, som reint generelt uttrykkjer eit skilje, bringer også fram ei endeløyse av skiljer. Dette skjer gjennom eit spel av delingar og underdelingar i sjangrar, epokar, måtar, opphavsmenn osv. Universet av særigne smaksretningar kan stadig skapast på nytt gjennom nye inndelingar, men det er mogeleg å feste seg ved dei viktigaste motsetnadene og avgrense tre univers av smak som grovt sett svarar til utdanningsnivåa og til samfunnsskissane:

1. *Den legitime smak.* Den legitime smak inneber ein preferanse for dei anerkjende, dei legitime verka (nemnde døme er *Das wohltemperierte Klavier*, *Die Kunst der Fuge*, *Konsert for venstre hånd*, eller når det gjeld bildekunst, Bruegel eller Goya). Dei sikraste estetane kombinerer desse verka med dei mest legitime verka frå kunststartar som er på veg mot å verte legitimerte. Det vil seie kinofilm og jazzmusikk, eller til og med populærmusikk. Hyppigheita av denne smaken aukar med utdanningsnivå for å nå sitt toppunkt i dei undergruppene av den herskande klassa som er rikast på utdanningskapital.
2. *Ein "middels" smak.* Under den legitime smak finn vi ein "middels" smak der dei høgare kunststartane sine mindre verk (nemnde døme er *Rhapsody in Blue*, *Ungarsk rapsodi*, eller Utrillo, Buffet eller endå til Renoir frå bildekunsten) vert kombinert med dei større verka frå dei lågare kunststartane, som frå populærmusikken (Jacques Brel og Gilbert Bécaud). Denne smaken er vanlegare i middelklassen enn den er i folkelege lag eller innan "intellektuelle" delar av den herskande klassa.
3. *Den "folkelege" smak.* Til slutt har vi den "folkelege" smak, som her til dels er representert gjennom eit utval av stykke frå den såkalla "lette" musikken, eller frå den høgverdige musikken som har vorte så utbreidd at dei har mista verdien sin (nemnde døme er *An der schönen, blauen Donau*, *La Traviata*, *Arlésienne-suiten*). Men først og

fremst er den ”folkelege” smak representert gjennom songar som er heilt utan kunstnariske ambisjonar eller pretensjonar. Denne smaken førekjem oftast i folkelege lag, og den vert sjeldnare ved stigande utdanningskapital.

”Musikk er den mest åndelige av åndskunstene, og musikkjærlichkeit er en garanti for ”åndfullhet”” (Bourdieu 2005: 40). For den borgarlege verda, som forstår sitt forhold til folket ut frå ein modell av forholdet mellom sjelen og kroppen, står utan tvil det å vere ”ufølsom for musikk” fram som ei særskild utilbørleg form for materialistisk råskap. Musikken er den ”reine” kunstform framfor noko anna: Den seier ikkje noko og den har heller ikkje noko å seie. Sidan den aldri eigentleg har nokon ekspressiv funksjon, står musikken i ein motsetnad til teateret, som sjølv i si mest forfina form formidlar ein sosial bodskap og har som føresetnad at det på ein spontan måte er samstemt med publikum sine verdiar og forventningar for å kunne ”nå fram”. Bourdieu understrekar poenget ved å syne til at ein ikkje har noko tilsvarande skilje i musikken som det ein har mellom ”teateret på høyre breidd og teateret på venstre breidd”. Bourdieu knyt dette til sosiale forhold og legitimeringa av sosiale skilnader, og hevdar dette gjer musikken til den mest radikale og mest absolutte forma for den fornekinga av verda (og då særskild den sosiale verda) som den borgarlege etos forventar av alle kunstformer.

Når det gjeld tileigninga av kunstverk, var der også klare skilnader. Dette vart operasjonalisert gjennom kor mykje ein i gjennomsnitt betalte for ei kunstoppleving. Her var der eit tydeleg skilje mellom dei som gjekk i teateret og såg eit stykke for å sjå eit stykke, og dei som gjekk i teateret for å verte sett. Den siste gruppa var langt meir tilbøyelege til å betale meir for ”gode” billettar.

Bourdieu freistar så å gjere greie for avantgarden sin posisjon i høve til det hierarkiet han har skissert: Om ein ønskjer å forstå kvifor den kunstnariske avantgarden sin produksjon er dømt til å skuffe dei borgarlege forventningane (om enn i ulik grad og alltid på kort sikt), må ein ta omsyn til heile logikken bak feltet for kunstnarisk produksjon og for dette feltet sitt forhold til den herskande klassa sitt felt. Bourdieu meiner at det berre er i form av ein serie motsetnader at analysen hans møter smaken for avantgardekunst. Alt går føre seg som om kunstnarane sin sans for avantgarde definerer seg på ein nesten negativ måte, som ein sum av avvisingar av alle sosialt anerkjende smaksretningar, sjølv om den inkarnerar kunstnarisk

legitimitet. Dette kan grovt skisserast gjennom fylgjande tre avvisingar: Først vert *den middelmåtige smaken* avvist. *Den middelmåtige smaken* er den som vert knytt til dei store kjøpmennene og dei arbeidsgjevarane som nyleg har fått innpass i borgarskapet, og i dag, kanskje framfor alt til småborgarskapet, ettersom deira kulturelle pretensjonar leiar dei mot den middelmåtige kulturen sine goder eller mot dei lettast tilgjengelege godane frå den legitime kulturen (nemnde døme er operettar og det enklaste boulevard-teater), kulturytringar som umiddelbart vert deklasserte ved at dei har fått eit nytt publikum. Dernest vert *den borgarlege smaken* avvist. *Den borgarlege smaken* vil seie den typiske "høgrebredda" sin smak for luksus, som finn nokre medskuldige i ei mindre gruppe av kunstnarar. Til slutt vert *den skuleflinke smaken* avvist. Dette er den smaken som lektorar og universitetslærarar står for. Sjølv om dei ser seg sjølve i motsetnad til dei to over nemnde gruppene, vert smaken deira av kunstnarane berre oppfatta som ein variant av borgarleg smak, og kunstnarane foraktar smaken deira for å vere tungt belærande, cerebral, passiv, steril og sjølvhøgtidleg, og kanskje framfor alt, for overforsiktig og forsinka. Slik har det seg at den dobbelte negasjonen sin logikk kan få kunstnarane til å ta opp nokre av dei preferansane som kjenneteiknar den folkelege smaken, som for å provosere. Som døme på dette trekk Bourdieu fram kunstnarar sine forsøk på å rehabiliterer, om enn på eit metaplan, dei mest hårreisane uttrykk for folkeleg smak, som kitsch og glorete bilete. Opninga for at verk kan endre status kan sjåast i samanheng med Lyotard sine tankar om ei utvikling frå realisme til postmodernisme, der tekstar endrar status etter kvart som dei vert integrerte i kanon og konvensjonane til dei store massene.

Den kunstnariske livsstilen vert markert gjennom ei avstandstaking til alle andre livsstilar og deira verdslege band. Dette set føre ein særskild "eigedomsstruktur", der ledig tid er ein uavhengig faktor som delvis kan erstatte økonomisk kapital. Men det å inneha ledig tid, og vilje til å forsvare den ved å gi avkall på det ein elles kunne vinne ved å bruke tida, set føre både ein kapital (gjerne arva) som er naudsynt for å gjere det materielt mogeleg å gje slike avkall, og at ein er disponert til å gjere det, som igjen har noko høgst aristokratisk ved seg.

Det synte seg at medlemmar av ulike samfunnsklasser skilde seg mindre frå kvarandre med omsyn til i kva grad dei anerkjenner kulturen, enn med omsyn til i kva grad dei kjenner den. Dette syner seg tydeleg ved at dei kulturelt sett minst velstående i langt høgare grad var tilbøyelege til å skjule sin eigen mangel på kjennskap eller likesæle, og til å hylle den kulturelle legitimiteten som dei trudde intervjuaren

representerar. Dei valde ofte ”store” namn. Dette skuldast truleg ei usikkerheit knytt til ein asymmetri i intervju situasjonen. Småborgaren vart skildra som å vere fylt av ærefrykt overfor kulturen. Bourdieu nyttar her to døme frå litteraturen for å syne dette: Leopold Bloom frå *Ulysses* og Felix frå Djuna Barnes sin roman *Nattskog*. Som jødar og småborgarar er dei ved småborgarskapets grense, dobbelt utstøyt og dobbelt opptatt av å få vere innanfor, og dei syner ærefrykt overfor alt som kan likne på kultur, og dei dyrkar heilt ukritisk fortida sine aristokratiske tradisjonar. Denne godviljen hjå småborgarskapet er rein, men tom, ribba for alle haldepunkt eller prinsipp som må til om den skal kunne verte anvendt til noko. Den anar ikkje kva gjenstandar den skal gi seg hen til. Dette gjer småborgaren til eit sjølvskrive offer for kulturell allodoksi, det vil seie for alle former for uriktige nemningar og falsk vyrndad som avslørar avstanden mellom kunnskap og vyrndad. Allodoksien er ein heterodoksi levd ut under ein illusjon om å vere ortodoksi, og den fremjar ei ukritisk ærefrykt. Den blandar grådighet og engsting, og får ein til å sjå ei operette som ”stor musikk”, populariseringar som vitskap, imitasjon som ekte vare. Og i ei slik falsk identifisering, som på same tid er uroa og skråsikker, finn den kjelda til ei tilfredstilling som ber i seg litt av kjensla av å vere distingvert. Ein middels kultur vender seg først og fremst til middelklassen, og i middelklassen sine eigne auge består noko av denne kulturen sin sjarm i at den syner til den legitime kulturen. Nett desse referansane opnar ei mogelegheit for at middels kultur kan verte forveksla med legitim kultur:

Avantgarden sine eksperiment vert presenterte slik at dei vert tilgjengelege for alle, eller verk som er tilgjengelege for alle gir seg ut for å vere resultat av avantgarden sine eksperiment. Kort sagt dreier dette seg om at alt det som skapar ”kvalitets”-vekeblad eller ”kvalitets”-underhaldning i sin heilskap er organisert med det for auge å gje alle ei kjensle av å vere på høgde med det legitime forbruk ved å foreine to eigenskapar som vanlegvis utelukkar kvarandre: direkte tilgang til produktet og ytre teikn på kulturell legitimitet. Til forskjell frå den legitime populariseringa, det vil seie frå den ”skuleaktige” varianten som opent gir til kjenne sine pedagogiske mål og difor heller ikkje skjuler alt det som nivåsenkinga medfører, kan den alminnelege populariseringa pr. definisjon ikkje gi seg ut for å vere det den er. Var det ikkje for at den kunne rekne med forbrukarane som sine medsamansvorne, ville dette bedrageriet som den set føre, naudsynt dømme den til å mislukkast. Desse medsamansvorne har populariseringa skaffa seg på førehand. På kulturen sitt område, som på andre område, er forbruket av imitasjonar ein slags bløff som først og fremst narrar

bløffaren sjølv, som jo er den som har mest å vinne på å kunne ta kopien for originalen og ”juggel” for ekte vare. På same måte freistar alle som kjøper imitasjonar, og alle som går på sal eller kjøper brukt, å overbevise seg sjølv om at ”det er billegare og har akkurat same verknad”.

Ein middels kultur ser seg sjølv i motsetnad til det vulgære. Om ein gjenstand, førestilling eller anna kulturell ytring vert rekna som ”vulgær”, er det fordi alminnelige eller ”vulgære” menneske har skaffa seg den, og då først og fremst til estetiske føremål.

Utan tilstrekkelege forsikringar om sine klassifiseringar, og splitta mellom den smaken dei er tilbøyelege til å ha og den smaken dei ynskjer å ha, er småborgaren dømt til å ta val som står i sterk motsetnad til kvarandre. Motsetnadene syner seg så vel i deira preferansar med omsyn til musikk og biletkunst som i deira daglegdagse val. Til dømes når det gjeld radio, kombinerer dei smak for popmusikk med interesse for kulturprogram. Desse to kulturelle goda finn ein i kvar sin ende av det sosiale rommet, og difor skulle dei eigentleg utelukke kvarandre. I motsetnad synte arbeidarane seg å verte nesten utelukkande tiltrekt av heterodokse program, medan dei undergruppene av den herskande klassa som ligg nærast den intellektuelle polen (nemnde døme er høgare funksjonærar og medlemmar av dei fri yrka) uttrykker preferansar som let seg rangere i samsvar med det etablerte hierarkiet av kulturell legitimitet. Småborgarane skil seg også klårt frå andre kategoriar gjennom deira vurdering av lågare verk frå den legitime kulturen (nemnde døme er operettemusikk) eller surrogat for den legitime kulturen (nemnde døme er radioteater, populærvitskaplege program og diktopplesing). Ein veit også at det er frå denne klassa dei fleste ivrige fotografar, jazz- og filmspesialistane vert rekruttert, og at medlemmar frå denne klassa relativt sett har større kjennskap til filmregissørar enn komponistar. Når det gjeld den legitime kunsten, går vala deira særleg ofte i retning av ”middels” eller ”deklasserte” verk (nemnde døme er Buffet eller Vlaminck innan biletkunst, og *Scheherazade*, *Rhapsody in Blue*, *La Traviata*, *Arlésienne-suiten* eller *Sverddansen* innan musikk).

Sjølv om det, ifølgje Bourdieu, er lett å peike på kva eigenskapar ved desse verka, som i det minste på eit bestemt tidspunkt, predisponerer dei for å verte behandla slik dei nye kulturformidlarane og deira småborgarlege publikum gjer, må ein likevel vere varsam med å tilskrive dei gjenstandane eller verka som på eitt visst tidspunkt vert tatt opp av ein småborgarleg kultur, dei eigenskapane som vert tilskrive

dei berre gjennom ein særskild bruksmåte. Desse gjenstandane syner seg å vere mobile: Eit verk som i dag er typisk ”middels” inngjekk i går i ein konstellasjon av dei mest ”raffinerte” smakspreferansar, og kan kome til å gjere det på nytt i morgon, ettersom eit krafttak frå ein eller annan estetiskar kan få dei mest diskrediterte verka rehabilitert igjen. Dette ber vitne om at det ikkje finst ein eigen, middels kultur, som det heller ikkje finst ein eigen, middels språkbruk. Det som skapar ein middels kultur, er småborgarskapet sitt forhold til kulturen, som karakteriserast ved at ein tek feil av gjenstandar, syner forakt, plasserer tiltrua si feil, og ved allodoksi. Og ein må vere på vakt mot å behandle dette, både subjektivt og objektivt sett, ulukkelege forholdet på ein substansialistisk måte, sjølv om det i dei dominerande sine auge alltid avslørar seg, gjennom objektive og ubestridelege teikn, på ein bestemt måte og i ei bestemt form for tileigning av kulturen. Det som skapar småborgarskapet sitt forhold til kulturen og deira evne til å forvandle alt dei røyler ved til middels kultur, er ikkje deira ”natur”, men deira stilling i det sosiale rommet, det vil seie deira samfunnsmessige natur, som openbarar seg til stadigheit, og er særskild for småborgarane sjølve. Ein slik relativisme kan ein sjå i samheng med Lyotard sine tankar om statusmobilitet for omgrepa ”postmodernisme”, ”modernisme” og ”realisme”.

Skulesystemet har einerett både til å formidle det hierarkibundne settet av kvalifikasjonar og kunnskapar som utgjer den legitime kulturen, og til å gi tilgang til eit bestemt nivå av innviing gjennom tildeling av eksamensvitnebyrd og titlar. Ettersom den sjølv lærde (her er det ikkje snakk om ein som har tileigna seg heilt frå barndomen) ikkje har erverva kulturen i høve til den legitime orden som skulesystemet stiftar, vert dei dømde til uavlateleg å avsløre det tilfeldige ved sine klassifiseringar, og gjennom det, ved sine kunnskapar. Og dei avslørar seg nettopp gjennom si bekymring for å gjere feil. Den sjølv lærde står utan kjennskap til dei institusjonaliserte og standardiserte etappane og hindringane, og til studieprogramma og læreplanane som gjer den ”skulemessige” kulturen til ein ”hierarkisert og hierarkiserande” heilskap av kunnskap som viser til kvarandre. Småborgarane støttar seg til forlag, instruktørar, teater eller konsertsalar som garantistar for kvalitet. Han vil alltid vere utsett for å vite for mykje eller for lite, og å inneha malplassert kunnskap. Han vil vere dømd til endelaus opphoping av spreidd og ofte deklassert kunnskap. Men framfor alt og mest teiknande: I mangel på utdanning kjenner ikkje den sjølv lærde til den retten til å vere uvitande som vitnesbyrda gir. Det er gjennom måten

den autodidakte stadfestar eller røpar seg på, at ein kan finne kva skilnaden mellom to typar eklektisme er: På den eine sida finn vi den ufrivillige eklektismen i ein kultur som er plukka opp gjennom usystematisk lesing eller tilfeldige møte, og på den andre sida den overlagte eklektismen vi kan finne hjå estetikarar som nyttar sjangerblandingar og undergravingar av hierarki som eit høve til å syne allmakta til sine egne estetiske disposisjonar. Bourdieu ser her grunnlaget for den motsetnaden som alltid vil verte danna mellom klassar som er på veg oppover og dei meir etablerte klassarane. Hjå dei som er på veg oppover finn ein akkumulasjonen, ein appetitt på eigedom som naudsynt går saman med ei stadig bekymring over eigedomane. Hjå dei etablerte klassane finn ein forbruket, gjerne i form av den sløsinga og sjenerøsiteten som er naudsynt for å reprodusere den sosiale kapitalen. Der ein hjå dei på veg oppover gjerne finn sjalusi, finn ein hjå dei etablerte klassene den sikkerheita som syner seg ved det aristokratiske galanteriet og ved det elegante frisinn, haldningar som forbyr sjalusi fordi det ville vere å behandle det elska objektet som ein eigedom.

Småborgarane maktar ikkje å spele kulturspelet som eit spel. Dei tek kulturen for alvorleg til å tillate seg å bløffe eller bedra, eller til å ta den distanserte eller naturlege haldninga som vitnar best om at ein verkeleg er fortruleg med kulturen. Fordi dei har kome seg opp ved eigen innsats, kan dei ikkje ha det fortrulege forholdet til kulturen som gjer rettvise dei fridomane og den frekkheita berre dei som er knytt til kulturen frå fødselen av (det vil seie av natur og vesen) kan tillate seg. Småborgaren vil freiste å kompensere ved å søkje ”korrekt” språk og åtferd. Dei søkjer også det ”korrekte” på moralen sitt felt, og her går forfølginga av mangel på det ”korrekte” saman med ein nesten usløkkeleg tørst etter teknikkar og reglar for oppførsel. På politikken sitt område gjer dette seg utslag i ein respektfull konformisme eller av forsiktig reformisme, noko som kan vere til stor fortvilning for den ”estetiske revolusjonsand”. Forklaringa på dette meiner Bourdieu er at småborgarskapet berre har moralen sin å tilby. I mangel på garantiar i form av pengar, kultur eller forbindingar, betalar dei med si dygd, og endar ofte med å ofre fritid og sosialt samvær.

Virginia Woolf og ”highbrow-lowbrow”

Det er ei vanleg innvending mot Bourdieu sin teori at den stadfestar seg sjølv. På same måte som Karl Marx sine teoriar kring klasser og klassekamp har vore heilt

sentrale i sjølvforståinga til folk, har *Distinksjonen* fått folk til å verte medvitne klasseskilje også når det gjeld smak. Likevel byggjer Bourdieu si systematiske undersøking på tankar som har vore til stades lenge. Mellom dei som har skildra eit sosialt smakshierarki tidlegare, er Virginia Woolf. Der Bourdieu freistar å vere så nøytral og objektiv som mogeleg i si freisting på å skildre dei ulike kulturelle klassane, opnar Virginia Woolf med å uttrykke indignasjon over at ein bokmeldar har unnlate å nytte nemninga "Highbrow" om ho i ei bokmelding, og knyt slik umiddelbart sin eigen person til saka. "Middlebrow" (teksten står trykt i essaysamlinga *Death of the Moth*) var soleis tenkt som eit brev til redaktøren i det gjeldande tidsskriftet, *The New Statesman*, men vart aldri send.

Virginia Woolf skulle vel ikkje trenge nokon nærare presentasjon. Hennar ry som forfattar og essayist er av litteraturhistoria sine mest kjende. Ho var sentral i den såkalla Bloomsbury-krinsen saman med andre viktige, samtidige intellektuelle som Lytton Strachey, Clive Bell, Saxon Sydney-Turner, Duncan Grant og mannen hennar Leonard Woolf. Sine band til denne krinsen er ho også påpasseleg med å understreke i "Middlebrow".

Ein "highbrow" definerar ho som "a man or woman of thoroughbred intelligence who rides his mind at gallop across country in pursuit of an idea" (Woolf 1942: 177). Woolf skriv vidare at ho er særst stolt over at ho sjølv vert referert til som "highbrow", og om ho hadde hatt mogelegheita til å vere endå meir "highbrow" enn det ho alt er, ville ho gjerne det. Ho heidrar og respekterar "highbrows", og fortel at fleire, men langt frå alle, venane og relasjonane hennar kjem frå denne gruppa. Som døme på komplette og representative "highbrows", som ho audmjukt påpeikar at ho aldri ville våge å samanlikne seg sjølv med, legg ho lista høgt og nemner: Shakespeare, Dickens, Byron, Shelley, Keats, Charlotte Brontë, Scott, Jane Austen, Flaubert, Hardy og Henry James. Ho peikar vidare på at tross i stordomen til desse menneska, førte deira kvileause jakt på tvers av landet, jagande etter ein idé, unekteleg ofte til katastrofe, noko ho understrekar ved å syne til lagnadene deira. Woolf meiner det er eit kjenneteikn ved "highbrows" at dei ikkje er i stand til å handtere det såkalla "verkelege livet" på ein suksessfull måte.

Av denne grunn er dei heilt avhengige av dei såkalla "lowbrows". Hennar definisjon av "lowbrows" er "a man or a woman of thoroughbred vitality who rides his body in pursuit of a living at a gallop across life" (Woolf 1942: 178). Sjølv beundrar ho desse menneska, og ho hevdar aldri å ha møtt ein "highbrow" som ikkje

gjer det same. Ho tek glede i å studere desse menneska, som ho i kraft av å vere "highbrow", og soleis ute av stand til å gjere ting sjølv, er heilt avhengig av. Vidare meiner ho at denne respekten og avhengigheita er gjensidig. Ein "lowbrow" treng nemleg ein "highbrow" for å syne seg korleis livet verkeleg ser ut, eit liv han eller ho i sitt virke ikkje er i stand til å sjå sjølv. Dette er det berre ein "highbrow" som kan gjere, ettersom han eller ho er ein av dei som ikkje gjer noko, og soleis kan observere at ting vert gjort.

På tross av denne gjensidige respekten og avhengigheita av kvarandre for å kunne eksistere, syner Woolf til at ho stadig høyrer om ein kamp mellom dei to, og då særskild i media. Ho syner til ein debatt i samtida som ho kallar "the Battle of the Brows", som skal ha opptatt fleire av samtida sine skarpaste hovud. Kven som sår denne spliden, er dei Woolf kallar "middlebrows", ei gruppe ho innrømmer å ha lite til overs for. Definisjonen på ein "middlebrow" er

[...] the man, or woman, of middlebred intelligence who ambles and saunters now on this side of the hedge, now on that, in pursuit of no single objekt, neither art itself nor life itself, but both mixed indistinguishably, and rather nastily, with money, fame, power, or prestige (Woolf 1942: 180).

Dei har ein fot i begge leirar, og vert gjerne drivne av eit veldig behov for å verte sett. Det er særskild når det gjeld mangelen på autentisitet og det å vere utrygg på kven dei er, at "middlebrow" skil seg ut. Deira usikkerheit står i skarp kontrast til "highbrows" som "read what we like and do what we like and praise what we like. We also know what we dislike" (Woolf 1942: 181). Elles vert "middlebrows" kjenneteikna ved det middelmåtige. Woolf seier ho har lese litteratur skrive av "middlebrows", og den er korkje godt eller dårleg skrive. Ho legg heller ikkje skjul på at ho har lite til overs for desse bøkene som er "korkje, eller". Ho stiller seg også utanforståande til kvifor "lowbrows" tek syslane til "middlebrows" så seriøst. Det verkar klårt for henne at det berre er fordi dei er audmjuke at "lowbrows" ikkje sjølve innser at deira eigne uttrykk er langt meir autentiske enn "middlebrows" sine. Her går ho også til angrep på den rolla som kunst- og kulturformidlar "middlebrows" tek i høve til "lowbrows".

Woolf trekk fram dei økonomiske motiva som må ligge bak "middlebrow" si streving etter å vere kulturformidlar. I motsetnad til "highbrows", som etter å ha tent det dei treng for å leve, går ut og lever, held "middlebrows" fram med å søkje inntening og profitt lenge etter at dei har nok til å leve av. Pengane dei tener brukar dei på dyre møbelkopiar, førsteutgåver av avdøyde forfattarar (alltid dei slettaste),

bilete (eller reproduksjonar av bilete) måla av avdøydde målarar og hus i georgiansk stil. Dei kjøper aldri noko nytt, aldri eit bilete måla av ein levande målar, ein stol laga av ein levande snekkar eller bøker av levande forfattarar. Dette botnar ifølgje Woolf i at "middlebrow" manglar den levande smaken som krevjast for at ein skal vere i stand til setje pris på og kjøpe levande kunst. Denne kontinuerlege strevinga etter materiell velstand syner seg også ved at "middlebrows" aldri tek seg fri, og ofrar fritid og sosialt samvær med vener, ei syssel som "highbrows" set sær pris på. Denne mangelen på ein levande smak kan kanskje sjåast i samanheng med Lyotard sin teori for korleis "realisme" er det som er integrert i konvensjonane, og slik stivt og daudt.

Woolf sluttar brevet med å seie at "if any human being, man, woman, dog, cat or half-crushed worm dares to call me "middlebrow" I will take my pen and stab him dead" (Woolf 1942: 186). Det skal også understrekast at Woolf i denne teksten nyttar ein slenstrand, sjølvvionisk, distansert stil, som understrekar hennar posisjon som "highbrow".

Det er ikkje vanskeleg å sjå at det er mange band og ekvivalentar mellom "highbrows", "middlebrows" og "lowbrows", og innehavarar av "ein legitim smak", "ein middels smak" og "ein folkeleg smak" slik dei vert skildra hjå Bourdieu. Ein kan seie at Woolf gir uttrykk for, medan Bourdieu skildrar, eit modernistisk og elitistisk smakshierarki.

Smakshierarkia i Dr. Munks testamente

Som nemnd er smak eit stadig tilbakevendande tema i *Dr. Munks testamente*, både i boka som heile, og uttrykt gjennom dei tre hovudpersonane. Desse to nivå er sjølv sagt uløyseleg knytt på fleire måtar, men eg vel likevel i utgangspunktet å sjå dei separerte når eg no med støtte i den nemnde teorien skal sjå på dei uttrykka for smak som vert gitt i boka. Først vil eg sjå på korleis *Dr. Munks testamente* står i høve til den teorien og dei omgrepa eg no har introdusert, før eg tek nærmare føre meg posisjonane til dei tre hovudpersonane ved hjelp av same teori og omgrepsapparat.

Dr. Munks testamente og Distinksjonen

Dr. Munks testamente opnar med eit sitat av Donald Barthelme. Sitatet i seg sjølv seier ikkje mykje: "A fine bunch of men. Nervous, but fine." Men om det ikkje er noko "høgverdig" over sitatet i seg sjølv, må referansen til Barthelme kunne seiast å

vere ein peikar mot avantgardistisk ”høgkultur”. Barthelme hadde eit breitt nedslagsfelt gjennom si karriere. Han skapte seg først eit namn som journalist, og vart seinare ansvarleg redaktør for kunst- og litteraturkritikkmagasinet *Location*. Saman med Mark Jay Mirsky og Max Frisch grunnla han i 1972 litterertidsskriftet *Fiction Magazine*, som framleis vert gitt ut av City College of New York, eit av fleire lærestader og universitet Barthelme hadde professorat. Han var også ein av dei originale grunnleggjarane av The University of Houston Creative Writing Program, som tilbyr både master- og doktorgradsutdanning i skrivning. Det kan også nemnast at han i ein kortare periode (1961-1962) var direktør for The Contemporary Arts Museum i Houston (Barthelme 1999).

På tross av denne imponerende CV-en, er det likevel først og fremst som forfattar Barthelme skapte seg eit namn, og han reknast for å vere mellom dei største novelleforfattarane i amerikansk 1900-talslitteratur. Kanskje mest kjend er han for sine postmodernistiske kollasjar, som er kjenneteikna av skriveteknisk eksperimentering og ei form for melankolsk munterheit. Desse kollasjane er ofte prega av litterære referansar, og då også til meir ”verdsleg” litteratur. Musikk er også noko som går att i Barthelme sin forfatterskap, noko som mellom anna syner seg i titlane på novellene. Til dømes er sitatet i *Dr. Munks testamente* henta frå novella *The New Music*. Korleis denne novella står i høve til *Dr. Munks testamente* er noko eg vil kome tilbake til i eit eige avsnitt seinare i oppgåva.

Det første kapittelet i boka er ”Prolog hos diktaren”, og eg vil seinare syne korleis dette opningsdiktet alluderar til opningsdiktet, ”Zueignung”, i Goethe sin *Faust*. Det oppstår ei spenning mellom form og innhald, ved at innhaldet i dette diktet tilsynelatande er særst flatt og overflatisk, medan det formmessig nyttar seg av oktaven, som gir assosiasjonar til stor verdslitteratur. Dette er ein indikator på smakstematikken som går att gjennom boka, og er noko eg vil kome tilbake til.

Etter ”Prolog hos diktaren” følgjer det første ordentlege kapitlet i boka, ”Det spring ein mann gjennom stormen og mørket”. I det første avsnittet i dette kapitlet gir boka inntrykk av å vere ein klassisk og stereotyp spenningsroman i tredjeperson, med in medias res og andre tilhøyrande verkemiddel. Etter dette avsnittet vert det hoppa over ei linje, og handlinga vert broten av noko som verkar å vere ein forfattarkommentar:

Kanskje er det naturleg at det begynte med ei gravferd. Det er ein slik korsveg i livet som gjerne får folk til å reflektere og stille seg ein del spørsmål, særleg når det er ein venn og jamaldring som er årsaka (Hovland 1996: 10).

Forfattaren gir her inntrykk av å parodierte ei form for litteratur, og syner seg slik sær medviten dei klisjeane som teksten spelar på. Synsvinkelen glir så over til eg-forteljaren, som fortel om ei gravferd han er i. Det er barndomsvennen Nils som no ligg i grava, men ved nærmare ettertanke kjem eg-forteljaren fram til at Nils vel helst hadde vore eit "rævholt". Det verkar nesten som forfattaren her rakkar ned på si eigen tekst, ved å syne kor klisjéprega opningstematikken er. Umiddelbart kan ei slik nedvurdering av ein folkeleg sjanger verke noko småborgarleg i høve til rettingslinjene frå *Distinksjonen*. Men forfattaren kjem ikkje med fleire liknande kommentarar elles i boka, og når det gjeld forfattaren sitt forhold til teksten (eller boka sitt forhold til eigen tekst), er det nok feil å sjå det som ei nedvurdering av den folkelege smak. Det verkar heller å vere uttrykk for ei leiken haldning, der ein ikkje er redd for å sjå teksten, og det forholdet den har til lesaren, som eit spel. Eit spel som ein ikkje naudsynt treng å ta for alvorleg.

Blandinga mellom referansar til høg- og lågkultur held fram på dei neste sidene. I det første kapittelet vert det referert til både Helen Shapiro, ei britisk popsongar- og skodespelarinne, som må kunne seiast å vere nærast blotta for kunstnariske ambisjonar og soleis stå som uttrykk for ein høgst folkeleg smak. Og det vert referert til Alfred Jarry, den franske forfattaren som gjerne vert rekna for å vere grunnleggjar av det surrealistiske teater og som absolutt må kunne seiast å tilhøyre avantgarden innan sitt felt. Dette spelet og denne spenninga vert halden oppe gjennom heile boka. Noko seinare i teksten vert til dømes Roland Barthes og Mick Jagger nytta som referanse og samanlikningsgrunnlag innan same setninga.

Hovland har sjølv kommentert nyttinga av populærkulturelle referansar. I eit lanseringsintervju i høve *Dr. Munks testamente* sa han mellom anna følgjande:

Det er klart det kan virke påtatt og arrogant når man sitter som høyt utdannet forfatter og skal elske populærkulturen. Men det er vel ikke så spesielt. Det er det vi er oppvokst med, og når forfattere samles snakkes det stort sett bare om fotball og rock. [...] De franske surrealistene var for eksempel genuine elskere av populærkultur. Men med alderen trenger man ikke intellektualisere sine preferanser lenger. Da leser man det man har lyst til (Intervju med Norsk Telegrambyrå 07.10.96).

Hovland er medviten dei populærkulturelle referansane, og det er tydeleg at denne boka spelar spelet. Dette er, som nemnd ovanfor, eit trekk ved den "legitime smak",

ifølge *Distinksjonen*. Det verkar endå til som om dei tre hovudpersonane sjølve er medviten spelet dei er ein del av: ”Her skal vi liksom gå for å vere tre åndshøvdingar på veg ut i Europa, og så luktar det sprit alt før båten har lagt frå kai” (Hovland 1996: 175). Dette gir uttrykk for at dei ser diskrepansen mellom eiga sjølvforståing, og korleis dei faktisk står fram.

Eit av dei seinare kapitla i boka heiter ”Mondnacht auf der Alster, eller: Herbrand viser seg for oss på ny”. Her vert det synt til Oscar Fetras sin komposisjon ”Mondnacht auf der Alster”, og forfattaren avslørar kjennskap til denne klassiske komponisten ved at dei tre hovudpersonane i dette kapitlet er i Hamburg, same by som Fetras haldt seg i. Men kapitteloverskrifta syner også til Herbrand, som eg-forteljaren gir følgjande karakteristikk av ”[Han] minte meg om ein figur som heitte Herbrand frå ei barnebok eg ein gong likte så godt. Det kunne vere det pistrete håret eller den rutete jakka som gjorde det” (Hovland 1996: 112). Det er nærliggjande å tru at det her er snakk om Herbrand frå E. B. White si bornebok *Stuart Little*. Slik vert det i denne kapitteloverskrifta både referert til klassisk musikk og bornelitteratur.

Eit anna seint kapittel heiter ”Walpurgisnatt”, og deler slik namn med eit av kapitla i Goethe sin *Faust*. For å spele spelet heilt ut har forfattaren vald å skrive dette kapitlet på verseform. Allusjonen til *Faust* er så sentral at den vil eg gjere greie for seinare i oppgåva.

Eg- forteljaren og *Distinksjonen*

I høve til dei hierarkiske strukturane ein finn i *Distinksjonen*⁴, plasserer eg-forteljaren seg i eit øvre mellomsjikt. Han har utdanning frå Universitetet, og sjølv om det ikkje er heilt klart kva grad han eventuelt har nådd, vert det sagt at han studerte språk og litteratur, og at han no jobbar i den vidaregåande skulen. Det vert ikkje nemnd kva aktivitetar han fyller fritida si med, og det kan verke til at der er ein påfallande mangel på nemneverdige fritidsinteresser. Kva utdanning foreldra hans har tatt kjem ikkje fram, men det verkar lite truleg at dei har tatt høgare utdanning, og det vert nemnd at dei driv ei form for gardsdrift.

Interessa for populærmusikk og film verkar stor og oppriktig hjå eg-forteljaren, men han avslørar også meir høgverdige preferansar. Mellom anna har han vald å kalle sonen sin opp etter den nemnde Alfred Jarry. Av andre markørar vert det

⁴ Ei skjematisk oversikt over Bourideu sitt hierarki ligg som vedlegg.

nemnd at han drikk calvados, ein drikk som må kunne seiast å forsterke inntrykket av at han tilhøyrer eit mogeleg øvre mellomsjikt. I selskap med Munk og Waglen drikk han det dei andre drikk. Som regel er det Munk som står for vinvalet når dei er ute og et, men når eg-forteljaren og Waglen må kjøpe vin til maten sjølve, av di Munk vil spare nokre kroner, endar dei med å kjøpe den billegaste.

Om ein ut ifrå dette skal freiste å plassere eg-forteljaren sin smak i høve til Bourdieu si inndeling, vert det vanskeleg. Sjølv om han er lidenskapeleg opptatt av populærmusikk og film, vil han ikkje passe i kategorien for "folkeleg smak". Til det er smaken hans spedd i for mykje høgkultur, og han syner seg også for medviten sitt eige forhold til preferansar. Smaken er heller ikkje så høgkulturell at den passar til skildringa av den "legitime smak". Då står ein att med ein "småborgarleg smak", men det er slett ikkje uproblematisk å plassere han innan denne heller. Han tek på ingen måte avstand frå eller foraktar ein "folkeleg smak", og han syner liten vilje til å avsløre pretensjonar om å streve mot den "legitime smak". Likevel er altså eg-forteljaren sær medviten kring uttrykk for smak og etikette. Dette kan forklarast med at det ikkje er eit Bourdieu-bestemt hierarki han rettar seg etter, det er Munk. Dette kjem tydeleg til uttrykk når dei to omgår kvarandre, som til dømes når han treff Munk på Ervingen: "Eg slurpa høglydt av koppen, og blei nesten forferda over meg sjølv. Men det verka ikkje som Munk hadde lagt merke til det" (Hovland 1996: 41). Dette er eit trekk ved relasjonen dei imellom som er gjennomgåande i heile boka, og døma er mange. På side 89 presenterar eg-forteljaren ein teori om at bass er eit overvurdert instrument, og syner til The Cramps og The Chieftains som døme. Men dette er tankar han ikkje tør å dele med andre enn lesarane, "men eg sa det ikkje høgt, i tilfelle Munk skulle vere fundamentalt ueinig" (Hovland 1996: 89). Det er altså Munk som er rettesnor og autoritet når det kjem til spørsmål om smak og etikette:

Eg kjende eg sveitta ganske kraftig, men visste ikkje om det sømde seg å ta av dressjakka. Eg fekk sjå kva Munk fann på. [...] Han tok av seg dressjakka, og eg venta litt med å ta av mi, så han ikkje skulle tru eg berre var ein simpel imitator (Hovland 1996: 213-214).

Eg-forteljaren gir stundom uttrykk for at han er tilbøyeleg til å vurdere seg sjølv og trekløveret han utgjer saman med dei to andre for å vere "Åndshøvdingar". Dette seier han både direkte, og han ymtar om det gjennom replikkar som: "Vi kasta dei kvasse blikka våre inn i den såkalla Harmony Salong" (Hovland 1996: 176). I

denne utsegna ligg der implisitt eit uttrykk for at ein slik salong på Kiel-ferja ikkje held heilt deira standard.

Eg-forteljaren har altså levd eit slags småborgarleg liv fram til attersynet med Munk. Han er gift, her eitt born og har jobb i den vidaregåande skulen, som taffelmusikk til middagen høyrer han på ”ei plate, noko med fiolinar og fagottar” (Hovland 1996: 13), og han bur i noko som ifølge Munk er ”eit vanleg lektorhus”. Saman med Munk fører han i dei månadane som vert skildra i boka eit tilnærma ”highbrow”-tilvære. Korleis livet hans vert vidare kan ein berre tenkje seg til.

Munk og *Distinksjonen*

Munk verkar til å sprengje grensene for Bourdieu sitt hierarki. Han innehar smakspreferansar som i utgangspunktet skulle utelukke kvarandre, og livføringa hans får utslag over heile spekteret. I høve til fleire markørar er det reint uråd å plassere han i det heile. Når eg-forteljaren vitjar Munk, gir han følgjande skildring:

Det første eg såg var salongborda. Overalt stod det salongbord. Det måtte vere minst åtte av dei. [...] På eitt av salongborda stod ein berbar pc, på veggen hang diverse fotografi av alvorlege og søndagskleddede menn og kvinner, og resten av veggene var dekte av velfylte bokhyller. I ei krå for seg sjølv stod eit gammalt trørgel, men ingen gitar. Ei velkjend, men ubestemmeleg lukt fylte rommet (Hovland 1996: 18).

Denne velkjende lukta er av sau, og det syner seg at Munk driv eit småbruk. Forutan også å drive nærradio, har han fleire kunstnariske prosjekt på gong, som til dømes skodespelet *Hasta la vista* og ein symfoni i D-moll som han komponerer på sydhavsorgelet sitt. Når han skal gjere greie for kva han har gjort dei siste 15 åra, er det ein rimeleg unik CV han presenterer. Han har spelt i eit utal av band i fleire sjangrar, han har gitt ut kokebok på eige forlag, han har starta opp og drive ein framhaldsskule for jenter, han har avhalde Doktor Munks Fitteshow, han har deltatt i paneldebattar i norsk fjernsyn og han har sitte i Norsk kulturråd, berre for å nemne nokre døme. Ut over dette er Munk full av overraskingar, og det vert klårt at det er uråd å gje ei fullstendig oversikt over alt han har vore opptatt med. Mellom anna snakkar han flytande ungarsk og vert kjend att av eit tilfeldig ungarsk danseband. Han har også eit stambord på ein tilsynelatande vilkårleg vald kafé i Hamburg, og han vert til stadigheit kjend att av framande.

Sjølv om Munk kryssar dei fleste kategoriseringane Bourdieu set opp, passar livsføringa hans høveleg godt til Woolf si skildring av ein "highbrow". Heile reisa dei tre legg ut på er eit resultat av Munks si jakt etter ein idé. Kleda eg-forteljaren møter han i, "ei stripete, dobbeltspent dressjakke, svart olabukse og ei Hank Williams T-skjorte" (Hovland 1996: 18), kan korkje seiast å vere flotte eller stygge, men heller å passe godt til ein "highbrow". Han bur i eit falleferdig hus med skremmande fuktskadar, men når han får åtgang til kapital (gjennom arv frå ein perifer slektning), nyttar han ikkje desse pengane til å pusse opp eller gjere andre fornuftige investeringar. Han legg ut på reise og fører eit liv som ein ekte "highbrow". Denne vilja til å heller nytte pengane til eit kunstnarisk prosjekt og til å ete og drikke godt, er også godt foreinleg med Bourdieu si skildring av den herskande eliten si tilbøyelighet til å investere ressursar i sosial- og kunstnarisk kapital framfor økonomisk vinning.

Munk verkar ikkje til å bry seg om Bourdieu sitt smakshierarki. Han legg på ingen måte skjul på si begeistring og sine veldige kunnskapar kring film og populærmusikk, og han spelar gjerne Sex Pistols-låtar på piano. Men han kjem også med fleire høgkulturelle referansar, og han ser seg både som Augustin sin stadfortredar og han samanliknar seg sjølv med Samuel Johnson (kanskje er det også frå denne samanlikninga han har tatt tittelen sin "Doktor" frå, sidan Johnson også gjerne vart kalla dette). Han skildrar nok mykje av si eiga sjølvopfatning når han seier at han "er klokare enn Roland Barthes og yngre enn Mick Jagger" (Hovland 1996:51).

Sjølv om Munk bryt med det smakshierarkiet som *Distinksjonen* skisserer opp, er preferansane hans langt frå vilkårlege. At han er medviten smak og ikkje reknar alt som akseptabelt seier han rett ut, og dette legg også direkte føringar på vala hans, som til dømes når dei skal velje drikkestad på Kiel-ferja: "- Ingerid Kuiters, sa han [Munk]. – Det er jo bra. Då kan vi setje oss. Kelner!" (Hovland 1996: 176). Trine, mor til son til Munk, avslører god kjennskap til han når ho kjem med følgjande skildrande kommentar: "Poenget er at han gjerne lager sine egne regler. [...] Og følger dem" (Hovland 1996: 119-120). På sett og vis er det eit nytt smakshierarki Munk skapar. Reglane for dette hierarkiet følgjer han strengt, og han ventar også av dei rundt seg at dei skal følgje det. Dette får både Waglen og eg-forteljaren merke fleire gonger. Her er eit døme der dei sit og rangerar skodespelarar:

- Burt Reynolds, sa han [Waglen].

- Eg berre overhøyrer slikt, sa Munk. – Og dersom du trur slike kommentarar er underhaldande, så trur du feil. Det er ingen grunn til at dette skal gli ut i parodi.
- Eg tar sjølvkritikk, sa Waglen. – Det var jevvla dumt av meg. Alltid skal eg øydeleggje når vi driv med seriøse ting (Hovland 1996: 145).

Som dette døme syner, verkar det også til at dei to andre freistar å følgje Munk sine spelereglar, og det oppstår ei slags intern kniving mellom eg-forteljaren og Waglen. Her er eit døme der eg-forteljaren uttrykkjer at ”det er vel ikkje først og fremst opp til oss å vurdere”, når Munk stiller spørsmålet ”Kven er den mest geniale i dette hundreåret?” (Hovland 1996: 143):

Munk heva augnebryna.

- Å ikkje det? Er det ikkje først og fremst opp til oss? Det er just det det er, din slibrige ansjos. Din syfilittiske kotelett. Kven faen skulle det ellers vere opp til? Det er opp til oss her, no i kveld, å vurdere kven som er mest genial. For det er faen meg ingen andre som kjem til å gjere det!
- Der dreit du deg skikkeleg ut, sa Waglen til meg. – Eg er glad det ikkje var eg som kom med ein så jevvla idiotisk kommentar (Hovland 1996: 143).

Munk skapar altså sitt eige smakshierarki, og han held seg strengt til dette.

Den dominante posisjonen hans gjer at eg-forteljaren og Waglen står med lite anna val enn å rette seg etter Munks sine reglar dei også. Bourdieu ville hatt store vanskar med å plassere Munk, men Woolf ville nok rekna han som ein fullblods ”highbrow”.

Waglen og *Distinksjonen*

Det første som slår ein ved Waglen er råskapen i den verbale framtoninga hans. Det er sjeldan han ytrar ei setning som ikkje inneheld bannskap. Som nemnd tidlegare avslører han stundom eit ønske om å framstå som bevandra innan kunst og kultur. Dette går att og er eit sentralt trekk ved han. Når Waglen syner dei to andre videosamlinga, passsar han på også å understreke at han har mykje bøker, og at han les mykje ”store russarar og slikt” (Hovland 1996: 46). Men det er få døme der han syner at han faktisk sit inne med mykje kjennskap frå det Bourdieu kallar ”den legitime smak”, medan han ved fleire høve avslørar manglande kjennskap til kanoniserte verk, som til dømes *Cyrano de Bergerac*, og til kulinariske klassikarar som Camembert Fritte. Det verkar heller til at det oppstår ei spenning mellom det han ønskjer å like og det han faktisk er tilbøyeleg til å like. Dette er noko han mellom anna avslørar når han skal kommenterer sitt forhold til målarer Karl Erik Harr:

- Den største grunnen til at eg hatar bilda hans slik er antakeleg at dersom eg

ikkje hadde gått realskulen og blitt ein fri intellektuell, så er det faen ikkje godt å vite om eg hadde likt faenskapen... (Hovland 1996: 177).

Her bryt Waglen veldig med Bourdieu si skildring av korleis ein bør erverve seg smak. Ifølgje *Distinksonen* bør dette liggje som ein naturleg grunn i observatøren, og ikkje vere prega av tillært skulelærdom.

Som dei to andre, er Waglen påpasseleg med å understreke at konversasjonane dei fører seg imellom ligg på eit særst høgt nivå, og han omtalar også seg sjølv som ein "konnessør" (Hovland 1996: 80). Det syner seg likevel at kommentarane hans som regel er av det grove og vulgære slaget, og at dei ofte syner til kjønneleg aktivitet. Innspela hans ut over desse er høgst folkelege og overflatiske, som til dømes undring over kvar det har vorte av alle skorne til Imelda Marcos, eller kor god Sixten Järnberg ville vore målt opp mot dagens (1996) skiløparar.

Om han skal plasserast i høve til det smakshierarkiet ein finn i *Distinksjonen*, vil det meste tyde på at han tilhøyrer ein "folkelege smak", eventuelt ein "småborgarleg". Det som talar for å sjå han som tilhøyrande ein folkeleg smak, sett bort frå dei nemnde døma der han syner eit ønske om å verte sett som ein berar av "legitim smak", er at han er høgst folkeleg i det meste av sine preferansar. Då Munk tek dei to andre med på Theatercafeen, der dei mellom andre helsar på Kjell Bækkelund, uttrykkjer Waglen forakt for det småborgarlege etablissementet: "Og korfor skal vi sitje her på denne helvetes plassen når vi kunne ha sete på ein vanleg kafé og blitt fulle? Trur du eg har gått og drøymt om å sjå Kjell Bækkelund?" (Hovland 1996: 110). Waglen syner heller ikkje den småborgarlege forfektinga av reglar for skikk og bruk som vert skildra i *Distinksjonen*. Til tider bryt han medvite med konvensjonell etikette:

- Eg meiner vi skal ha litt vin til karamellpuddingen. Det står kanskje ikkje i skikk og bruk-boka at det skal vere slik, men eg kjenner på meg at det kunne vere ein jevvla god ting (Hovland 1996: 114).

Waglen ser seg sjølv som ein "sognagentleman", og kanskje er det den beste skildringa det er mogeleg å gje av han. Likevel strever han etter å halde seg til Munk sine retningslinjer.

Oppsummering

Dr. Munks testamente står i eit høve til *Distinksjonen*, men den bryt også med det hierarkiet som vert presentert der. Grensedraging og hevdning av eksklusivitet er eit gjennomgåande trekk, men den vil ikkje underleggje seg den elitistiske, modernistiske estetikken som *Distinksjonen* skildrar. Dette kan sjåast i samanheng med den postmodernistiske tendensen i boka, som famnar om populærkulturen. *Dr. Munks testamente* er likevel ikkje villig til å ende i den kulturelismen som postmodernismen si demokratisering av kunsten lett kan føre til. Før eg freistar å ta dette poenget vidare, vil eg sjå på *Dr. Munks testamente* i høve til ei norsk, meir samtidig kulturforståing.

Norske smakshierarki: Skarpenes om norsk kulturforståing

Grunnlaget for det som skulle verte *Distinksjonen*, var data som Bourdieu samla inn i Frankrike mellom 1963 og 1968. I kva grad dette kan nyttast om norske forhold på 1990-talet, er eit spørsmål som ikkje bør få stå uprøva. Ein som har sett nærmare på kultur og klasse i Noreg i nyare tid er Ove Skarpenes. Resultata av undersøkingane hans er mellom anna presenterte i artikkelen ”Den ”legitime kulturens” moralske forankring”. Eg vil no sjå på nokre sentrale poeng frå denne artikkelen.

Skarpenes syner til at i *Distinksjonen* vart kultur introdusert som ei dominerande form for grensedraging. Vidare syner han til nyare studiar (til dømes Lamont 1994, Gunn 2005 og McCrone 2005) som peikar på at slike kulturelle grensedragingar no vert knytt til middelklassa. I si undersøking ønskjer Skarpenes å finne ut om den høgt utdanna norske middelklassa nyttar kultur som utgangspunkt for grensetrekking mot andre grupper i samfunnet. Han peikar på at den ”kulturhierarkiske” tankefiguren (at kultur vert rangert på ein vertikal skala og nytta i sosial grensedraging) har vorte så vanleg i sosiologiske studiar at den har fått nærast apriorisk karakter (eller vorte doxa), og den har difor ikkje vore gjenstand for empirisk gransking. Sjølv har han intervjuet 113 høgt utdanna personar i Noreg, og han meiner at analysen av det empiriske materialet frå desse har gjort det naudsynt å setje spørjeteikn ved nett denne tankefiguren.

Det er den delen av middelklassa med høg utdanning (Skarpenes kallar dei ”ekspertgruppene”) denne undersøkinga tek føre seg, og det er deira forhold til litteratur, film, kunst, musikk og liknande som vert undersøkt. Grovt sett skal denne

høgt utdanna middelklassa tilsvare det tyske "Bildungsbürgertum" og det anglosaksiske "upper-middle class". Dette grunnar i eit ønske om å undersøke kva som utgjer danningskulturen til "middelklassa", og korleis den eventuelt vert nytta til å trekkje grenser. Utdanning var vald som grunnlag, sidan det var den avgjerande institusjonen for forminga av middelklassa i vestlege land på 1900-talet. Utvalet er også tilpassa sosiologiprofessor Michéle Lamont sitt utval av informantar i USA og Frankrike i ei liknande undersøking, for å kunne samanlikne resultatata i høve til hennar materiale frå 1994. Lamont sitt utval inkluderte både personar i offentleg sektor og i meir profittorienterte yrke, og personar frå fleire ulike geografiske stader. Denne designen har Skarpenes freista å vere tru overfor. Han har teke med hovudstaden, Oslo, ein sentrumsfjern bykultur, Bergen, og ein mindre by med eigen høgskule, Kristiansand. Det primære kriteriet har vore utdanning på minst hovudfagsnivå, eller diplom frå dei vitenskaplege høgskulane (NHH, NTH med fleire). Det har også vore eit ønske om å hente informantar frå fleire fag innan kunnskapsgruppene, og frå ulike former for yrke og stillingar.

Skarpenes ser det ikkje som heilt uproblematisk å skulle sjå denne gruppa av høgt utdanna som berarar av ein "legitim kultur". Skulen er riktig nok den viktigaste institusjonen av di innhaldet i kulturen og det høgverdige forholdet til denne vert formidla der. Og ifølgje Bourdieu er både innhaldet og den kritisk tilnærminga ein lærer der, prega av borgarskapet sine verdiar og normer. Det er også her Bourdieu meiner fundamentet for reproduksjon ligg: Den institusjonaliserte legitime kulturen vert internalisert som den legitime kulturen. Men i følgje Skarpenes er det mange grunnar til å tvile på eksistensen av ein slik nasjonalt forankra høgkultur i Noreg. Han syner til ein artikkel av Arild Danielsen, "Kulturell kapital i Norge" (trykt i Sosiologisk tidsskrift 1/2 1998, sidene 75-106), der det vert argumentert for at ein slik høgkultur står i motsetnad til mange andre trekk ved norsk modernisering. I høve til Bourdieu syner Skarpenes til at Frankrike er eit land som er kjenneteikna av ein institusjonalisert høgkultur som (historisk sett) har vore hegemonisk, det vil seie at statusen den har hatt som høgverdige, har vore anerkjend også av dei som ikkje har tatt del i den. Skarpenes forsvarar likevel valet om å ta utgangspunkt i desse høgt utdanna gruppene ved at utdanningsgruppene i Noreg vert tillagt mange av dei same funksjonane og rollane som tilsvarande grupper i Frankrike, og dette skulle tilseie at desse gruppene skal vere berarar av ein "legitim kultur" også i Noreg.

Når Skarpenes skal setje arbeidet sitt i høve til anna forskning innan feltet, peikar han på at tross i omfattande forskning på kultur i Noreg, er det relativt få empirisk-sosiologiske bidrag som eksplisitt har tatt opp relasjonen mellom kultur og det å tilhøyre ei særskild klasse- og/eller gruppe. Der er unntak, og Skarpenes syner til arbeid av Lennart Rosenlund, Jostein Gripsrud, Jan Fredrik Hovden og Arild Danielsen. Men felles for bidraga frå desse sosiologane er at dei nyttar Bourdieu sine teoriar noko ukritisk. Deira forskning har tydeleg fått fram at ”kulturelle interesser” eller ”kulturorientering” er ulikt fordelt i befolkninga. Sosial bakgrunn, inntekt, utdanningslengd og –type er avgjerande for sannsynet for at ein person har lese ein norsk klassikar, besøkt ei kunstutstilling eller vore på ein klassisk konsert det siste året, eller har preferansar i slike retningar. Men arbeida har likevel ikkje kartlagd kva det er naturleg å rekne som ”legitim kultur”. Skarpenes understrekar at før ein i det heile kan meine noko om korleis kulturen vert nytta i distinksjonsarbeid, må ein ha innsikt i kva aktørane sjølve reknar for å vere den ”legitime kulturen”. Ei mogeleg årsaka til denne neglisjeringa trur han kan vere at analysane kviler på ei a priori førestilling om at kulturell smak kan verte hierarkisert som ein relasjon der den legitime kulturelle smaken (forstått som borgarleg dannelseskultur) trer fram som overlegen i høve til den folkelege (forstått som enklare, meir tilgjengeleg kultur). Dette vil då føre til at samfunnsmotsetnadene mellom ein utdanna middelklasse/eit borgarskap og folket/arbeidarklassa kan finnast att i deira ulike forhold til kulturelle uttrykk.

Undersøkinga

Om kultur var viktig for den høgt utdanna middelklassa, antok Skarpenes at dette ville gi seg utslag i korleis fritida vart nytta. Dei 113 høgt utdanna intervjuobjekta vart difor spurde om korleis dei brukte denne. Som ein første indikasjonen på at Noreg er eit annleis land, og som ein skarp kontrast til Lamont sine funn, gav informantane klårt uttrykk for at deira favorittsyste i fritida var å vere i naturen. Berre nokre få haldt fram at bruk av byen og kulturlivet var det viktigaste for dei. Klåre teikn tyda soleis på at Noreg har ein ”legitim kultur” for naturen. Dette er eit funn som stemmer godt overeins med dei tankane Nina Witoszek forfektar i den idéhistoriske studia *Norske naturmytologier*. Her peikar ho på at i ein nasjon utan byar, slott, ruinar eller bibliotek, vart kulturen erstatta av naturen. ”Nordmenn” fann si stoltheit i dei veldige

fjellmassene, fjordane og skogane (Witoszek 1998: 44-45). Ho meiner å syne at kombinasjonen av ei lovprising av naturen, ein sunn fornufts-pragmatisme, ortodoks kristendom, brennande patriotisme og sosialistisk agitasjon skapte ein økohumanisme hjå prestar på 1700-talet, og at denne kulturen levde vidare på 1800-talet (Witoszek 1998:52-53). Det kan ut frå Skarpenes sine data verke til at dette er eit verdirepertoar som framleis har stor legitimitet.

Informantane vart vidare spurde kva dei likte av litteratur, musikk, kunst og film. Konsentrasjonen var kring den ikkje-materielle kulturbruken, og innanfor dette breie feltet vart det mest snakka om litteratur. Litteratur vert ofte sett på som den viktigaste delen av den kulturelle kapitalen, noko Bourdieu grunnjev ved at det er den kulturforma som i størst grad vert formidla i det franske skulesystemet (Bourdieu & Passeron 2000). Skarpenes syner til at forskjellane mellom Frankrike og Noreg er store i den forstand at litteratur og filosofi har ein langt større plass i den franske skulen. Men om ein samanliknar litteraturen sin posisjon i høve til andre kulturformer i Noreg, kan ein seie at også her er litteraturen den kulturforma som har vore mest sentral i skulen. I tillegg har litteraturen hatt ein stor plass i den norske offentlegheita⁵.

På grunnlag av informantane sine utgreiingar om kva for kultur dei føretrekk og brukar tid på, delte Skarpenes dei inn i fem grupper. Det er klårt at desse gruppene ikkje er homogene, men til tross for det, meiner han at det kjem fram tydelege nok trekk i materialet til å hevde at klassifiseringane er relativt robuste. Dei fem gruppene var (talet i parentes syner kor mange personar gruppa talde):

1. Dei som føretrekkjer borgarleg og/eller avantgardekultur. I denne gruppa vart dei plasserte som føretrakk kulturuttrykk som ikkje er umiddelbart tilgjengelege, men som krev noko meir av lesaren, lyttaren eller sjåaren. Mange i denne gruppa konstruerte eit bilete av seg sjølv gjennom kulturbruk og kulturpreferansar. For desse var kultur ein viktig del av livet (21 personar).
2. Dei som føretrekkjer varierte former for kvalitetskultur. Personane i denne gruppa hadde noko ulik profil, men fellesnemnaren var at dei var opptekne av mange ulike former for kultur, samtidig som dei var opptekne av kvalitetskriterium ved kulturuttrykka (8 personar).

⁵ Fenomenet er av Gunnar Skirbekk omgrepsfest som "poetokratiet". Ytterlegare spissformulert var Georg Johannesen då han opphøgde poetokratiet til ei særeiga norsk styringsform og føreslo at den norske politiske historia om det 19. århundre burde skrivast i to kapittel med tiltlane "Wergeland" og "Bjørnson" (Johannesen 1994: 74).

3. Dei som dyrkar eitt kulturelt fenomen. Dette var dei personane som let det kome fram at dei hadde stor interesse for eitt spesifikt kulturelt område, men som ikkje gav uttrykk for noka utprega kulturell interesse ut over dette (10 personar).
4. Dei som føretrekkjer litt av kvart, både underhaldnings- og kvalitetskultur. Denne gruppa fortalde at dei ofte føretrakk å nytte tida på lette former for underhaldningskultur, medan dei i andre samanhengar kunne setje seg til med ei tyngre bok eller gå i teateret (13 personar).
5. Dei som føretrekkjer underhaldningskultur. Den desidert største gruppa består av dei som enten ikkje var opptekne av kultur i det heile, eller dei som primæret føretrakk det dei ofte sjølv skildra som ”lett” og ”middels lett” kultur, og då til underhaldnings- eller avslappingsbruk. Nokre hadde ei stor interesse knytt til fagfeltet sitt og las litt faglitteratur i fritida, men dei var uinteresserte ut over dette. Også dei som berre las aviser og/eller nytta fritida på anna enn kulturaktivitetar, hamna i denne gruppa. I eit par av intervju kom ikkje preferansane tydeleg fram, men informantane uttrykte lita interesse for kultur, eller dei uttrykte skepsis overfor kulturfeltet generelt. Desse har også hamna i denne gruppa (61 personar).

Med denne typologien som bakgrunn, har Skarpenes freista å utdjupe kva for ein funksjon kultur hadde i desse personane sine liv. Ein viktig distinksjon det vart sett etter, var mellom dei som gav uttrykk for at kultur primært vart nytta for å slappe av eller la seg underhalde, og dei som gav uttrykk for at dei meinte kultur hadde ein danningsfunksjon. I dei to første gruppene verka det til at kultur vart sett på å ha denne siste funksjonen. Dei var opptekne av kvalitet, og av at kulturelle opplevingar skulle gje dei noko. Skarpenes seier om desse gruppene at dei nyttar kultur for å utvikle sine forhold til seg sjølv og si forståing av samfunnet. Dei informantane som indikerte at dei såg kulturen si primære oppgåve som reiskap for å slappe av eller la seg underhalde, har vorte plasserte i gruppe 5. Dette treng ikkje naudsynt bety at ingen av dei har lese ein ”klassikar” eller vore i teater, men det tyder på at kultur i deira liv primært fungerer som kjelde til avslapping, og at dei ikkje er opptekne av å skape seg ein kulturell identitet. Dette vil også gjelde for dei som sa at dei ikkje var opptekne av kultur i det heile. Personane i gruppe 3 nytta kultur som ein danningsfunksjon *berre* når dei aktiviserte seg ved utøving eller bruk av den

kulturforma som dei var særskild opptekne av. Når det gjeld personane i gruppe 4, var dei berre unntaksvis opptekne med fordjuping. Langt oftast var det underhaldningsfunksjonen som vart halden fram som viktigast.

Skarpenes peikar på Bourdieu sin påstand om at dei som var på veg oppover i klassehierarkiet mangla ”kulturell lekenhet”, og at dei var opptekne av å gjere ”korrekte” kulturelle val. Bourdieu hevda også at dei ”klassereisande” si redsle for å gjere feil, gjorde dei overkorrekte i språkbruken. Med bakgrunn i ei slik tolking skulle ein kanskje kunne vente at dei som sist var komne til i ei gruppe av høgt utdanna ville vere dei som mest iherdig streva etter å meistre ein ”korrekt” dannelseskultur. Det var likevel lite i Skarpenes sitt materiale som gav indikasjonar på at dette er ein dominerande logikk i det norske samfunnet. Det verkar ikkje til å vere slik at dei personane som har gjort slike mobilitetsreiser er særskild opptekne av kultur og nyttar den for å markere avstand til familie og barndomsvenner eller til andre som ikkje har tatt høgare utdanning.

Skarpenes peikar etter kvart på det problematiske ved i det heile å snakke om ein ”legitim kultur” i Noreg. Han hevdar at tidlegare studier av kultur og klasse i Noreg ikkje har drøfta og problematisert kva det er naturleg å oppfatte som den ”legitime kulturen”. Skarpenes sitt materiale om den høgt utdanna middelklassa i Noreg tydar på at i denne gruppa har kultur primært ein underhaldnings- og avslappingsfunksjon. Bourdieu si tese går ut på at dersom ein meistrar den legitime dannelseskulturen, kan den nyttast som distinksjonsstrategi for å skilje seg ut frå andre grupper, og soleis kan den igjen nyttast for å legitimere og reprodusere eiga makt og posisjon. Om ein vil halde på dette perspektivet ut frå Skarpenes sine funn, vil ein måtte gjere antakingar basert på ”mistankens hermeneutikk” og ta utgangspunkt i at informantane skjular noko. Då må ein til dømes tenkje seg at informantane har halde sine eigne kulturinteresser skjulte. Eller ein kan tenkje seg at dei høgt utdanna gruppene skjuler eit intellektuelt forhold til populærkulturen, noko som ville vere i tråd med Bourdieu, som hevdar at det er særskild distingverande å ha eit intellektuelt forhold til den vulgære kulturen. Imidlertid avviser Skarpenes det som ”svært vanskelig å tro” (Skarpenes 2007 :545) at det eksisterer ein gjennomført ”kunstig” måte å vere folkeleg på i desse gruppene av den norske middelklassa, der personane systematisk skjuler kulturbruken sin og sine eigentlege preferansar. Det ville i så tilfelle vere ei annan og meir subtil form for maktutøving enn den som ifølge Bourdieu skjer i Frankrike.

Ei anna mogleg tolking kunne ta utgangspunkt i nyare studiar som har syna at middelklassa ser ut til å ha endra sin kulturelle profil i retning av å like fleire ulike slags kulturelle produkt, under her populærkultur som fotball og populærmusikk. Skarpenes syner til forskning frå både USA, Australia og England som syner at eliten har skifta frå å vere "snobbete", til å verte meir pluralistisk i si tileigning av kulturen, eller "omnivore" som er omgrepet dei nyttar. Ein studie Gripsrud og Hovden gjorde i 2000 fann også at populærkulturen var viktig når det gjaldt norske studentar sine kulturelle preferansar. Skarpenes finn det truleg at "omnivore-tesen" kan forklare noko av den kulturbruken han fann hjå representantane for den høgt utdanna middelklassa. Det vil altså seie at samfunnsutviklinga i dei siste tiåra på ein eller fleire måtar har hatt noko å seie for deira nytte av kulturen. Men han vil likevel argumentere for at heller ikkje denne tesen fangar fullt inn logikken i den norske undersøkinga. Ifølge dei data han samla inn, er det typisk i den norske kulturen å føretrekkje underhaldningskultur. Det er dei færreste av informantane som gav uttrykk for å ha noko sjølvdanningsprosjekt der tileigninga av humanistisk danningkultur eller modernistisk avantgardekultur går inn som ein viktig del. Dette støttar Skarpenes sin påstand om at det ikkje eksisterer ein "legitim kultur" i Noreg som er bunden til ei slik danning som ein gjerne bind til middelklassen og borgarskapet frå Frankrike. Ei binding som ein altso vert særskild medviten om, mykje grunna påpeiking og stadfesting frå forskinga til mellom andre Bourdieu og Lamont.

For å forklare kvifor Noreg er annleis, peikar Skarpenes på nasjonalhistoriske skilnadar av politisk og kulturell art som på ulike måtar har påverka institusjonsbygginga og moderniseringa av Noreg og Frankrike. Forutan inntrykket av at danningkulturen har ei tyngre historisk forankring i Frankrike, er det også slik at det sentralistisk-administrative franske skulesystemet ikkje har opna for lokale skilnader, men har kravd at alle skal gjennom same skulepensum. Det faglege innhaldet er i ei heilt anna grad enn i Noreg prega av filosofi, historie og litteratur, og innhaldet er bestemt av staten og universiteta (Lamont 1994: 140). Dei historiske årsakene til at ein liknande legitim danningstradisjon ikkje er til stades på same måte i Noreg, reknar Skarpenes for legio og kjende, og syner til Fransis Sejersted og Rolf Danielsen når han kort nemner: Noreg hadde ikkje nokon adelskap eller aristokrati. Det hadde ingen store bykulturelle sentrum, og storborgarskapet (kapitalistklassa) var svakt. I staden har det vore mange små einingar, og moderniseringa har vore prega av ein "demokratiske kapitalisme". Kyrkja hadde heller ikkje i same grad som i katolske

land utvikla nokon tradisjon for lærde teksttolkingar. Samanlikna med andre vestlege nasjonar etablerte dei høgkulturelle institusjonane seg seint i Noreg, og dei rurale motkulturelle rørslene var sterke (målrørsla, avhaldsrørsla og pietismen). Skarpenes går ikkje noko vidare inn på å freiste å forklare samanhengane mellom dei gamle motkulturane og underhaldningskulturen si sterke stilling i Noreg i dag, men han oppsummerar med å påpeike at materialet frå undersøkinga tydar på at den høgt utdanna middelklassa føretrekk underhaldningskultur, og at dei stort sett ikkje har vanskar med å fortelje om desse preferansane. Det verker til at det er denne underhaldningskulturen som er den ”legitime kulturen” i Noreg.

Skarpenes held så fram med å syne trekk ved denne typisk norske ”legitime kulturen”. Dei fleste av informantane meinte at kulturell smak var noko positivt, men det var få som knytte kunnskap om kultur til kulturelle opplevingar. Til dømes vart det å tileigne seg eit større tolkingsrepertoar for å få fleire inngangar til, og ein breiare horisont for, forståing i høve til dikt, sett på som eit minus. Kulturopplevingar skulle appellere til kjensler framfor intellektet. Dette var eit funn Skarpenes følgde noko vidare, og på spørsmål som til dømes om ein kunne seie at Dag Solstad var ein betre forfattar enn Anne Holt, syna det seg at majoriteten av informantane (68 prosent) hadde problem med slike rangeringar. Nokre meinte at ein kvar måtte få ha sin smak, medan andre reagerte med indignasjon, og gav uttrykk for at ein skulle ”respektere” og ”ikkje rakke ned på” dei som til dømes las Margit Sandemo. Å hevde overlegen litterær kvalitet hjå nokre forfattarar vart gjerne sett på som ”stakkarsleg”, ”intellektuelt snobberi”, ”åndssnobberi” og ”pretensiøst pisspreik”.

Ei slik vurdering av litteratur får fram ein annan logikk enn den kulturelle distinksjonslogikken. Ein skulle kanskje kunne vente av desse representantane frå middelklassa at dei i dømninga av kva som har stor kulturell verdi, ville trekke fram profesjonelle akademiske og kulturelle ekspertar, titlar, erfaringar, kompetanse, metodar, hierarki osv., men det skjer ikkje i Noreg. Skarpenes meiner at det ikkje verkar til at kultur som felt har nokon autonomi i Noreg. Det var vanskeleg å finne teikn til ”ein kultur for kultur” med tilhøyrande tydelege hierarki og vurderingar. Informantane gav uttrykk for at rangeringar i seg sjølv er problematiske, og dei gav uttrykk for kritikk mot dei som føretok slike rangeringar. Forsøk på hierarkisering og rangering syna seg å verte sanksjonert av middelklassa sjølv. Informantane utøvde altså på mange måtar ein normativ kritikk av sjølve distinksjonslogikken. Skarpenes freistar å forklare dette ved at ei kulturell domfelling ofte samstundes vart oppfatta

som ein dom over eit menneske. Det verkar difor til at den norske "legitime kulturen", altso underhaldningskulturen, er moralsk forankra i ei form for demokratisk folklegskap. Å felle ein kulturell dom vart sidestilt med det å felle ein moralsk dom.

Også mellom det mindretalet (rundt 32 prosent) som meinte at det var greitt å seie at nokre former for kultur (oftast var det snakk om litteratur) var betre enn andre, var det ein hovudregel at også desse modererte seg og gjorde sine rangeringar med stor grad av ambivalens og gardering, eller dei godtok rangeringar, men ville ikkje knyte dei til klasse. Det vart sett på som eit problem dersom kultur vart nytta til klasseidentifikasjon. Skarpenes såg her moglegheita for at informantane i intervju situasjonen kanskje unngjekk å felle kulturelle smaksdomar av di dei ønska å stå fram som "anstendige menneske". Det verka nemleg til at ein i Noreg går langt for å framstille sin smak som gjennomsnittleg, og at det er viktig ikkje å skilje seg ut. Skarpenes meiner dette peikar på eit særtrekk ved det norske samfunnet: Strevinga etter å vere egalitær gjer motstanden mot hierarki til den mest framtrudande kulturelle strukturen.

Eit morosamt og illustrerande døme frå undersøkinga er kva informantane svara då dei vart bedne om å fortelje kva dei la i det å vere intellektuell. Utsegnene deira avslørte ambivalensen hjå dei høgt utdanna gruppene. Vart det sett på som positivt, vart det også understreka at det var noko sært. Men oftast vart det uttrykt skepsis eller fiendskap overfor "intellektuelle", og det endå til frå tilsette ved universitet og høgskular. Felles for dei med denne haldninga var at dei opererte med ein kritikkfigur der prinsippet for "det gode" handlar om ei form for folkeleg likskap. Dette inneber mellom anna at ein strategi der ein kan konvertere sin "kulturelle kapital" til andre kapitalformer og soleis klatre i det sosiale hierarkiet, neppe vil la seg gjennomføre i Noreg. Freistnadar på kulturell "brifing" vil heile tida innebere ei fare for å verte sanksjonert av den folkelege koden.

Skarpenes peikar på eit interessant poeng når han understrekar at sjølv om det er lite som tyder på at ein trekk grenser på bakgrunn av danningkultur, slik som det vert skildra ovanfor, treng dette ikkje bety at kultur ikkje kan verte nytta til å trekke grenser også i Noreg: "Det er for eksempel ikke usannsynlig at det i noen sektorer i det norske samfunnet vil være slik at man må beherske spesifikke (sub)kulturelle koder for å få innpass" (Skarpenes 2007: 555). Skarpenes opnar også for moglegheita for at "materieell kultur" som merkeklede, interiør, utanlandsreiser osv.,

er viktigare enn ein "ikkje-materiell" kunnskaps- og danningskultur, men han ser ikkje sjølv nærare på dette.

Kulturelle vurderingar i Noreg må altså "vaskast i moral". Denne nære bindinga mellom kultur og moral vart også påtakeleg når Skarpenes syner kva informantane meinte hadde prestisje: Dei sa at dei beundra og respekterte dei menneska som gjorde noko godt for andre. Mykje kan tyde på at i ein egalitær kultur som den norske, der økonomiske, kunnskapsmessige og kulturelle hierarki stadig vert utsett for kritikk, vert prestisjen knytt til det moralske.

Sjølv om det altså er vanskeleg å gi danningskulturen ein viktig funksjon som identitetskapar og maktmiddel for den utdanna middelklassa i Noreg, vert likevel den offentlege debatten prega av hyppige utspel om kultureliten sin dominans og arroganse. Dette kan ifølge Skarpenes henge saman med at det kanskje kan eksistere ein liten medial kulturelite som faktisk er arrogant på vegne av folkeleg smak, men som i kraft av sin tilgang til media langt oftare er deltakande i kulturdebattar enn den vanlege representanten for den høgt utdanna middelklassa. Skarpenes ser sjølv dette som mindre sannsynleg, og peiker heller på moglegheita for at det kan vere slik at førestillingar om ein folkeforaktande danningselite er slitesterke, mykje av di ein ikkje har vore varsam nok med teoriimporten.

Kritikk av Skarpenes si forskning

I 2008 fekk Ove Skarpenes Universitetsforlaget sin tidsskriftpris for artikkelen "Den "legitime kulturens" moralske forankring". Men innvendingane mot artikkelen var mange, og det følgde ein relativt oppheita debatt. Det kan mellom anna nemnast at hausten 2008 vart ikkje berre artikkelen til Skarpenes, men også debatten som følgde, pensum i SOS4011 ved universitetet i Oslo. Under nemninga: "Den "legitime kulturens" moralske forankring: En fersk debatt om grunnlagsproblemer i kulturforskningen", vart debatten som følgde i "Tidsskrift for samfunnsforskning" også tatt med.

Dr. Munks testamente og Skarpenes sine funn

Dr. Munks testamente kom ut over ti år før Skarpenes publiserte forskinga si. Det er difor ikkje snakk om å sjå boka som ein kommentar til Skarpenes si forskning. Men eg vil argumentere for at *Dr. Munks testamente* tek opp og kommenterer fleire av punkta som kom fram i Skarpenes si undersøking.

Om ein ser på Munk sine tankar og kommentarar i høve til førestillinga dei tre sett opp, er der klårt at intensjonen er å levere ein kommentar til den kulturelle stoda i Noreg. Han vil ta opp att sin perifere slektning sitt prosjekt om å skape ei førestilling som:

skulle samanfatte det heile, seie det vesentlege om det moderne Norge, om det åndelege og kulturelle nivået i landet og, [...], om kjærleikens og det godes vilkår i ein dumskapens tidsalder (Hovland 1996 :60).

Med dette som utgangspunkt er det ambisiøse planar han ber på:

Dersom vi no utvida og endra konseptet litt, så trur eg vi kunne få til noko sjokkerande, ei førestilling som kunne fornærme dei fleste og trenge inn til kjernen av kva det norske samfunnet i dag handlar om. [...] Kort sagt: vi ville levere ein gyldig kommentar til vår kulturelle og åndelege situasjon som ville setje såpass støkk i folk at dei ville krype til korset og sjå kor feil dei har teke (Hovland 1996: 61).

Om me no skal freiste å sjå nærare på kva denne førestillinga faktisk inneheld, er det første som slår oss at det er lite me som lesarar får vite om dette. Dei første tankane frå Munk som vert lanserte kring dette, er at ”det skulle bli ei blanding av musikalske og verbale innslag” (Hovland 1996: 61). Og dei to andre får ikkje vite meir om eigne roller enn ein vag instruksjon om at ”de skal ytre dykk. Seie det som det er, men på ein underhaldande måte” (Hovland 1996: 65). Like før avreise til hovudstaden vågar Waglen seg frampå og spør kva dei eigentleg skal finne på. Dette får fram eit irritert drag over ansiktet til Munk og følgjande forklaring:

- Eg har sagt gong på gong at musikken kjem til å bere mykje. Den skal liggje på eit høgt nivå. *Walk Don't Run* kjem til å spele ei nøkkelrolle. Og så er det eit par Sex Pistols-ting (Hovland 1996: 85).

Det er altso ikkje berre lesaren som vert halden i uvissa kring spørsmålet om kva som skal framførast:

Sjølvsagt var dette heilt uverkeleg. Her sat eg, ein lett middelaldrande lektor i den vidaregåande skulen, no doctor in showbusiness, og skulle vere med på å framføre noko eg ikkje eingong visste kva var (Hovland 1996: 129).

Det er også sparsamt med skildringa frå sjølve førestillinga. Det vert nemnd at dei spelar instrumentalen *Walk Don't Run* av The Ventures og *Ofelia*, ein av Munk sine kompsisjonar med høgst folkeleg tekst. Ut over dette er det for det meste Waglen sine freistnadar som stand-up-komikar me får døme frå. Waglen sitt repertoar består for det meste av gamle vitsar og vulgær-folkelege ytringar.

Avismeldingane førestillinga får er også særst lite skildrande, men avviser det heile som ”primitive og senpubertære totalt poengløse grovheter” (Hovland 1996: 136). Munk freistar lenge å halde motet oppe, og han deler mellom ann ut trøystande ord til Waglen, som er den som får hardast kritikk i avismeldingane og som er uroa ettersom publikum ikkje lo:

- Det er ikkje alt ein skal le av. Dei oppfatta at dette var ei tvers gjennom ærleg kunstnarisk ytring, som set det meste anna av den slags i relieff. Og då er det ikkje nødvendigvis latteren som heng lausast (Hovland 1996: 137).

Det verkar til at førestillinga byrjar å sitje betre etter dei har hatt den ute på vegen eit stykke tid, og det verkar til at Waglen og eg-forteljaren har funne ei slags meining i rollene dei kler, når Munk seier: ”- Eg trur det er ganske eintydig og at vi berre må innsjå at dette har vore eit feilgrep” (Hovland 1996: 168). Det heile har vore på Munk sitt initiativ og han har vore sterk i trua på konseptet, men no gir han det opp:

- Eg trudde vi hadde eit haldbart konsept, sa Munk. – At vi skulle klare å seie noko meiningsfylt om Norge i slutten av nittiåra og om vår plass i den samanhengen. Men no er eg begynt å tvile på om det er muleg å få det til (Hovland 1996: 168).

I Tyskland verkar Munk til å vinne tilbake noko av trua på førestillinga, og han gjer eit forsøk på å få den sett opp der. Men i slutten av boka, når han har fått det heile noko på avstand, oppsummerar han førestillinga med å ta sjølvkritikk:

- Eg kan enno lære av mine feil og ta sviande sjølvkritikk. Eg skal gå gjennom skjerselden og kome ut att som eit nytt og reint menneske. Faen for ein idiot eg har vore. Prøve å slå fienden dels med hans egne midlar og dels med midlar han ikkje er i stand til å forstå. Kan du tenkje deg noko så lite gjennomtenkt? [...] - Kven lar seg provosere av ironi, t.d.? sa Munk. – Enten forstår dei den ikkje, eller så skal dei sjølv vere så forbanna ironiske at dei set si eiga kjerring i hermeteikn (Hovland 1996: 255-256).

I denne siste kommentaren avslørar Munk også noko av intensjonen bak førestillinga: Han har mellom anna forsøkt å vere ironisk. At ironi var meint å skulle vere eit verkemiddel vert også understreka av ein tidlegare kommentar. Etter første framføring seier Munk at førestillinga framleis manglar retning. Eg-forteljaren responderar med å seie at han ”trudde det nettopp var mangelen på retning som var poenget” og får då følgjande svar: ”- Jo, sa Munk. Men det er mangel på retning og mangel på retning” (Hovland 1996: 134). Mangel på retning var altså eit medvite verkemiddel i oppsetninga.

Om ein no skal oppsummere, kan ein seie at Munk i utgangspunktet ønska å levere ein gyldig kommentar til det åndelege og kulturelle nivået i Noreg på slutten av 1900-talet. Denne kommentaren skulle vekke folket og få dei til å innsjå kor feil dei har teke. Han har så fått med seg Waglen og eg-forteljaren på ei førestilling som i hovudsak består av coverlåtar, gamle vitsar og mogelegvis ein enkel eigenkomposisjon eller to. Framføringa verkar til å sitje bra og vitjingstala er gode, når Munk slår fast at det heile har vore eit feilgrep, og kansellerar den vidare turneen. I sluttkapittelet, når han har fått det heile noko på avstand, går han langt i å hevde seg misoppfatta.

Det kan vere freistande å sjå Munk sitt prosjekt som ein direkte kommentar til dei funna Skarpenes gjorde i undersøkinga si. At avansert høgkultur vert nedvurdert og nekta status som høgareståande enn anna folkeleg kvardagskultur, og at ekspertmeiningar som freistar å argumentere for kvalitet vert sanksjonerte, må naudsynt gjere noko med det kulturelle nivået i Noreg. Over tid må dette gjere kunst og kulturlivet ringare. Alt utanom folkelege ytringar vil verte neglisjerte, og slik vil det også naturleg leie til ei fordumming av folket. Er det *denne* "kulturelle og åndelege situasjonen" Munk freistar å "levere ein gyldig kommentar til"? Er den platte og langt på veg innhaldslause førestillinga ein freistnad på "å setje såpass støkk i folk at dei ville krype til korset og sjå kor feil dei har teke" (Holand 1996: 61) når det gjeld haldningar til kunst og kultur? Dette gir både meining og verkar sannsynleg. Det vert understreka i boka at eit respektabelt frammøte var venta til førestillinga ettersom mange ville sjå kva Munk no hadde å syne fram. I kraft av denne forsikringa må det ha vore Munk sin intensjon at ei så meiningstom og retningslaus førestilling ikkje ville kunne verte oppfatta som anna enn ein ironisk kommentar til den kulturelle og åndelege situasjonen generelt. Dette set også Waglen og stand up-framføringa hans i eit anna lys. Det er klart at Munk ikkje tykkjer Waglen er særleg morosam, og han gir aldri uttrykk for at han verdset dei gamle vitsane og folkelege ytringane hans på noko anna måte, heller. Likevel er det han som i det heile teke sett Waglen på denne tanken: "I tillegg trur eg kamerat Waglen her ville eigne seg som stand up-komikar, ein som ville setje alle andre bedritne stand up-komikarar i relieff og få dei til å trekke seg" (Hovland 1996: 61). Truleg vert Waglen nytta som verktøy for å kommentere stand up generelt, ei form for humor som må kunne seiast å vere høgst folkeleg og ei låg form for kulturell ytring. Det verkar i det heile til at Munk heilt frå starten har hatt

ei klårt tiltenkt rolle for Waglen i prosjektet sitt. Han omtalar han også som "vårt folkeleg alibi".

Ei slik lesing gir også ei plausibel forklaring på kvifor Munk gir uttrykk for at terningkast to er betre enn det han hadde venta i avismeldingane. Eit slakt av førestillinga vil opne for moglegheita av ein debatt kring nivået på det kulturelle livet i landet generelt, og slik fyller Munk sitt ønske. I det heile verkar Munk til å stå i opposisjon til den karakteristikken av nordmenn som Skarpenes dannar på bakgrunn av undersøkinga si. Munk driv konsekvent med hierarkisering av preferansar, og sjølv om det ikkje er noko Bourdieusk smakshierarki han følger, er der klare reglar. Dette verkar til å vere eit medvite grep frå han si side, og dei gongane han set det heilt på spissen, kan det verke til at det er meint som ein direkte kommentar til det egalitære Noreg. Til dømes fortel Munk at han har snakka med dronning Sonja, men at:

- Det blei ein heller kort samtale. [...] – Eg snakkar ikkje lenge med folk som ikkje veit at Jeff Lynne spelte i Idle Race og The Move før han blei med i det helvetes Electric Light Orchestra (Hovland 1996: 177-178).

Om det skulle vere sant, ville det vore yttarst få Munk ville kunne konversere med. Men med kommentaren får han fram at han korkje er redd eller framand for å distingvere på bakgrunn av preferansar og kunnskap. Viljen til hierarkisering får også til tider eit nærast parodisk preg, som i kapitla "Vi diskuterer på ein sakleg måte kven som er den mest geniale i det tjuande hundreåret" og "Vi rangerar folkeslag på ein oversiktleg måte". Det siste verkar også å vere ein direkte kommentar til den egalitære haldninga, og frykta for å skulle gjere forskjell på folk, som kom til uttrykk i Skarpenes si undersøking.

Munk står altså i ein gjennomført konsekvent opposisjon til dei haldningane Skarpenes si forskning avdekte, og førestillinga han er arkitekten bak verkar også å vere ein ironisk kommentar til det kulturelle og åndelege nivået i Noreg. Han tvilar likevel på at budskapet hans kjem fram, og i det han avgjer at dei avsluttar turneen, ytrar han følgjande:

Det er nesten så eg trur at dei noko folkelege ytringane til kameraten i baksetet er like gyldige som noko anna vi kunne finne på. [...] Eg trur vi snart kuttar ut heile greia og gjer det eg skulle ha gjort med ein gong: reise til Heidelberg og finne son min, han Johan. Eg trur det er det einaste meiningsfylte. Satse på det nære. På familien. Dei små einskapane. Eg har eigentleg hatt ein mistanke om det lenge (Hovland 1996: 169).

Her verkar Munk til å ha resignert i høve til det han såg på som si oppgåve, og han ser ut til nesten å kome til konsensus med den haldninga han har opponert mot. I løpet av ferjeturen til Kiel vert han også kristen og prøver ut korleis den mentaliteten lar seg leve ut. Men denne perioden i villreie går over. Dei religiøse anfektingane gir seg etter nokre mil på dei tyske riksvegane, og han uttrykkjer ønske om å ville setje opp førestillinga i Tyskland. I slutten av boka peikar han på at han har vorte misoppfatta, men det verkar likevel til at han sit på ei nyvunnen tiltakslyst. Han oppsummerar sjølv på følgjande måte: ”Etter turen vår, og våre nederlag, kunne det lett sjå ut som alt ville ende i ingenting og i den fullkomne meiningsløyse. Mens det er jo heilt motsett” (Hovland 254).

Det verkar å vere ei fruktbar og plausibel lesing å sjå Munk sitt prosjekt som ein kommentar til den kulturelle stoda i Noreg, slik den synte seg i Skarpenes si studie. Som nemnd, er det sjølv sagt ikkje snakk om å sjå *Dr. Munks testamente* som ein direkte kommentar til Skarpenes si forskning. Men ein kan kanskje seie at Hovland stiller noko av same diagnosen som Skarpenes sitt studium seinare stadfestar. Denne problematikken følgjer i alle høve dei tre hovudpersonane gjennom heile boka, og det går slik ut over berre å gjelde førestillinga dei set opp, men vert ein sentral tematikk i boka som heile. *Dr. Munks testamente* handlar altso om ein person, Munk, som ved hjelp av ei ironisk førestilling freistar å levere ein gyldig kommentar til den kulturelle og åndelege stoda i Noreg. Førestillinga skal vonleg vekke folket, og få dei til å innsjå kor feil dei har teke. Han agerar i direkte opposisjon til dei haldningane han ser som feil og øydeleggjande, og han set opp ei førestilling som er meint som ein ironisk kommentar til nivået på kulturelle uttrykk generelt. Publikum ser likevel ikkje dette poenget, og Munk kjenner seg misoppfatta. Slik kan ein også sjå boka som heile, som ein kommentar til kulturlivet i Noreg og haldningane der. Dette gir boka trekk av satire.

Den nemnde ”omnivore-tesen” kan vere interessant å sjå noko nærare på. I tråd med Roland Barthes si utsegn om at informasjon er den mest omsette vara i ei postmodernistisk tid, har middelklassa endra kulturell profil i retning av å engasjere seg i fleire ulike slags kulturelle produkt. Dette gjeld også for populærkultur, og sjølv eliten har endra seg frå ”snobberi”, til ei meir pluralistisk haldning. Skarpenes syner til forskning både frå USA, England og Australia som støttar dette, og det verkar å vere eit heilt naturleg utviklingstrekk i høve til *Distinksjonen*. Dette trekket må også seiast å gjere seg gjeldande for dei tre hovudpersonane i *Dr. Munks testamente*. Bourdieu

nemner at dei sikraste estetane innan ”den legitime smak” kombinerte dei legitime verka med verk frå kunstatar som var på veg mot å verte legitimerte. Som døme nemnde han kinofilm og jazzmusikk, ”eller til og med fra populærmusikk” (Bourdieu 2005: 36). Med dei åra som har gått sidan *Distinksjonen* vart skriva, kan nok desse kunstformene seiast å ha vorte legitimerte i dag.

Eit anna interessant aspekt Skarpenes berre så vidt er innom, er tanken om ei anna form for legitim kultur, forankra i kjennskap til spesifikke subkulturelle kodar. Skarpenes seier at det gjenstår å identifisere denne empirisk, men utelukkar ikkje at der er sektorar i det norske samfunnet der slik kunnskap vert nytta til sosial grensedraging. Dette fenomenet kan seiast å verte skildra i *Dr. Munks testamente*. Dei tre hovudpersonane spelar på ei stereotyp oppfatning av vestlendingar, og om ein skal kunne setje pris på selskapet deira, må ein vere innforstått med mykje av referanseramma deira. Munk set dette heilt på spissen i si avvising av å ville konversere med dronning Sonja, av di ho ikkje visste at Jeff Lynne spelte i Idle Race og The Move før han vart med i Electric Light Orchestra. Her utøvar han grensedraging og sanksjonering på bakgrunn av snever populærkulturell kjennskap.

Mot ein ”legitim populærkultur”?

Ein kan altså på mange måtar seie at dei tre hovudpersonane, med Munk i spissen, freistar å opprette eit nytt smakshierarki. Dei bryt med det klassiske, modernistiske hierarkiet som Bourdieu skisserer, og omfamnar på postmodernistisk vis populærkulturen. Men dei gjer dette i ein skarp opposisjon til dei kulturellevistiske haldningane Skarpenes si forskning avdekte. Den forma for avgrensa kritisk pluralisme som dei tre hovudpersonane forfektar, kan sjåast som ein reaksjon på, og eit forsvar mot, ein total kulturellevisme. Dette er ein tanke Hassan tek opp i boka *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*:

[...] critical pluralism is deeply implicated in the cultural field of postmodernism; and [...] a limited critical pluralism is in some measure a reaction against the radical relativism, the ironic indeterminacies, of the postmodern condition; it is an attempt to contain them (Hassan 2001: 175).

Dr. Munks testamente kan seiast å gjere ein iherdig innsats når det gjeld å oppretthalde nokre avgrensingar, som kan seiast å reflektere ein kritisk pluralisme. Slik vert det ein freistnad på å skape ein slags ”legitim populærkultur”.

Bourdieu hevda at hierarkiet *Distinksjonen* skisserer opp verka konserverande på samfunnet og legitimerte sosiale forskjellar. Om eit nytt populærkulturelt hierarki vil kunne fylle same funksjon er vanskeleg å seie, men det vert klårt i *Dr. Munks testamente* at Munk nyttar grensedraging innan populærkulturen til å hevde sin posisjon i høve til dei to andre. Slik vil det nok kunne fungere konserverande i høve til ein maktstruktur. Korleis det vil kunne legitimere sosiale forskjellar er vanskelegare å sjå, ettersom det ikkje vil omfatte den nektinga av verda som Bourdieu hevdar at aksepten for den legitime smaken inneber.

Eit annan spørsmål som står opent, er kven eller kva som skal gjere distinksjonane innan populærkulturen. Utdanningsinstitusjonane, som Bourdieu såg som viktige autoritetar kring desse spørsmåla, har ingen framtrødande posisjon i høve til populærkulturen. I *Dr. Munks testamente* er det Munk som er premissleverandør for kva som vert rekna som legetimt. Dette gjer han hovudsakleg i kraft av å sitje på særskilt mykje kunnskap. Kanskje er det dei med ein dominerande personlegdom, evna til å vere velartikulert, samt mykje kunnskap, som får stå som rettleiande autoritetar for den "legetime populærkulturen"?

Allusjonar og intertekstuelle referansar

Gjennom denne oppgåva har eg fleire gonger freista i peike på allusjonar og intertekstuelle referansar i *Dr. Munks testamente*. Eg har også vore inne på at dette er eit trekk som ofte vert knytt til Hovland si diktning generelt. Eg vil i denne delen av oppgåva freiste å gjere greie for nokre av desse.

Eigne uttalte litterære førebilete og kjelder til inspirasjon

Hovland har sjølv vore raus når det gjeld å syne til eigne litterære førebilete. Kanskje aller mest direkte er han i opningsteksten i *Konspirasjonar*: "Omskriving". Her syner han til to bøker som særskild skal ha vore ansvarlege for at han sjølv byrja å skrive. Desse to bøkene er *Portrait of the Artist as a Young Man* av Dylan Thomas og *Trout Fishing in America* av Richard Brautigan. Hovland skriv mellom anna at hans eigen debutroman, *Alltid fleire dagar*, er eit medvite forsøk på å skrive om att den sistnemnde, og: "eg visste eg ville vore ein idiot om eg ikkje gjorde det. [...] Ofte trur eg at det einaste ein kan strebe etter er nettopp å skrive sine favorittbøker om att"

(Hovland 1990: 9-10). Av førebilete som alltid er der utan naudsynt å etterlate seg synlege spor, syner Hovland til Kafka, Beckett og A. A. Milne (forfattar av Ole Brumm) som dei viktigaste. Mark Twain og Raymond Queneau vert også nemnde, medan Bruno Schulz og Boris Vian (som han skreiv si hovudfagsoppgåve om) vert synte til som døme på seinare oppdaga førebilete. Hovland skriv vidare: ”I det heile tatt verkar det som samanhengane i litteraturen er atskillig meir opphissande og interessante enn forskjellane” (Hovland 1990: 10). Utover i *Konspirasjonar* skisserer han opp følgjande linje: Lewis Carroll – Raymond Queneau – Georges Perec – René Belletto – Mati Unt, og i teksten ”Å fange harar” vert følgjande namn nemnde i ei slags ”best of”-liste: Rimbaud, Rabelais, Lautréamont, Marquez, Proust, Gertrude Stein, Hamsun, Raymond Russel, Kurt Vonnegut, Garborg og Patrick Modiano (Hovland 1990: 174). Utover dei to norske forfattarane som vert nemnde i denne lista, har Hovland også uttalt at han er påverka av den såkalla profil-krinsen, og då særskild Jan Erik Vold, Einar Økland og Paal-Helge Haugen. Arild Nyquist er også eit namn Hovland sjølv ofte nemner. I *Konspirasjonar* understrekar Hovland også viktigheita av inspirasjon frå dei *litterære* personane. Tom Sawyer og d’Artagnan vert synte til som døme på ”skikkelege” litterære personar, som ikkje er underlagt det å skulle vere truverdige. Sjølv hevdar han at sine hovudpersonar er ei blanding av Philip Marlowe (frå Raymond Chandler) og Ole Brumm.

Elles bør det ”vestlandske” og den nynorske skriftkulturen nemnast som ei klår inspirasjonskjelde. Det ”vestlandske” vert ofte trekt fram som eit markant kjenneteikn ved forfattarskapen til Hovland, og dette er også eit fenomen som han spelar medvite på. Slik kan det seiast å vere ei kjelde til inspirasjon. I *Konspirasjonar* kommenterer Hovland det påstått ”vestlandske” ved tekstane sine. Kva som er så ”vestlandsk” ved bøkene hans er han ikkje sikker på, men han skriv at vestlandsmytane ofte er gode myter, og at det er all grunn til å byggje opp under dei, utan at han veit kor langt dei er brukbare. Han hevdar også at der er ein:

måte å snakke på, å slengje drit på, å vere høgtidsam på, nokre røyser, høge og låge, skjerande og innsmygande, som har trengt seg inn i øyregangane mine for alltid og som eg så lar sive ut i litteraturen (Hovland 1990: 12).

Om sitt eige liv på Vestlandet, ser han på det som eit ”privilegium” å ha flytta heile livet, noko som har gjort han ”nett så rotlaus som eg alltid har ønskt” (Hovland 1990:11). Den skilnaden mellom det vestlandske og det austlandske som kjem til syne

i uttrykksformene, tek Hovland opp i eit foredrag i høve 100-årsjubileet for Den Norske Forfatterforening i 1993. Her skriv han følgjande:

Lenge lurte eg på kva den kjende oslotonen var for noko, men etter kvart fann vi no ut kva den inneber, nemleg at dei innfødde i hovudstaden enno ikkje har oppdaga ironien, dei trur alt vi seier til dei, og at all fisk er god, heilt til dei får eit unnvikande uttrykk i ansiktet og seier dei må gå (Hovland 1999: 435).

Som eg har vore inne på, er ironi eit utstrakt verkemiddel hjå Hovland, og ikkje minst i *Dr. Munks testamente*. I sitatet over, gir Hovland sjølv uttrykk for at han nyttar ironi som middel for grensedraging.

Intertekstuelle referansar i Dr. Munks testamente

Fleire av dei over nemnde førebileta og inspirasjonskjeldene gjer seg også gjeldande i *Dr. Munks testamente*, om enn i større eller mindre grad. Men boka står også i eit høve til fleire andre sjantrar og litterære verk, og eg vil no freiste å peike på nokre av desse. Først vil eg gi litt rom til ein gjennomgong av Barthelme og novella "The New Music". Eg vil deretter sjå kort på pikareskromanen og dannelsromanen, før eg ser grundigare på *Dr. Munks testamente* sitt forhold til *Faust*.

Barthelme

Som nemnd opnar *Dr. Munks testamente* med eit sitat frå den amerikanske forfattaren Donald Barthelme: "A fine bunch of men. Nervous, but fine." Sitatet seier i seg sjølv lite, og verkar til å vere henta ut frå ein kontekst som truleg vil gi det meir meining. Kanskje kan ein sjå sitatet som retta mot dei tre hovudpersonane. I så fall vert det ei sympatisk skildring, utan veldig djupn. Denne mogelegheita vil eg likevel kome litt tilbake til. Men først vil eg sjå nærare på kven som står bak sitatet, og på verket det er henta frå.

Den imponerande CV-en til Barthelme har eg alt nemnd, og sjølv om han var ein sentral kulturpersonlegdom, er det altso som forfattar han oftast vert nemnd i dag. Mellom dei første kritikarane som sette pris på Barthelme si dikting, var den amerikanske forfattaren og professor i filosofi William H. Gass. I essayet "The Leading Edge of the Trash Phenomenon" skryt han av det som alltid slår ein ved Barthelme si høgst oppfinnsame og skadefro ironiske dikting, nemleg den frie bruken av samtidig kultur i heile sin "kitschaktige rundhandaheit" (Gass 1970: 97-103). Etter denne karakteristikken er det neppe overraskande at når teoretikarar i dag skal liste

opp døme på forfattarar dei knyter til postmodernismen, er Barthelme mellom dei som vert nemnd hyppigast. Han er mest kjend for novellene sine, men skreiv også romanar. Referansar og allegoriar er sentrale element ved diktinga hans, noko som også syner seg i namna på dei første bøkene han gav ut: novellesamlinga "Come Back, Dr. Caligari" frå 1964, og romanen, "Snow White" frå 1966. Den siste er ei attforteljing av eventyret med same namn, medan den første tittelen sjølvsgt syner til den klassiske stumfilmen frå den tyske ekspresjonismen. Som den europeiske modernismen, var den tyske modernismen ei samling av ulike retningar og rørsler, som inkluderte både ekspresjonismen, "neue Sachlichkeit" og dadaisme (Refsum 1997 : 162-163). Barthelme si første novellesamling ber slik alt i namnet eit ønske om at denne modernistiske retninga ikkje må gløymast.

"The New Music"

Referansar og allegoriar til modernistiske forfattarar, kunstnarar og verk går att i mykje av Barthelme sin forfattarskap. Dette gjeld ikkje minst for novella "The New Music", som sitatet i *Dr. Munks testamente* er henta frå. "The New Music" vart først trykt i novellesamlinga *Great Days*, som kom ut i 1979. Det første som slår ein ved novella er at den i sin heilskap er komponert av udifferensiert dialog. "The New Music" opnar med at den eine av dei to stemmene spør: "What did you do today?" (Barthelme 1981: 337). I replikkvekslinga som følgjer, er det typiske kvardagshandlingar frå siste halvdel av 1900-talet som vert nemnd: "Talked to Happy on the telephone saw the seven o'clock news did not wash the dishes want to clean up some of this mess?" (Barthelme 1981: 337). Men på denne førespurnaden responderer den andre stemma slik:

- If one does nothing but listen to the new music, everything else drifts, goes away, frays. Did Odysseus feel this way when he and Diomedes decided to steal Athene's statue from the Trojans, so that they would become dejected and lose the war? I don't think so, but who is to know what effect the new music of that remote time had on its hearers? (Barthelme 1981: 337).

Dialogen held fram på same kontrapunktiske vis: "- Or how it compares to the new music of this time? – One can only conjecture." "Den nye musikken" er altså ikkje noko nytt fenomen, og det vert klårt at samtalen handlar om meir enn berre kva dei gjorde denne dagen. Det vert også klårt at novella ikkje berre syner til homersk dikting og til den antikke musikken sine implikasjonar kring død og atterføring i

evige syklusar, men også til ei kunstnarisk rørsle mykje nærare knytt til vår eiga tid. At utsegna kring Odyssevs også gir assosiasjonar til James Joyce sin *Ulysses* vert styrka gjennom ein diskusjon kring ein heller grotesk gravstad der opptak av stemmene til dei avdøydde vert spelt frå gravene. Ein slik gravstad har vorte skildra før, av Leopold Bloom i Paddy Dignam si gravferd:

Have a gramophone in every grave or keep it in the house. After dinner on a Sunday. Put on poor old greatgrandfather Kraahraark! Hellohellohello amawfullyglad kraark awfullygladaseeragain hellohello amarawf kopthsth (Joyce 1990: 114).

Slike ekko frå tidlegare stemmer er gjennomgåande i "The New Music". Men allusjonane er ikkje berre til tidlegare stemmer frå antikken til modernismen, novella syner også til samtids- og populærkultur. Til dømes vert filmen oppvurdert og verdsett: "Film is the great medium of this century – hearty, giggling film" (Barthelme 198: 341). Sitatet som *Dr. Munks testamente* opnar med er henta frå ei replikkveksling kring to filmar: "– In the one about the barracks we see Squadron A at morning roll call, tense and efficient. "Mattingly!" calls the sergeant. "Yo!" says Morgan". Den andre stemma responderar då med: "A fine bunch of men. Nervous, but fine" (Barthelme 1981: 342). Om ein reknar dette sitatet for å vere retta mot dei tre hovudpersonane, kan det kanskje skildre noko av forfattaren sitt forhold til dei tre: Det er i hovudsak bra menn. Dei synar seg menneskelege gjennom sin nervøsitet, men er for gode soldatar å rekne i høve til det litterære prosjektet dei skal nyttast i. Eit anna interessant poeng dukkar opp dersom ein ser på replikken som følgjer etter dette sitatet: "– In the one about the amphitheater [sic], an eight-day dramatization of Eckermann's *Conversations with Goethe*" (Barthelme 1981: 342). Dette vert i alle høve enda ein peikar frå *Dr. Munks testamente* til Goethe.

Truleg er likevel sitatet frå Barthelme i hovudsak tatt med for å syne til eit litterært førebilete, og når Barthelme sitt namn er så nært knytt til postmodernismen, er det naturleg for lesaren å verte ekstra merksam på dette når han les. Teksten sitt eige forhold til modernisme og postmodernisme vert også tatt opp i "The New Music". Forutan ei rekkje referansar i den retninga, kan ein også tenkje seg at det er modernismen dei to stemmene diskuterar når dei med sterk ambivalens minnst mor si. Det meste av minna er knytt til kva som var tillate og kva som ikkje var tillate når mora bestemte. Særleg er det kva ho "didn't 'low" som går att. Dette kan ein sjå på som ein kommentar til den noko strikte regelstyringa under modernismen, som

postmodernismen vert sett å stå i opposisjon til. Om ein skal sjå dette i høvet til *Dr. Munks testamente*, nyttar den seg av ein postmodernistisk fridom, som til dømes i høve til det å kunne referere frå, og syne til, både høg- og populærkultur.

Eit anna band mellom *Dr. Munks testamente* og teksten den har henta opningssitatet sitt frå, er "The New Music" sine kommentarar til kva rolle og funksjon "den nye musikken" har: "- Luckily we have the new music now. To give us aid and comfort" (Barthelme 1981: 348). Denne rolla får musikken absolutt i *Dr. Munks testamente*. Eit skildrande døme er når dei tre hovudpersonane skal syne førestillinga si for første gong. Eg-forteljaren er særst usikker og nervøs, men i det dei byrjar å spele *Walk Don't run*, kjennest alt mykje tryggare:

Eg veit ikkje kva det er med denne melodien, eller kvifor Munk var så opphengt på nettopp den, men eg hadde likt the Ventures sin versjon i si tid (det måtte ha vore omtrent på same tid som Nils og eg gjekk og fabla om Helen Shapiro). [...] Men eg kjende no at det var ein melodi det var godt å spele, som uttrykte noko eg hadde kjent inne i meg lenge, men som eg først no fekk gitt uttrykk for, og eg var litt lei meg for at eg ikkje fekk ta ein liten solo (Hovland 1996: 130).

Walk Don't run er ein fengande instrumentalmelodi som vart skriva av den amerikanske jazzgitaristen Johnny Smith i 1955. Den er likevel mest kjend i The Ventures sin surf-rock versjon frå 1960. Når eg-forteljaren seier at denne melodien "uttrykte noko eg hadde kjent inne i meg lenge, men som eg først no fekk gitt uttrykk for", må det grunne i kjensler og minne han knyter til låta, og ikkje den tekstfri låta i seg sjølv. Her er *Dr. Munks testamente* heilt på linje med kommentaren i "The New Music" om den hjelpande og trøystande funksjonen til den nye populærmusikken.

I følgje stemmene i "The New Music" har den nye musikken også ei anna oppgåve: "- The new music burns things together, like a welder. The new music says, life becomes more and more exciting as there is less and less time" (Barthelme 1981: 348). I dette sitatet vert det eklektiske ved den nye musikken trekt fram. Det vet også hevda at den nye musikken ber i seg ei påminning om at tilværet er forgjengeleg: Den seier at livet vert meir og meir spanande etter kvart som der er mindre og mindre tid att. Tankar kring det forgjengelege melder seg også i *Dr. Munks testamente*. Heile handlingslaupet i boka vert sett i gong av tankane eg-forteljaren gjer seg når han er i gravferda til ein jamaldring, og det å verte eldre er ein gjennomgåande tematikk som ved fleire høve vert kommentert.

Eit litterært grep som vert nytta i både "The New Music" og i *Dr. Munks testamente*, er blandinga av fiktive og reelle personar. I *Dr. Munks testamente* treff til dømes dei tre hovudpersonane Kjell Bækkelund på Theatercaféen. Og i "The New Music" møter ein fraser som: "Propp the philosopher, having dinner with the Holy Ghost" (Barthelme 1981: 349). Dette er eit grep som gjerne vert knytt til postmodernismen (Malpas 2005: 23), og som umiddelbart reiser fleire ontologiske spørsmål. Ei dreining i fokus frå epistemologiske spørsmål til ontologiske spørsmål er som nemnd noko av det mellom andre McHale ser som eit særdrag i skiljet mellom modernisme og postmodernisme.

Dr. Munks testamente og pikareskromanen

Dr. Munks testamente har trekk ved seg som gir assosiasjonar til pikareskromanen. 'Pikaresk' er ei nemning som har synt seg vanskeleg å oversetje, og har av di vorte tatt opp i dei fleste språk som nemning for denne sjangeren⁶. Pícaro har også vorte nemninga på den eg-forteljande (anti-)helten i sjangeren, som av di har fått namnet "pikareskromanen".

Sjangeren reknast for å ha sitt opphav i den anonymt utgjevne *Lazarillo de Tormes* frå 1554, og i forordet til den norske omsetjinga peiker Sigmund Skard på dei mest sentrale kjennemerka. I pikareskromanen vert hovudpersonen, pícaroen, sitt liv framstilt gjennom ei rekkje laust samanknytte episodar. Den typiske pícaroen er ein avvikar som står utanfor den vanlege samfunnsramma, og ferdast fritt gjennom dei sosiale samfunnsgruppene. Det er pícaroen si subjektive framstilling av desse gruppene lesaren får presentert, og Skard peiker på at "han [pícaroen] ser dei med uhemma skepsis, ofte med beisk kritikk og om lag alltid med humor" (Sigmund Skard 1992: 9). Hendingane i pikareskromanen følgjer kvarandre episodisk og kronologisk, men vert haldne saman av pícaroen som dominerande hovudperson. For å summere opp, kan pikareskromanen seiast å verte kjenneteikna av ein episodisk struktur, eit realistisk innhald og ofte ei satirisk målsetjing.

I kva grad *Dr. Munks testamente* kan kallast ein pikareskroman vil avhenge av kva definisjon ein støttar seg til. Om ein til dømes nyttar Walter Allen sin definisjon i *The English Novel* frå 1954, vil boka få god plass innanfor sjangeren: "Any novel in which the hero takes a journey whose course plunges him into all sorts, conditions an

⁶ Sjå vedlegg for ei grundigare utgreiing av omgrepet.

classes of men” (Allen 1954 :18). Eg meiner likevel dette er å strekke sjangergrensene for langt, og vil vere tilbakehalden med å kalle *Dr. Munks testamente* for ein pikareskroman. Det er likevel tydeleg at boka ber i seg fleire av sjangertrekka, noko det kan vere interessant sjå nærmare på.

Det trengst ikkje lang argumentering for å slå fast at Munk og Waglen kan seiast å vere avvikarar. Waglen driv videoutleige med kannibalfilmar som spesialfelt, samstundes som han sit i kommunestyret. Han kallar sonen sin ”din vesle kuk” (Hovland 1996: 54), og har eit handlingsmønster heilt utanom det vanlege. Når det gjeld Munk, skal ikkje meir til enn eit blick på CV-en hans, før ein kan slå fast at dette er ein eineståande karakter. Men endå tydlegare enn i valet av yrkesveg, syner deira avvik seg umiddelbart når dei konverserar. Her vert det klårt at dei nærast konsekvent vel ei lite konvensjonell tilnærming til det meste. Dette avviket vert også styrka gjennom deira posisjon som vestlendingar, og teksten spelar medvite på stereotype oppfatningar av dei.

Når det gjeld eg-forteljaren, framstiller han seg sjølv som langt meir ”normal” enn dei to andre hovudpersonane. Liver han fører som familiefar med fast jobb i den offentlege skulen, er då også høgst konvensjonelt. Men i selskap med dei to andre, vert det til at han følgjer deira linje, og slik plasserar også han seg på sida av ”normalen”. Eg-forteljaren sitt avvik verkar slik høgst frivillig og medvite. Eit døme der dette trekket ved eg-forteljaren kjem særskild tydeleg fram, er når Munk skal kjøpe dei dressar i Oslo. Dei går på ”Dressmann” og Munk forlangar å få snakke med ”herr Dressmann personleg” (Hovland 1996: 104). Waglen støttar Munk i dette kravet og ekspeditøren vender seg då til eg-forteljaren med si siste von:

Ekspeditøren såg frå den eine av oss til den andre, og blikket hans fall til slutt på meg, som enno hadde til gode å seie noko.

- Herr Dressmann? Sa han.

- Om det ikkje er for mykje bry, sa Waglen.

- Eg vet ikke riktig...

Eg skjønte det var på tide å gripe inn.

- Han er kanskje ikkje stått opp enno? sa eg.

Ekspeditøren lèt no all von fare og såg skuffa på meg (Hovland 1996: 104).

Her synar eg-forteljaren seg medvite både valet han tek og kva oppfatning det gir av han.

At dei tre hovudpersonane har dette avviket buande i seg, og at alt vert skildra og kommentert gjennom deira høgst subjektive syn, gjer tilnærminga deira høgst ukonvensjonell. Det pikareske trekket med at hovudpersonen ferdast gjennom alle

samfunnsgrupper og lag, kan også seiast å vere halde i hevd i *Dr. Munks testamente*. Men i staden for direkte møte med representantar frå dei ulike samfunnslaga, er det dei kulturelle uttrykka til samfunnsgruppene ein vert eksponert for. Kulturuttrykk frå alle samfunnsgrupper er representerte, noko som gir ei salig blanding av det ein tradisjonelt oppfattar som høg- og lågkultur. Pikareskromanen si satiriske målsetjing kan også sporast i *Dr. Munks testamente*, sjølv om den kanskje ikkje er så påtakeleg uttrykt som det ein forbinder med pikareskromanen.

Når det gjeld dei meir formelle sjangertrekka: ein episodisk struktur og eit realistisk innhald, kan *Dr. Munks testamente* seiast både å stemme over eins og å bryte med pikareskromanen. Ein kan klårt sjå ein episodisk struktur i boka. Sjølv om den har ei forteljing som heng brukbart saman, er det enkelthendingane som står klårast fram og set heilskapen noko i skuggen. Dette er også eit trekk som lett lokkar fram ein dramatisk ironi. Som lesar får ein betre oversikt over heilskapen enn personane i boka, og kan av det hente ut kunnskapar dei ikkje innehar. Den betydelege diskrepansen mellom sjølvoppfatninga til dei tre hovudpersonane, som ser på seg sjølve som ”Åndshøvdingar”, og korleis dei faktisk står fram og kva dei faktisk driv med, kjem tydeleg fram gjennom dette grepet. Avslørande er også Waglen sin kommentar då eg-forteljaren ber Munk fortelje kvifor dei no er samla att: ”- For min del hadde eg heilt gløymt at det var nokon spesiell grunn til at vi er her. Det verka berre heilt naturleg at vi sit her og pratar drit” (Hovland 1996: 58). Dette er også eit trekk eg peikte på i gjennomgangen av *Dr. Munks testamente* i høve til postmodernisme. Når det gjeld det realistisk innhaldet, vil det vere naturleg å setje spørjeteikn ved det. *Dr. Munks testamente* har, som *Sveve over vatna*, ei slags blanding av fantastikk og skittenrealisme. Men som nemnd over, verkar spenninga mellom desse noko tona ned i *Dr. Munks testamente*, som verkar noko meir stilisert. Historia og hendingane i boka vert skildra realistisk nok, men er i seg sjølve for spesielle til at dei svarar til den realismeforma ein forbinder med pikareskromanen.

Dr. Munks testamente og dannelsingsromanen

Som nemnd har *Dr. Munks testamente* ein kiastisk struktur, noko som gir sjangermessige assosiasjonar. Revitaliseringa av ungdomstida gir boka ein struktur som i oppbygning gir assosiasjonar til den klassiske dannelsingsromanen. I byrjinga av boka møter ein eg-forteljaren på heimstaden hans. Han legg så ut på ei reise til

hovudstaden, rundt i Sør-Noreg og i deler av Tyskland, før han vender tilbake til heimbygda. I den klassiske danningsromanen er det oftast ein ung mann som legg ut på ei slik reise og vender tilbake med meir kunnskap og innsikt enn han hadde då han drog. I *Dr. Munks testamente* er det rett nok ein meir vaksen mann som legg ut på denne reisa, og det er vanskeleg å peike på kva for innsikter det er han skal ha vunne i løpet av reisa. Det einaste som verkar å ha endra seg for eg-forteljaren, er at ein annan mann har teke plassen i det som før var heimen hans, og at han slik har mista familielivet sitt. Sett i denne samanhengen må *Dr. Munks testamente* kunne seiast å vere ein slags "antidanningsroman". Dette er eit trekk som boka delar med *Sveve over vatna*. Også her står eg-forteljaren att utan noko vidare bestemt kunnskap eller retning i livet. Men som nemnd er han då enno ung, og mogelegheitene ligg stadig framfor han. Tonen vert slik lettare i den, enn den som pregar *Dr. Munks testamente*. Han er ikkje lenger like ung, og det verkar ikkje som han ser like mange vegar å velje når det kjem til kva han ønskjer med livet sitt.

Dr. munks testamente og Faust

Det nemnde danningsromanmotivet leier lett tankane til det kanskje største danningsidealet av alle, Johan Wolfgang von Goethe. I *Dr. Munks testamente* er der også ein klår allusjon til Goethe sitt mest kjende diktverk, *Faust*. *Dr. Munks testamente* opnar med ein "Prolog hos dikteren". Denne er skriva i same versemønster som "Zueignung" i *Faust*. Dei tre hovudpersonane skal til Heidelberg for å finne Munk sin son, Johann, som studerer ved universitetet der. Den tradisjonelle Faust-skikkelsen vert gjerne hevda å vere basert på livet til den tyske Dr. Johann Georg Faust, som i følgje myta skal ha levd frå 1480 til 1540 og studert divinasjon ved universitetet i Heidelberg. Eit av dei siste kapitla heiter "Walpurgisnatt" og går føre seg i den lille landsbyen Schierke. Slik deler det både namn og stad med eit av kapitla i Goethe sin *Faust*. Dei to kapitla ber også ein handlingsmessig slektskap, sidan begge skildrar episodar der det meste går gale.

Om ein freistar å peike på likskapar mellom dei to bøkene når det gjeld tema og handling, vil *Dr. Munks testamente* kome til kort. Litteraturprofessor Dietrich Schwanitz hevdar at Goethe sin *Faust* er det mektigaste diktverket på tysk språk, og som oversikt over eit land sin kultur kan berre Dante sin *Den guddomlege komedien* og James Joyce sin *Ulysses* måle seg med det. Schwanitz held fram lovprisinga ved å

hevde at der ikkje er noko verk som nyttar seg av fleire metriske variasjonar. Gud snakkar i femfota jambar med kryssrim, Faust vekslar mellom lengtingsfullt strøymande firetakterar, tersinar og urima trimeter, medan Mefistofeles sin talestil får utfalde seg på den dovne verdsmannens madrigalvers av vekslande lengd. I tillegg er heile verket fullstappa av songar, balladar, hymner og kor:

I *Faust* samles diktningens totale formspråk. Det er virkelig poesien høydepunkt og en anatomisk gjennomgang av hele vår [tyske] kultur. I *Faust* viser det tyske språket hva det kan, hvilke figurer det behersker og hvilken glans og uttrykkskraft det kan oppnå. I *Faust* smelter den tyske kulturen sammen med den europeiske – det finnes ikke noe verk hvor snittflaten mellom de to er større. *Faust* er det diktverket hvor nasjoner først lærer tysk litteratur å kjenne, og Faust og Mefisto er de to tyskerne andre mest sannsynlig har lyttet oppmerksomt til (Schwanitz 2002: 228).

Ein slik karakteristikk vil *Dr. Munks testamente* aldri kunne få, og i det heile å vise til likskapar mellom dei to bøkene verkar i utgangspunktet ironisk. Det kan kanskje seiast å vere eit Faust-liknande prosjekt Munk ser føre seg at førestilling deira skal verte, men det kan på ingen måte seiast å lukkast. Dette kan vere ein kommentar som syner til at eit prosjekt som freistar å ”skulle samanfatte det heile, sei det vesentlege” (Hovland 1996: 60) om eit land sin kultur ikkje lenger er mogeleg. I ei tid prega av globalisering og der ein uendeleg straum av informasjon bombarderer ein frå alle verdshjørna (det vil no gjerne sei frå Amerika), nyttar det ikkje lenger å skulle skildre eitt kulturelt uttrykk. Dette er igjen noko Hovland kan seiast å ta konsekvensen av ved å vise til, og spele på, fleire og ulike kulturelle referansar.

Av andre likskapar mellom *Dr. Munks testamente* og Goethe sin *Faust* kan det nemnast at der *Faust* spelar på motsetnaden mellom det moderne og det antikke, spelar *Dr. Munks testamente* på det moderne i høve til det tradisjonelt (vest-) norske. Og der *Faust* blandar heidenskap og kristendom, blandar *Dr. Munks testamente* bibelsitat og -tilvisingar med bannskap og ikkje-kristen moral. I det heile er der ei påtakeleg blanding av høg- og lågkulturelle uttrykk i begge dei to bøkene.

Munk og Mefistofeles

Der er nokre trekk som kan leie tankane inn på å samanlikne Munk med Mefistofeles. Begge er velartikulerte, morosame og dekkjer på ein måte til sin forføringskunst ved ikkje å la den vere for openbar. Både Faust og eg-forteljaren vert leia gjennom underhaldande og lærde ordskifte om alt frå vitskaps- til elskhug. Dei litterære rollene

deira har også fleire fellestrekk. Begge er drivkraft og den som får ting til å skje. Der Mefistofeles får Faust med seg vekk frå det livsfjerne tilværet i studerkammeret og ut til kontakt med det verkelege livet, får Munk med seg eg-forteljaren bort frå det stillestående, konvensjonelle livet, som verkar til å gi han lite, og ut på eventyr. Ser ein på skildringar av Mefistofeles i sekundærlitteraturen, ligg der ofte mykje av Munk i dei. Som til dømes i Åse-Marie Nesse sitt etterord til eiga gjendikting:

Mefistofeles er innkalkulert i Guds plan, bokstaveleg talt eit nødvendig vonde. Utan han ville skaparverket stagnere og mennesket bli verande i Edens barnehage. Den brusande symfonien ville bli redusert til lutter englesong og idyll. Han tilbyr den irriterande disharmonien som hindrar innsoving og gir spenning, utfordring, handling. Slik blir han motpart i ein indre dialog der mennesket heile tida må overprøve seg sjølv, sine kvalitetar, sine grenser (Nesse 1993: 241).

Hadde det ikkje vore for Munk, hadde truleg eg-forteljaren halde fram med det konvensjonelle livet sitt. Eit liv han gir uttrykk for å setje pris på. Munk, og minna om han, ligg der likevel som ein ”irriterande disharmoni”, og lokkar han ut av denne ”Edens barnehage”.

Særleg om ein ser på Munk og Waglen i tospann, fyller dei mykje av rolla til Mefistofeles. Eit par kuriøse døme som kan støtte ei slik forståing av Munk og Waglen som djevelske freistarar, er at hunden til Munk heiter Cerberos, altså det same som hunden til Hades i gresk mytologi. Den dukkar også opp i Dantes *Den guddomelege komedie*, der den held vakt i helvete ved krinsen fråtseri. Waglen, på si side, fortel spontant under stand-up-nummeret sitt ei historie om sitt eige liv medan han ”enno låg inni pikken til far min” (Hovland 1996: 132). Då gjekk ”Sattan” inn i huset der mor hans var og ”blei der både lenge og vel...[...]. Og ni månader etter blei eg fødd” (Hovland 1996: 133). Han har også den demoniske attributten at hjørnetennene hans er usedvanlege lange og skarpe. Sjølv om det nok er eit kriminelt miljø han syner til, er det med på å styrke inntrykket når han talar om ”kontaktene mine i underverda” (Hovland 1996: 139). Dette er også eit trekk han kommenterer sjølv. I det han får tildelt rom 6166 på Kielferja, seier han: ”Det verkar nesten litt satanistisk. Det er nesten så eg får ein slags trong i meg til å svi av kyrkjer” (Hovland 1996: 171).

Det er også klare skilnadar mellom Munk og Mefistofeles som ein ikkje bør oversjå. Mefistofeles kallar seg ei ånd som alltid fornektar, og hans element er det vonde: ”Eg toler inga form for skaping./ Men alt de kallar synd, fortaping,/ kort sagt:

det vonde – er som kjent/ mitt egentlege element” (Goethe 1993: 63). Munk er ikkje noko vondt vesen, og han er på ingen måte ute etter sjela til eg-forteljaren. Og sjølv om det kan argumenterast for at det religiøse frelseaspektet i *Faust* bør sjåast på som ein metafor⁷, har *Dr. Munks testamente* heller ikkje den religiøse overtonen og rammeforteljinga som *Faust* har i form av veddemålet mellom Herren og Mefistofeles (og mellom Faust og Mefistofeles).

Eg-forteljaren og Faust

Om det er mogeleg å sjå nokre likskapstrekk mellom Mefistofeles og Munk, let dette seg vanskeleg gjere mellom Faust og eg-forteljaren. Dei står meir fram som diametrale motsetjingar. Faust drar ut i verda for å stille si veldige attrå etter kunnskap, medan forteljaren legg ut på reise for å halde på avstand erkjenninga om at han ikkje er nøgd, og at han ikkje kan finne ro, i det livet han lever. Skiljet vert også tydleg om ein ser på korleis dei to bøkene endar for dei to. Faust vert frelst med den grunngevinga at han er ein som stadig strebar etter noko høgare, medan eg-forteljaren si historie endar med tap og resignasjon.

Egil Wyller syner i sin *Faust*-studie ”Enheten i Goethes Faust-diktning” at det skjønneheitsidealet som Faust streber mot, og som held han i ande, er det evig kvinnelege. Og om ein ikkje ser denne polariteten, men berre ein hensynslaus streben etter kunnskap for kunnskapen si eiga skuld, vil ein forspille Goethe sin visjon av det ”faustiske”. Dramaet sin siste replikk peikar også mot dette, i det ”Chorus Mysticus” seier: ”eit Evig-Kvinneleg/ ber oss i hamn” (Goethe 1999: 342). Fleire har tolka dette som at det er Gretchen som har fått himmelsk fullmakt til å hente heim den ho elska i ungdomen. Åse-Marie Nesse forfektar til dømes dette synet i forordet til si gjendikting av *Faust*. Del II.

Det vert klårt at eg-forteljaren i *Dr. Munks testamente* har opplevd eit kjærleikstap, og det kan vere lokkande å tenkje at om han hadde enda opp med sitt

⁷ Det bør ikkje gløymast at veddemålet kring Faust si frelse igjen står innanfor ei ramme som definerer det som skodespel. ”Prolog i himmelen” står etter eit ”Forspel på teateret” der ein teatersjef, ein teaterdiktar og ein komediant kranclar om kva som skal skje vidare og diktaren syner slik at det ikkje berre er opp til han kva som skal skje vidare, der er også eit publikum å ta omsyn til. Det vert slik klårt at alt som følger, himmelen, jorda og helvete, alt er teater. Særskild tydeleg vert dette i den storslåtte siste scena der me ser helvetes fryktelege gap opne seg ”til venstre”, englane trengjer Mefistofeles ”ut på prosceniet” osb. Den religiøse ramma er altså sjølv underlagt ei metalitterær ramme (Øhrgaard 1999:270).

livs store kjærleik, Sandra, kunne ting vore annleis. Dette vert imidlertid dementert når eg-forteljaren møter att Sandra:

Ein gong måtte eg likevel ha lurt på kor annleis livet mitt ville blitt om det hadde blitt Sandra og meg. Når eg no såg på henne, var eg ikkje sikker på kor stor skilnaden ville vore (Hovland 1996: 100).

Sandra er altså ikkje nokon Gretchen for eg-forteljaren, og draumen om den store kjærleiken verkar ikkje å vere vegen til tilfredsstilling eller frelse for han. Han uttrykkjer også dette klårt for seg sjølv: ”Ei kvinne gjekk forbi. Ho var av ein type som eg nok ein gong kunne ha forelska meg i, men no merka eg at det ikkje ville skje. I said goodbye to love” (Hovland 1996: 138). Denne avskjeden med kjærleiken verkar også å gjelde overfor kona, om der i det heile nokon gong har vore kjensler av kjærleik i den relasjonen. Han ender også opp åleine, tilsynelatande utan noko nyvunne retning i livet.

Goethe og *Faust*

Dr. Munks testamente opnar med ein ”Prolog hos diktaren” og vert avslutta med ein ”Epilog hos diktaren”. I begge desse er der eit diktar-eg som vender seg direkte til lesaren. Som nemnd, er det nytta same rimmønster her som det vert nytta i ”Zueignung”, opningsdiktet i Johann Wolfgang von Goethe sin *Faust*. Den tidlegaste versjonen av dette dramaet vart funne i 1887, og den vart, slik det var skikk i tidas generiske litteraturvitskap, kalla *Urfaust*. Manuskriptet til denne *Urfaust* er ei avskrift gjort av ei hoffdame i Weimar, men den vert rekna som ”utvilsamt autentisk” (Øhrgaard 1999: 267). Sjølv om den vart funne først i 1887, reknar ein *Urfaust* for å vere frå 1775, og ein reknar med at Goethe skreiv på denne versjonen frå ca. 1770. Frå 1775 vart materialet liggjande brakk lengje. Arbeidet med stoffet under Goethe si Italia-reise resulterte i det som i 1790 låg føre som *Faust. Ein Fragment*. Vennskapen Goethe hadde med Schiller frå 1794 og fram til Schillers død i 1805, skal ha vore medverkande til at han tok oppatt arbeidet. Og i 1808 var *Faust I* ferdig, meir enn 30 år etter at Goethe hadde byrja å arbeide med stoffet (Øhrgaard 1999: 267).

Å skulle ta opp att og gjennomarbeide dette stoffet som han hadde halde på med i ungdomsåra må ha vore eit stemningsfullt gjensyn for Goethe. Han må ha mana fram att frå halvgløymsla dei skiftande skikkelsane han i sin ungdom hadde gitt kunstnarisk liv til (*Faust*, *Mefistofeles*, *Gretchen*, *Wagner* med fleire), og han har på

ny måtte verte intim omgangsfelle med desse. *Faust* I opnar også med ei tileigning, ”Zueignung”, der eit diktar-eg skildrar eit slikt møte med si tidlegare dikting. Dette møtet fortonar seg som ein straum av inntrykk som fører med seg vitalitet og ”eit pust av ungdom” (Goethe 1993: 9). Møtet vert skildra som både kjært og gledeleg: ”Bilete ber de med frå farne dagar,/ og kjære skuggar gjer meg atter glad.” Men eit slikt møtet med noko som har vore, gjer ein også meir medviten i høve til kvar ein står no: ”Men smerten melder seg på ny og klagar:/ Har livsens labyrint ført nokon stad?” (Goethe 1993: 9). Ein kan likevel gjere lite anna enn å følgje dei impulsane som er komne over ein: ”Og dette høge, stille ånderike/ har vekt til live all min fordums lengt” (Goethe 1993: 9). Møtet syner seg til sist å vere komplekst: ”Alt strengt og hardt i hugen min må vike,/ ein gråt vell opp av djup eg hadde stengt./ Det nære rykker bort og går til grunne,/ min eine, sanne røyndom er det svunne” (Goethe 1993: 10). Det samtidige svinn altså hen, medan minnet om det tidlegare svunne står fram som det einaste sanne. Eg vil freiste å syne korleis dette også gjer seg gjeldande i *Dr. Munks testamente*, men først må eg kort seie noko om oktaven.

Oktaven

Opningsdikta i både *Faust* og *Dr. Munks testamente* nyttar altså oktaven som verseform. Oktaven har gjennom ei lang og ærerik historie oppnådd ei særstilling innan vestleg dikting og fått tilnamnet ”strofenes dronning” (Lie 1967: 638). Fleire av verdslitteraturen største forfattarar har skrive nokre av sine mest betydelege dikt i denne strofeforma, som i kraft av det kan seiast å vere ”poetisk beåndet” (Lie 1967: 638). Mellom dei aller mest kjende dikta som nyttar oktaven er nettopp ”Zueignung”. Dette diktet er så mektig at det, ifølgje Halvard Lie, har påverka all seinare nytte og oppfatning av oktaven:

Det er denne særegne, sammensatte stemning av sterk følelsesbeveget erindring, av intuitiv tilbakeblikk og rolig refleksjon Goethe har gjennomåndet oktave-formen med slik at det har vist seg vanskelig for senere poeter å komme oktaven nær uten at noe av denne stemninga uvilkårlig har smittet over på deres dikt. Og omvendt har de gang på gang rent uvilkårlig grepet til oktaven når en med Goethediktets beslektede stemning meldte seg hos dem og de ville ha dikterisk uttrykk (Lie 1967: 642).

Den oktaveforma ein oftast møter i norsk dikting, er den med rimsetjing og kadensforhold: AbAbAbCC. Denne forma må kunne seiast å vere den dominerande også i dansk, svensk og tysk dikting, sjølv om andre formvariantar også har gjort seg

sterkt gjeldande (Lie 1967: 638). Denne særskilde oktaveforma vart skapt i Tyskland i 1770-åra, og det er gjerne Wilhelm Heinse, som ved utgjevinga av ei rekkje originale dikt på denne verseforma i 1774, vert tilkjend æra for å ha innført oktaven i tysk dikting. Det var også Heinse si form Goethe tok opp i sine berømte oktavedikt, som igjen har vorte bestemmende for mykje av all seinare oktavedikting i både Tyskland og Skandinavia. Dette gjeld særskild dikta "Zueignung" til *Gedichte* og "Zueignung" til *Faust* I. Desse dikta vert av mange rekna for høgdepunkta i Goethe sin poesi i det heile, og dei vart mykje lesne og beundra både i Tyskland og Skandinavia. I ein stor del av den norske oktavediktinga merkar ein meir eller mindre tydelege gjenklanger frå desse dikta⁸. Det mest kjende norske oktavediktet er Aasmund Olavsson Vinje sitt dikt "Ved Rundarne", og i dette diktet vert oktaven sine særskilde uttrykksmogelegheiter nytta på meisterleg vis. Den klåre slektskapen til "Zueignung" vert understrekt av forfattaren sjølv, som omtala diktet som "berre etterdikting" (Lie 1967: 641). Sitatet må kunne seiast å vere uttrykk for ei kledeleg, men i overkant beskjeden haldning. Vinje må ha vore medviten den betydelege poetiske verdien "Ved Rundarne" sjølv ber i seg. Tematisk tek "Ved Rundarne" opp dei overveldande og ambivalente kjenslene minne framkallar. Som hjå Goethe, er dette både kjærlege og vemodige kjensler, men krafta i dei gjer at dei langt på veg overskrider denne distinksjonen. Minna, og kjenslene knytt til dei, står fram for eit diktar-eg som meir verkelege enn notida. Når det gjeld val av motiv, skil dikta seg frå kvarandre. Der "Zueignung" skildrar ein aldrande diktar sitt møte med si ungdoms dikting, er det ein vaksen mann sitt gjensyn med sin ungdoms naturlandskap som vert skildra i "Ved Rundarne": Eit aldrande diktar-eg skodar over det landskapet og den naturen han vaks opp og hadde si ungdomstid i.

Hallvard Lie argumenterer for at sidan dette diktet representerer ein så høgtstående oktavekunst, vil det spontant assosiere seg for medvitnet vårt med ei anna, og eldre, høgverdig oktavedikting:

Den litteraturhistoriske noenlunde orienterte lesar vil m.a.o. ikke kunne fordype seg i dette diktet uten samtidig å få en tydelig fornemmelse av å stå overfor noe visst tradisjonsbundet (Lie 1967: 644).

Som nemnd nyttar opningsdiktet i *Dr. Munks testamente*, "Prolog hos dikteren", oktaven. Og her kan ein seie at det vert spelt på oktaven sin "poetiske beåndethet". Diktet i seg sjølv er ganske uinteressant. Det førespeglar noko av kva

⁸ Sjå vedlegg for ein grundigare gjennomgang av oktaven sine tradisjonar i norsk dikting.

boka vil handle om og noko av kva forfattaren ønskjer å formidle, utan at det vert gått i djupna. Isolert sett står prologen soleis berre som ein litt morosam, men lite naudsynt kommentar til teksten. Funksjonen kjem først fram gjennom dei assosiasjonane som følger oktaven, som igjen vert støtta opp av den nemnde *Faust*-allusjonen. Slik inviterar teksten lesaren til å lese *Dr. Munks testamente* med henblikk til *Faust*.

Sjølv om boka står i eit klårt forhold til *Faust*, er ikkje tilnærminga berre eintydig. Om ein ser på prologen i høve til ”Zueignung” verkar det korkje å vere ein freistnad på kopi eller parodi. Gjennom assosiasjonane prologen gir til ”Zueignung”, syner forfattaren lesaren ein mogeleg innfallsport til forståing av teksten, og det er dette som verkar å vere prologen sin hovudfunksjon. Dette kan også seiast å gjelde for *Faust*-allusjonen i sin heilskap. *Dr. Munks testamente* gir seg ikkje ut for å vere ein ny *Faust*. Den verkar heller ikkje å stå i eit ironisk forhold til sin alluderte tekst. Men *Faust*-allusjonen peikar mot ein måte å sjå teksten på. *Dr. Munks testamente* syner seg gjennom det meste av teksten å stå i eit medvite forhold til *Faust*, men den bryt med sin alluderte tekst på dei fleste måtar. Dette hintet verkar å vere så tydeleg at det endå til vekker mistanke hjå personane i boka:

– Men, sa Munk. – Universitetet i Heidelberg er ikkje først og fremst kjent for ingeniørstudiet sitt. Det er derfor eg har ei kjensle av at det er noko som ikkje stemmer, at det ligg noko anna under (Hovland 1996: 179).

Denne høgkulturelle referansen i ein tilsynelatande låg-, eller mellomroman, peikar på ei blandinga av høg- og lågkultur som må seiast å vere eit vesensdrag ved boka som heile⁹.

Tematikken i ”Zueignung” vert tatt opp på ulike plan i *Dr. Munks testamente*, og desse kan det vere greitt å skilje. Teksten som følger prologen er så ei historie om ein eg-forteljar som erindrar ungdomstida si, ei tid som verkar viktigare og meir betydeleg for han enn samtida og det livet han lever i den. Han får så i stand eit møte med den mest dominante skikkelsen frå ungdomstida si, Munk. Og når det først er gjort, er det lite han kan gjere anna enn å la seg rive med i ein freistnad på å revitalisere ungdomstida, sjølv om dette leiar til at det samtidige livet hans som ektemann og far vert ofra. Her kan ein kanskje høyre gjenklangen av sluttversa i ”Zueignung”: ”Det nære rykker bort og går til grunne,/ min eine, sanne røyndom er det svunne” (Goethe 1993: 10).

⁹ ”Zueignung”, ”Ved Rundarne” og ”Prolog hor diktaren” ligg alle som vedlegg.

På eit meir metatekstlegnivå kan ein sjå på *Dr. Munks testamente* som forfattaren Ragnar Hovland sitt attersyn med si eiga ungdoms dikting på same måte som "Zueignung" skildrar dette. I *Sveve over vatna* skriv Hovland om studietid i Bergen i andre halvdel av 70-åra, og personlegdomane Munk, Waglen og egforteljaren får spele seg ut. *Dr. Munks testamente* verkar til å vere Hovland sin freistnad på å mane fram att desse figurane frå sitt tidlege diktverk. *Sveve over vatna* må truleg kunne seiast å vere Hovland sitt hovudverk, og personane frå boka (særleg Munk) går att i fleire samanhengar. *Dr. Munks testamente* er eit møte med personane frå dikteren si ungdomstid, og dette møtet verkar til å ha gitt inspirasjon til boka.

Om ein ser på den historisk-biografiske *personen* Ragnar Hovland, kan ein kanskje lese inn eit tredje nivå i teksten. Ragnar Hovland var student ved Universitetet i Bergen mellom 1972 og 1980, og det er innan dette tidsrommet handlinga i *Sveve over vatna* er lagt til. Då *Dr. Munks testamente* kom ut i 1996, budde Hovland i Oslo. Mogeleg er dette ei nostalgisk reise tilbake til ei ungdomstid på Vestlandet, fylt av utfordringar og eventyr. Hovland stoppar likevel ikkje den sentimentale reisa der. Mykje av dei populærkulturelle fenomena som vert diskuterte i *Dr. Munks testamente* må ha vore opplevde av forfattaren sjølv i hans barndom. At dette er eit nostalgisk tilbakeblikk for Ragnar Hovland kan kanskje vere med på å forklare blandinga av høg- og populærkultur i boka. Eit ukritisk blikk fylt av nostalgi ser tilbake på minne frå ei borne- og ungdomstid.

Det skal likevel seiast at prologen hjå Hovland er meir ein direkte kommentar til lesaren om kva som vil kome, og den verkar mindre sjølvutleverande frå dikteren si side enn "Zueignung". Dette kan vere for å halde ein slags ironisk distanse til *Faust*. Ein distanserende ironi gjer seg også gjeldande gjennom det meste av *Dr. Munks testamente*. Eg har tidlegare nemnd den ironiske, distanseskapande forfattarkommentaren som set handlinga i gong. Ei slik ironisk, distansert haldning kan kanskje også seiast å gjelde for prologen sitt forhold til "Zueignung". Å vende tilbake til si ungdoms dikting kan lett verte ei vel personleg og sentimental reise. Den ironiske distanseringa får soleis i oppgåve å halde prologen unna å verte ein klisjé i høve til "Zueignung".

Rastløyse

Den slektskapen mellom *Faust* og *Dr. Munks testamente* det kanskje er mest fruktbart å sjå nærmare på, er tematiseringa av rastløyse i dei to bøkene. Før Faust vert introdusert, gir Goethe ein prolog i himmelen der Mefistofeles (altså ein djevelliknande skapning) og Herren (Gud) inngår eit veddemål mykje etter modell frå Jobs bok, eit veddemål som også vert stadfesta mellom Faust og Mefistofeles. Mefistofeles får frie hender til å freiste å få Faust si ånd bort frå det endelausa strevet, og å gjere han nøgd med trivialitetar, eller som det står ”Støv skal han ete, lysteleg” (Goethe 1993: 21). Mefistofeles lokkar så Faust ut frå studerkammerset og let han få oppleve og erkjenne fleire sider ved livet. Faust søkjer konstant nye erfaringar og framfor alt kjærleiken. Men ein noko uklår kommentar frå han mot slutten av boka gjer at Mefistofeles trur at han har vunne veddemålet med Herren og Faust. Faust seier i versa 11579-11586:

På frie grunnen vil eg stå,
den frie folkemassen vil eg sjå,
og da først seie til sekundet:
Å, sæle stund, stå stille nå!
Mitt jordlivs spor kan aldri gå til grunne,
aldri i ævetid forgå. –
I vissa om den lykke som er nær,
nyt eg den høgste augneblinken her (Goethe 1999: 321).

Det er ikkje vanskeleg å skjønne at Mefistofeles tolkar dette som eit uttrykk for at Faust er tilfreds med den augneblinken han er i. Faust sekk saman og døyr, men englane hentar sjela hans med den grunngjevinga at ”Forløysing kan bli den til del/ som trår mot høgre sfærar” (Goethe 1999: 336).

Tematisering av ei eksistensiell rastløyse kan det argumenterast for at ein finn også i *Dr. Munks testamente*. Dei tre hovudpersonane kastar seg alle ut på reise og lever eit omflakkande liv dei månadene handlinga i boka strekk seg over. Som nemnd over, har Munk ein klår agenda for kva han ønskjer å få ut av reisa. Slik sett er det kanskje Munk som deler flest fellestrekk med Faust, om ein skal leite etter samanlikningar der. Waglen verkar å vere ein eventyrar som ikkje let høve til nye opplevingar gå frå seg. Det er uklårt kva han ønskjer å få ut av reisa, men han verkar tilfreds med å vere der han er så lenge dei held seg i rørsle. Konversasjonen frå han si side er for det aller meste sentrert rundt det høgst folkelege. Der er likevel glimt der han syner seg medviten den rastløysa som driv han. Som under ein samtale med egforteljaren på Kiel-ferja:

- Eg veit ikkje om du har tenkt på det, sa han om litt, - på kva som gjer at vi er blitt så jevvla rastlause av oss. Er det at vi har lese for mange bøker eller er det at vi har sett for mange filmar?

- Det kan vel vere ein kombinasjon, sa eg.

- Ja, det kan vel det. Eg veit ikkje om eg angrar på det heller. Det er berre det at når eg ein dag ligg der og skal daue, så kjem eg til å banne og sverte over alt det eg ikkje har fått gjort og alle dei plassane eg ikkje har vore og alle dei kvinnfolka eg ikkje har fått pule med, og då er det faen meg ikkje mykje sjans for å kome til himmelen (Hovland 1996: 189).

At Waglen, som står fram som alt anna enn ein religiøst truande, plutselig skal skyte inn denne kommentaren rundt sjansen for å kome til himmelen, er såpass oppsiktsvekkande at det verkar naturleg å måtte sjå på utsegna ut over sin direkte kontekst. Med godvilje kan dette sjåast som ein slags kommentar til *Faust*. Faust vert ikkje frelst på grunnlag av dei gode gjerningane han har gjort. Han har heller ikkje synt noko oppriktig anger og seier sjølv at han manglar tru. Den eventuelle frelsa han får, er ut frå nåde¹⁰. Det Waglen syner til, er tilsynelatande ikkje ein faustisk streben ”mot høgre sfærar”, men meir ei fundamental rastløyse og det å streve etter meir av det ein alt har.

Det vert fleire stader i *Dr. Munks testamente* synt til at dei tre hovudpersonane ber på ei uskyld. Til dømes i denne oppsummerande kommentaren frå Munk:

- Vi går og ber på ei uutryddeleg uskyld, sa Munk. – Vi er ikkje totalt forderva. Same kva som skjer rundt oss, så kan vi aldri bli totalt forderva. Vi er verkeleg Guds barn (Hovland 1996: 254).

At Munk i det heile kjem med denne frasa om at dei ber på ei ”uutryddeleg uskyld” og at dei er ”Guds barn” er merkverdig, og det vert vanskeleg ikkje å sjå den i lys av assosiasjonar. I den kristne tradisjonen vert ein lært at alle menneske ber på ei arvesynd, medan Munk verkar til å vere av den stikk motsette oppfatninga. Og der er ei slags oppriktig uskyld å spore hjå dei tre. Dei er for det meste særstiltades i ein kvar situasjon dei er i, utan noko mellomliggjande distansering. Dei er aldri kalkulerande eller kaldt bereknande i handlingane sine. Dei gir også sjeldan uttrykk for djupare refleksjon over kva dei driv med og kva dei vil. Dette gjeld kanskje

¹⁰ Det kan her vere på sin plass å vise til det umogelege ved det veddemålet Mefistofeles har inngått: Dersom han nokon gong maktar å tilfredsstille Faust slik at han ber tida om å stå stille, ”Den dag eg seier til sekundet:/ Å, sæle stund, stå stille nå!/ Da går eg like godt til grunne,/ da legg eg meg i jern og slå!” (Goethe 1993: 77-78), så skal Mefistofeles få sjela hans. Faust, eller Herren i prologen, har her lokka Mefistofeles i ei felle heilt frå byrjinga. For om Faust nokon gong skulle verte heilt tilfreds, vil det skuldast at han har oppnådd noko fullkome som igjen vil motbevise Mefistofeles ord om at alt som vert til, fortener å gå til grunne. Då ville himmelen ha vore hente ned på jorda, og då ville ikkje Mefistofeles lengre ha noko makt (Øhrgaard 1999: 284-285).

særskild eg-forteljaren og Waglen. Dette forsterker inntrykket av at rastløysa som driv dei ikkje er eit resultat av ei faustisk attrå etter kunnskap og erkjening, men meir eit middel for å halde andre tankar på avstand.

Dette vil i så tilfelle vere ein tematikk som går att i forfattarskapen til Hovland. Både *Paradis*, (1991), *Ei vinterreise* (2001) og *Brevet* (2006) har reisa som hovudmotiv. Det viktigaste ved desse reisene verkar i hovudsak å vere at ein er på dei, og ikkje naudsynt at ein veit kvar dei ender. Det kan også nemnast at *Paradis* opnar med eit sitat frå Jean Baudrillard som kan seiast å peike direkte på denne tematikken: ”Å kjøre er ei storslått form for amnesi”. Ein veit ikkje kva som kjem bak neste sving og ein grublar ikkje så mykje på det, men så lenge ein held seg i rørsle, held ein andre tankar på avstand, og slik held ein seg i live.

Dersom ein skal freiste å sjå på rastløysa hjå kvar av dei tre hovudpersonane, verkar den å vere knytt til minne om tidlegare opplevingar og inntrykk. I kapittelet ”Eit fint minne” fortel Munk om ein gong han tok båt over Sognefjorden og oppretta augekontakt med ei jente på land:

Blikka våre møtest, dei seier at her er vi, vi veit ikkje kven vi er og aldri skal vi sjå kvarandre att. Og så snur ho ryggen til, drar ned buksa og viser meg rumpa si. [...]

- Det er vel eit slikt minne vi alle gjerne skulle hatt, sa eg.

- Kanskje, sa Munk. – Men kva faen brukar vi desse minna til? Gjer dei oss ikkje berre meir rastlause enn vi alt er?

- Jo, sa eg. – Det gjer dei (Hovland 1996: 43-44).

Waglen stiller seg også spørsmålet: ”Kva som gjer at vi er blitt så jevvla rastlause av oss”? (Hovland 1996: 189). Han held det som ei truleg forklaring at dei har lese for mange bøker eller sett for mange filmar. Dette skal igjen ha ført til at han kjenner seg trygg på at den dagen han døyr, så vil det vere med ei uro i kropp og sinn: ”Det er berre det at når eg ein dag ligg der og skal daue, så kjem eg til å banne og sverte over alt eg ikkje har fått gjort” (Hovland 1996: 189). Sjølv om eg-forteljaren aldri direkte kommenterer årsakene til at han legg ut på denne reisa, og risikerer og tapar familielivet sitt, verkar det truleg at noko av forklaringa kan finnast her. Han har tidlegare vore med Munk på eventyr, og dei mange minna om desse, og vissa om at det er mogleg å få oppleve noko liknande igjen, gjer det uråd for han å halde seg til det konvensjonelle livet som familiemann med fast arbeid som kvardagen byr han. Dei mange minna som dei ber på gjer dei medvitne om at der finst opplevingar der ute som dei ikkje får med seg, enten det no gjeld ”alle dei plassane eg ikkje har vore”

eller ”alle dei kvinnfolka eg ikkje har fått pule med” (Hovland 1996: 189), for å nytte dei direkte og folkelege orda til Waglen.

Munk gir også uttrykk for at han er inne på liknande tankar til dømes i kapitlet ”Val i livet”: ”- Alle desse vala i livet, sa Munk. – Alltid er det det eine eller det andre, det slit rett og slett ut eit menneske” (Hovland 1996: 150). Munk listar så opp ei rekkje val ein må (eller kan) ta stilling til. Dei fleste er henta frå populærkulturen, som til dømes: ”Kate eller Anna McGarrigle?”, ”Garrett eller Billy the Kid?”, ”Fred Astaire eller Ginger Rogers?”. Elles er dei henta frå kvardagssituasjonar, som til dømes ”Ertesuppe eller sviskegraut?”. Nokre krev noko politisk-historisk kunnskap, som til dømes ”Bresjnev eller Kosygin?”. Eller dei er berre språkleg tull, som til dømes ”Rock eller roll?” og ”Fyll eller spetakkel?”. At rastløysa er noko som høyrer det moderne mennesket til, argumenterer Munk for med følgjande kommentar: ”Som alle moderne, sekulariserte menneske ber de sjølv sagt det moderne menneskets utålmod og rastløyse med dykk” (Hovland 1996: 194).

Oppsummering

I denne delen av oppgåva har eg først freista å gjere greie intertekstuelle referansar i Hovland sin forfattarskap generelt, og eg har syna korleis Hovland sjølv har gjort greie for mykje i denne samanhengen. Vidare har eg sett meir særskild på allusjonar og intertekstuelle referansar i *Dr. Munks testamente*. Eg har freista å syne korleis teksten opningssitatet er henta frå, og forfattaren bak det, leiar tankane inn på forholdet mellom modernisme og postmodernisme, og opnar for ei lesing i den retninga. Vidare har eg kort sett på *Dr. Munks testamente* i høve til pikareskromanen og dannelsromanen, før eg har freista å gjere grundigare greie for allusjonen til *Faust*. Ein klår allusjon til dette verket gjer det lokkande å leite etter likskapar mellom dei to bøkene. Som synt, kan dette opne for fleire interessante vinklingar. *Dr. Munks testamente* adopterar ein del tematikk og djupn frå *Faust*, og då kanskje særskild når det kjem til å spele på blandinga mellom høg- og lågkulturelle uttrykk, og på tematisering av ei eksistensiell rastløyse. Likevel er det skilnadane mellom sentralverket i verdslitteraturen og Hovland sin litle roman som er det mest påfallande. Teksten syner seg imidlertid medviten denne diskrepansen og let den inngå i ein metatekstleg diskusjon kring blandinga av høg- og lågkultur. Den ironien

som naudsynt oppstår, vert slik tvitydig. Den tilsynelatande latterlege samanlikninga med eit av dei aller fremste verka i verdslitteraturen gir faktisk noko tilbake.

Oppsummerande kommentar

I denne oppgåva har eg sett nærare på *Dr. Munks testamente* av Ragnar Hovland. Bokmeldingane som følgde utgjevinga i 1996 var høgst blanda. Eg har freista å syne at ein fellesnemnar for desse meldingane var at dei bygde på mangelfulle lesingar (med mogeleg unntak av Dagne Lunde si melding i *Dag og Tid*). Lesingane har lagt vekt på det nostalgiske ved boka, og appellen til boka har vore avhengig av om ein har delt referanserammene til dei tre hovudpersonane. Etter mitt syn, har fleire sentrale trekk ved boka vorte oversett i desse meldingane, og *Dr. Munks testamente* har langt meir å by på enn ei mogeleg mimrestund for dei fødd rundt 1950.

Som utgangspunkt for å nærme meg teksten har eg tatt tak i personskildringane. Boka har ein eg-forteljar som alt vert skildra gjennom, likevel er det dei to andre hovudpersonane som dominerar, og då med Munk i ei særstilling. Dei tre har ulike motiv for å bryte opp med livet dei fører og leggje ut på reise. Eg-forteljaren har eit ønske om å få revitalisere ungdomstida si, ei tid som openbert står føre han som den rikaste i livet hans. Han ber soleis på eit ønske om å få eit attersyn med denne tida, og gjennom det søkjer han eit opphav i sin personlegdom. Drivkrafta bak dette ønske er så sterkt at han medvite set familielivet sitt på spel. Munk har i utgangspunktet trekt seg tilbake, men han grip sjansen når han ser høve til å kunne spele ei dominerande rolle. Han har store tankar om førestillinga dei skal setje opp, og ser føre seg at den nærast vil kunne føre til eit paradigmeskifte for det norske kulturlivet. Det er klart at det å vere ei røyst i samfunnsdebatten er noko Munk definerar seg sjølv gjennom, og slik kan han også seiast å vere på leiting etter eit opphav i høve til sin eigen personlegdom. Han ber også på eit ønske om å treffe sin ukjende son, og ser slik mogelegheita til å vinne eit familieliv. Denne søking må også kunne seiast å vere mot noko autentisk og opphavleg. Både eg-forteljaren og Munk søkjer soleis tilbake til det tilværet som vert skildra i *Sveve over vatna*. Når det gjeld Waglen, må ein i stor grad gisse kva som er drivkraft bak han sine val. Men forutan å gi inntrykk av å vere ein eventyrar av natur, gir han også uttrykk for at han vert driven av ei rastløyse. Appetitten på kvinner, alkohol og kameratsleg konversasjon verkar umetteleg.

Dr. Munks testamente er langt på veg skrive innan ein postmodernistisk estetikk, og eg har freista å gi ein gjennomgong av eit teoretisk felt for postmodernismen, som eg seinare har sett boka i høve til. Av sentrale element kan her nemnast metatekstlege drag, spel på tradisjonar og intertekstuelle referansar, ei

eklektisk blanding av tradisjonelt sett høg- og populærkulturelle uttrykk, og språkspel og medvit kring eigen status som tekst. I denne gjennomgangen synte det seg likevel at *Dr. Munks testamente* også ber fleire trekk ein oftast bind til ein modernistisk estetikk. I høve til dei dikotomiane Hassan sette opp for å skilje mellom modernisme og postmodernisme, stilte *Dr. Munks testamente* seg ofte i ein mellomposisjon, og verka ved fleire tilfelle å forhandle mellom kategoriane.

Smak og preferansar er ein tilbakevendande tematikk i *Dr. Munks testamente*, og eg har freista å syne korleis dette gir seg utslag på fleire nivå. På eit metatekstleg, og typisk postmodernistisk vis, vert dette tydeleg gjennom allusjonane og dei intertekstuelle referansane. Desse spriker, og syner til både høg- og populærkultur. Den spenninga som oppstår som følge av dette spennet, gjer boka vanskeleg å plassere i det litterære landskapet. Smak og preferansar er også det som opptek det meste av konversasjonen mellom dei tre hovudpersonane. Nokre verk frå tradisjonelt rekna høgkultur vert nemnde, men i hovudsak diskuterar dei populærkulturelle uttrykk. Eg har først freista å plassere dei tre hovudpersonane i høve til det modernistiske og elitistiske smakshierarkiet Bourdieu skisserer i *Distinksjonen*. Dette synte seg vanskeleg, og der låg ein motstand i alle tre mot å la seg plassere innan ein særskild kategori. Eg valde så å sjå boka i forhold til Sakrpenes si forking kring ein norsk, samtidig smaks kultur. *Dr. Munks testamente*, og då særskild Munk, verka på fleire måta til å stille seg i ein direkte opposisjon til dei haldningane denne forkinga avdekte. Viljen til å skissere hierarki, og til å gjere distinksjonar på grunnlag av smak, er gjennomgåande i *Dr. Munks testamente*. Ved fleire høve vert det trekt så langt at det nærast får parodisk karakter. I staden for å godta dei egalitære haldningane Skarpenes avdekte, haldningar der alle kulturelle vurderingar må vaskast i moral, freistar dei tre hovudpersonane, med Munk i spissen, å skissere opp ein ”legitim populærkultur”.

I høve til både det postmodernistiske og det kultursosiale står allusjonar og intertekstuelle referansar sentralt. *Dr. Munks testamente* gir seg umiddelbart ut for å vere rein underhaldning, med ”road movien” og amerikansk film som førebilete. Men om ein følgjer til dømes Faust-allusjonen, synte det seg å opne for ei djupare og meir eksistensialistisk lesing av boka. *Dr. Munks testamente* avslørte også ein tendens til å nærme seg dei ”høglitterære” referansane sine med ein ironisk distanse. Dette gjaldt også for dei meir eksistensialistiske tema som vart tatt opp, og slik uttrykker boka ein motvilje mot å hamne i klisjera.

Eit aspekt ved *Dr. Munks testamente* som eg diverre ikkje fekk plass til å følge ordentleg opp, er det satiriske. Ei av hovudinnvendingane Jameson hadde mot den postmodernistiske estetikken var det han såg som ei leiken fråtreiding frå politisk engasjement, der den potensielt kritiserande parodien var bytta ut med ein overflatisk pastisj. Der er absolutt noko satirisk ved prosjektet til Munk. Han ønskjer å levere ein kritisk kommentar til den kulturelle stoda i Noreg på slutten av det 20ande hundreåret. Slik eg ser det, vel han å gjere dette gjennom ei parodisk framsyning av den forflata og innhaldstomme underhaldningskulturen som samtida omfamnar. Som Hovland sjølv har kommentert, må ein plassere seg sjølv innan ”showbiss” om ein skal kunne gjere seg forhåpningar om at nokon vil høyre på ein. Vert ein stempla som moralist vil ein verte avvist umiddelbart. Sjølv om *Dr. Munks testamente* langt på veg plasserer seg innan ein postmodernistisk estetikk, nektar den å avvise ein del trekk som ein oftare knyter til modernismen. Særleg synast eg boka, og særskild Munk, har fleire band til menippeisk satire, og stiller seg i høve til den tradisjonen. Satire er også ein sjanger det er vanskeleg å plassere i høve til dikotomien høg- og lågkultur. Eit satirisk verk vil ofte verte nedvurdert av di det ikkje er alvorleg nok, likevel innehar det ein distanse, og ein mogeleg brodd, som hever det over konvensjonell populærkultur.

Litteraturliste

- Askedal, John Ole (red.) og Janss, Christian (red.). 2005. *Over alle tinder. Goethe og Faust*. Vidarforlaget.
- Barthelme, Donald. 1981. *Sixty Stories*. G. P. Putnam's Sons, New York.
- Barthelme, Donald. 1999 [1997]. *Not-Knowing: The Essays and Interviews of Donald Barthelme*. Vintage.
- Bourdieu, Pierre og Passeron, Jean-Claude. 2000 [1977]. *Reproduction in education, society and culture*. London, Thousand Oaks og New Delhi: Sage.
- Bourdieu, Pierre. 2005 [1979]. *Distinksjonen*. Pax Forlag A/S.
- Breton, Andre. 1969 [1924]. *Manifestoes of Surrealism*. University of Michigan Press
- Cervantes Saavedra, Miguel de. 2005 [Første del: 1605, andre del 1615]. *Don Quijote*. Aschehoug & Co.
- Dante, Alighieri (attdikning ved Magnus Ulleland). 2000 [1321]. *Den Guddommelege Komedie*. Gyldendal Norske Forlag AS.
- Danto, Arthur C. 1992. *Beyond the Brillo Box: The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. University of California Press.
- Fosse, Jon. "All-alder-litteratur". www.dagbladet.no/kronikker/971002-kro-1.html.
- Fosse, Jon. 1999. *Gnostiske essay*. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Gass, William H. 1970. *Fiction and the Figures of Life*. Alfred A. Knopf. New York.
- Goethe, Johann Wolfgang von (attdikning ved Åse-Marie Nesse). 1993 [Første del: 1806, andre del: 1832]. *Faust*. Det Norske Samlaget.
- Hassan, Ihab. 1975. *Paracriticisms; Seven Speculations of the Times*. University of Illinois Press.
- Hassan, Ihab. 1982 [1971]. *The Dismemberment of Orpheus. Towards a Postmodern Literature*. The University of Wisconsin Press.
- Hassan, Ihab. 2001 [1987]. *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*. Ohio State University Press.
- Hovland, Ragnar. 1990. *Konspirasjonar*. Det Norske Samlaget.
- Hovland, Ragnar. 1991. *Paradis*. Det Norske Samlaget.
- Hovland, Ragnar. 1996. *Dr. Munks testamente*. Det Norske Samlaget.
- Hovland, Ragnar. 1996. Åleine i A
- Hovland, Ragnar. 2001. *Ei vinterreise*. Det Norske Samlaget.
- Hovland, Ragnar. 2002 [1982]. *Sveve over vatna*. Det Norske Samlaget.
- Hovland, Ragnar. 2002. *Verdt å vite [trur eg]*. Det Norske Samlaget.

- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism*. Routledge.
- Huyssen, Andreas. 1986. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Macmillan, London.
- Hyltingar, Claes (red.). 1987. *Segla i ett såll. Patafysisk antologi*. Norstedts Förlag, Stockholm.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press.
- Jencks, Charles. 1987. *Post-Modernism: The New Classicism in Art and Architecture*. London: Academy Editions.
- Jencks, Charles. 1991. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions.
- Johannesen, Georg. 1994. *Moralske tekster*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag.
- Joyce, James. 1990 [1922]. *Ulysses*. Random House.
- Jåstad, Randi. 1997. Litteraitet i to bøker av Ragnar Hovland: *Ei lang reise og Ein motorsykkel i natta*.
- Lamont, Michéle. 1994. *Money, Morals, and Manners. The Culture of the French and American Upper-Middle Class*. The University of Chicago Press.
- Lie, Hallvard. 1967. *Norsk Verslære*. Universitetsforlaget.
- Refsum, Christian, Lothe, Jakob og Solberg, Unni. 1997. *Litteraturvitenskapelig Leksikon*. Kunnskapsforlaget.
- Lyotard, Jean-François. 1992. *The Postmodern Explained*. University of Minnesota Press.
- Malpas, Simon. 2005. *The Postmodern. The new critical idiom*. Routledge.
- McHale, Brian. 1987. *Postmodernist Fiction*. Routledge.
- Olds, Marshall C. *Literary Symbolism*. Trykt på sidene 155-162 i antologien *A Companion to Modernist Literature and Culture*, redigert av Bradshaw, David and Dettmar, Kevin J. H. Malden, MA: Blackwell Publishing, 2006.
- Osdal, Ragnar Didrik. 2006. Ragnar Hovland – brot og kontinuitet: *Sveve over vatna og den nynorske skriftkulturen*.
- Rottem, Øystein. 1998. *Noregs Litteraturhistorie*. J. W. Cappelens Forlag AS.
- Røssaak, Eivind. 1998. *Det postmoderne og de intellektuelle*. Spartacus Forlag AS, Oslo.
- Saussure, F. D. 1959. *Course in general linguistics*. New York: Philosophical Library.
- Schwanitz, Dietrich. 2002 [1999]. *Dannelse*. Pax Forlag A/S.

- Skard, Sigmund (attdikting). 1992. *Vesle Lasarus frå Tormes: hans medgang og motgang i livet*. Det Norske Samlaget.
- Skarpenes, Ove. 2007. "Den "legitime kulturens" moralske forankring". Frå: Tidsskrift for samfunnsforskning. Nummer 4, 2007.
- Sortland, Gaute. 2007. "Det er ting eg vil vise deg. Fine ting": melankoli og trøyst i Ragnar Hovlands roman *Ei vinterreise*.
- Walter, Allan. 1954. *The English novel; a short critical history*. London: Phoenix House Ltd.
- Wetsås, Helge. 1998. Ragnar Hovland 1988 – på sporet av si eiga tid?: ei lesing av romanen *Utanfor sesongen* med ei særlig interesse knytt til den litterære handsaminga av nokre sentrale tema innanfor ein påstått postmoderne estetikk.
- Wilde, Oscar. 1998 [1891]. *The Picture of Dorian Gray*. Modern Library; Modern Library edition.
- Wilken, Lianne. 2008. *Pierre Bourdieu*. Tapir Akademiske Forlag, Trondheim.
- Witoszek, Nina. 1998. *Norske naturmytologier*. Pax Forlag A/S.
- Woods, Tim. 1999. *Beginning Postmodernism*. Manchester University Press.
- Woolf, Virginia. 1942. *The Death of the Moth and Other Essays*. Harcourt Brace & Company.
- Øhrgaard, Per. 1999. *Goethe. Et essay*. Gyldendal.

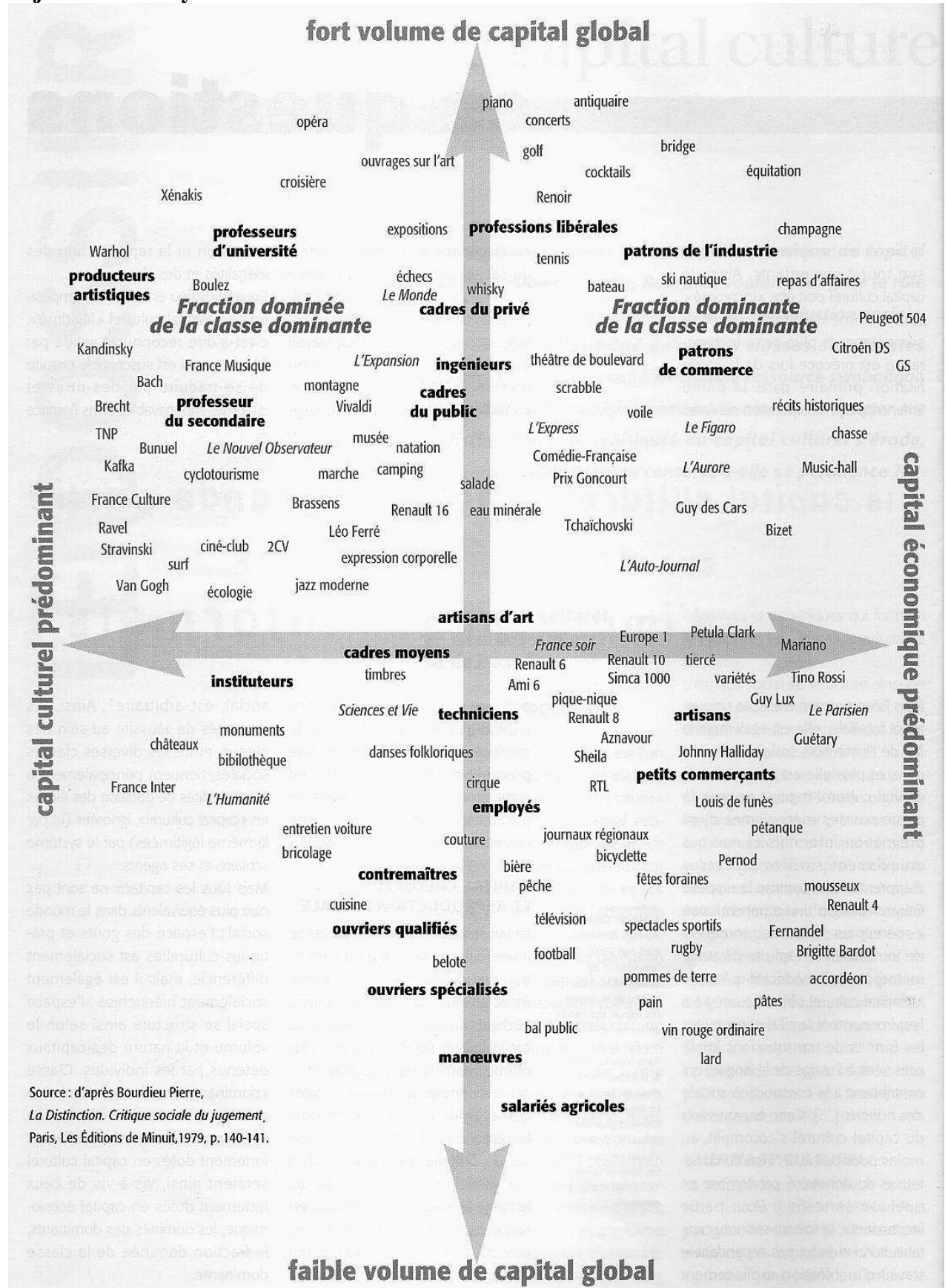
Vedlegg

Ihab Haasan si liste over modernistiske og postmodernistiske dikotomiar:

Modernism	Postmodernism
Romanticism/Symbolism	Pataphysics/Dadaism
Form (conjunctive, closed)	Antiform (disjunctive, open)
Purpose	Play
Design	Chance
Hierarchy	Anarchy
Mastery/Logos	Exhaustion/Silence
Art Object/Finished Work	Process/Performance/Happening
Distance	Participation
Creation/Totalization	Decreation/Deconstruction
Synthesis	Antithesis
Presence	Absence
Centering	Dispersal
Genre/Boundary	Text/Intertext
Semantics	Rhetoric
Paradigm	Syntagm
Hypotaxis	Parataxis
Metaphor	Metonymy
Selection	Combination
Root/Depth	Rhizome/Surface
Interpretation/Reading	Against Interpretation/Misreading
Signified	Signifier
Lisible (Readerly)	Scriptible (Writerly)
Narrative/Grande Histoire	Anti-narrative/Petite Histoire
Master Code	Idiolect
Symptom	Desire
Type	Mutant
Genital/Phallic	Polymorphous/Androgynous
Paranoia	Schizophrenia
Origin/Cause	Difference-Differance/Trace
God the Father	The Holy Ghost
Metaphysics	Irony
Determinancy	Indeterminancy
Transcendence	Immanence

(Hassan 1982: 267-8).

Skjematisk oversyn over Bourdieu sitt hierarki:



Pikaresk-omgrepet:

'Pikaresk' kjem av det spanske *picaresca* som er ei adjektivform av substantivet *pícaro*. Det etymologiske opphavet til *pícaro* er imidlertid usikkert og den semantiske historia er kompleks. Kanskje kom ordet frå verbet *picar*, som tyder 'å stikke (hull på)', eventuelt 'liten bit' eller 'stykke'. Då *pícaro* først dukka opp rundt 1525, refererte det til ein som jobba rundt kjøkkenet, i stallen eller i gatene som korgberar og liknande. Det var først mot midten av 1500-talet *pícaro* fekk dei nedsetjande konnotasjonane som ordet har i dag. Om ein ser på omsetjinga av ordet til nokre utvalde språk vil ein finne følgjande, til tider divergerande forståingar: På engelsk: kjeltring, skøyar, skurk, slyngel, luring ('rogue', 'knave', 'sharp'). På fransk: tiggjar, tjuv ('gueux', 'voleur') På tysk: kjeltring, skøyar, eventyrar ('Schelm', 'Abenteurer'). På italiensk: omstreifar, uteliggjar, vagabond, kjeltring, skøyar ('pitocco', 'furbone') (Harry Sieber 1977 :5).

Oktaven i Noreg:

Den nordiske pionéren innan oktavediktinga, Oehlenschläger, er merkverdig urørt av denne Goethe-tradisjonen. I dei første freistnadane hans med oktaveforma, ”Løveridderen” og ”Valravnen” (begge frå 1803), er kadensane gjennomført kvinnelige. I si vidare oktavedikting nyttar Oehlenschläger skiftande kadenser, til dømes aBaBaBcc og aBaBaBCC, før den forma ein kjenner frå Heinse og Goethe, AbAbAbCC, vert den dominerande også hjå han. Hallvard Lie kommenterer at sjølv om enkelte av oktavedikta til Oehlenschläger har ”sine ubestridelige lyrisk-melodiske skjønnheter, er de fra versekunstnerisk synspunkt betraktet temmelig pregløse og middelmådige” (Lie 1967:645). Den karakteristiske vemodsfylde, kontemplative minnestemninga frå Goethe-diktet gjer seg først tydeleg til kjenne i dansk oktavedikting hjå Johan Ludvig Heiberg.

I svensk dikting fekk oktaven innpass i 1810, ved Per Daniel Amadeus Atterbom sin prolog til tidsskriftet ”Phosphoros”. Denne prologen består imidlertid ikkje i sin heilskap av oktavar, og den verkar heller ikkje å stå i noko særskild forhold til Goethe-tradisjonen for verseforma. Men i Atterbom sin neste freistnad med oktavedikt, ”Tillegnan” til diktsamlinga Blommorna, er tradisjonsbanda til Goethe klår.

Den første norske poeten som freista å nytte oktaven, er Johan Storm Munch (Lie 1967:648). I diktsamlinga *Fjeldblomster* frå 1813 er der tre oktavedikt. Av andre norske pionérarbeid innan oktavedikting kan også nemnast Hans Lassenius Bernhoft og diktsamlinga *Psyche* frå 1815. Maurits Hansen og oktavediktet ”Regnbuen”, publisert i tidsskriftet ”Nor” i 1815, samt to oktavar i diktsamlinga *Diktninger* frå 1816. Og Henrik Anker Bjerregaard som nok må seiast å stå bak det mest omfangsrike produktet innan den eldste norske oktavediktinga, ”Krogkleven”.

Zueignung (Tileigning)

Nå ser eg atter som ein draum i draumen
den sverm mitt dimme auga skoda før.
Men vil det lykkast meg å stogge straumen
og famne dykk? Mitt ville hjarta spør!
Med velde stig de fram av skoddeflaumen,
de sviv omkring og gjer meg nesten ør.
Eit pust av ungdom følgjer denne dansen,
det rører meg, eg skjelv i trylleglansen.

Bilete ber de frå farne dagar,
og kjære skuggar gjer meg atter glad.
Den første elsk, det første vennskap ragar
i minnet lik eit halvgløymt gammalt kvad.
Men smerten melder seg på ny og klagar:
Har livsens labyrint ført nokon stad?
Med sorg eg minnest edel mann og kvinne
som såg si levetid og lykke svinne.

Så mange høyrer ikkje lengre songen,
om før dei kunne lyde dagen lang.
Dei trugne sjeler følgde utferdstrongen,
og fjern er nå den første atterklang.
Eg syng for ukjent øyra denne gongen,
men straks dei fagnar meg, står eg på sprang.
Og dei som steig med til sæle tindar,
er, om dei lever, sreidde for alle vindar.

Og dette høge, stille ånderike
Har vekt til live min fordums lengt.
Nå susar songar, eolsharpe-like,
I mjuke tonar ingen ville tenkt.
Alt strengt og hardt i hugen min må vike,
Ein gråt vell opp av djup eg hadde stengt.
Det nære rykker bort og går til grunne,
Min eine, sanne røyndom der det svunne.

Ved Rundarne (Ved Rondane)

No seer eg atter slike Fjøll og Dalar,
som deim eg i min fyrste Ungdom saag,
og sama Vind den heite Panna 'svalar;
og Gullet ligg paa Snjo, som fyrr det laag.
Det er eit Barnemaal, som til meg talar,
og gjer' meg tankefull, men endaa fjaag
Med Ungdomsminni er den Tala blandad:
Det strøymer paa meg, so eg knapt kan anda.

Ja, Livet strøymer paa meg, som det strøymde,
naar under Snjo eg saag det grøne Straa.
Eg drøymer no, som fyrr eg alltid drøymde,
naar slike Fjøll eg saag i Lufti blaa.
Eg gløymer Dagsens Strid, som fyrr eg gløymde,
naar eg mot Kveld af Sol eit Glimt fekk sjaa.
Eg finner vel eit Hus, som vil meg hysa,
naar Soli heim mot Notti vil meg lysa.

Alt er som fyrr, men det er meir forklaarat,
so Dagsens Ljos meg synest meire bjart.
Og det, som beit og skar meg, so det saarat,
det gjerer sjølv Skuggen mindre svart;
sjølv det, som til at synda tidt meg daarat,
sjølv det gjer' harde Fjøllet mindre hardt.
Forsonad' koma atter gamle Tankar:
det sama Hjarta er, som eldre bankar.

Og kver ein Stein eg som ein Kjenning finner,
for slik var den, eg flaug ikring som Gut.
Som det var Kjæmpur spyr eg, kven som vinner
af den og denne andre haage Nut.
Alt minner meg; det minner, og det minner,
til Soli ned i Snjoen sloknar ut.
Og inn i siste Svevn meg eigong huggar
dei gamle Minni og dei gamle Skuggar.

Prolog hos diktaren

Så set deg ned og høyr på orda mine
Og ta dei til deg, slik eg veit du vil.
Eg trur nok skildringane kan bli fine,
Med sterke karakterar, utan dill.
Og eg ser for meg: Du vil le og grine
Og få litt innsikt, om eg får det til.
Men les med ope sinn, så kan hende,
At du vil følgje saga mi til ende.

Her skal det òg bli lange diskusjonar
om vesentlege ting, om ditt og datt,
og erotikk og kjærleik så det monar,
og spørsmål vil bli sett under debatt.
Eg legg mi sjel i dette og eg vonar
At du som les det òg får noko att.
Så legg til side alt som distraherer,
Grip intensjonen før du kritiserer.

Og når du så har lese boka ferdig
Og tatt deg eit glas vin og ein sigar,
Så var det nok eitkvart du fann merkverdig
Og du har tenkt: Du store tid, kor tar
Han det i frå? Men jo, sannferdig,
Der er det visst, den saka synest klar.
Men no er tida komen, du er reie,
No får du sjå kva diktaren vil seie.

Samandrag

Øystein Darre Longva

Høgt og lågt i *Dr. Munks testamente*

Eg har i denne oppgåva sett nærare på *Dr. Munks testamente* av Ragnar Hovland. Boka kom ut i 1996 og er ein oppfølgjar til *Sveve over vatna* frå 1982. Av resepsjon har eg i hovudsak sett på meldingane boka fekk då den kom ut. Kritikkane var særskilt blanda, men var, slik eg ser det, alle bygde på overflatiske lesingar.

Eg har i utgangspunktet nytta meg av postmodernistisk teori i mi lesing av boka. For å gjere greie for kva eg legg i omgrepet "postmodernisme" har Jean-François Lyotard sine tankar fått ein sentral plass. Eg har likevel nytta ei eklektisk tilnærming der stemmer som både er kritiske og positive har fått sleppe til. Fredric Jameson kan stå som døme på den første haldninga, og Linda Hutcheon på den siste. I sjølve tekstgjennomgangen av *Dr. Munks testamente* har eg også nytta fleire av dikotomiane Ihab Hassan set opp for å skilje mellom modernisme og postmodernisme.

Dr. Munks testamente levere også ein kultursosiologisk kommentar, og for å kunne gjere greie for denne har eg nytta Bourdieu si autoritative skildring frå *Distinksjonen* som bakteppe. For også å kunne sjå teksten i høve til meir samtidige, norske forhold, har eg nytta dei forskingsresultata Ove Skarpenes har publisert under tittelen "Den "legitime kulturens" moralske forankring".

Den postmodernistiske tilnærminga og den kultursosiologiske tilnærminga kan seiast å tangere i høve til det å blande høg- og populærkultur. Denne blandinga kjem oftast til uttrykk i allusjonane og dei intertekstuelle referansane. Eg har difor også brukt plass på ein gjennomgang av desse, og då særskild den dominerande allusjonen til *Faust*.

Korleis *Dr. Munks testamente* stiller seg i forhold til ein postmodernistisk estetikk er mellom spørsmåla som er underliggjande for det meste av oppgåva. Sjølv om den langt på veg opererer innan denne, er forholdet ikkje uproblematisk. Gjennomgangen har syna at boka ved fleir høve stiller seg i ein mellomposisjon i forhold til ein modernistisk og ein postmodernistisk estetikk. Sjølv om den nyttar mange postmodernistiske grep, er den ikkje avvisande til trekk ein vanlegvis knyter til modernismen. Denne nærast forhandlande holdninga kjem også fram i det

kultursosiale uttrykket. Boka og personane let seg ikkje plassere innanfor dei avgrensingane *Distinksjonen* skisserer. Slik vert ei modernistisk, elitistisk haldning avvist. I forhold til dei meir postmodernistiske, egalitære haldningane Skarpenes si forskning avdekkar, stiller *Dr. Munks testamente* seg langt på veg i opposisjon. Slik vert den kulturellevistiske haldninga avvist. Som eit alternativ til desse to haldningane freistar boka, gjennom dei tre hovudpersonane, å skissere ein mogeleg ”legitim populærkultur” som kan nyttast til sosial grensedraging.

Abstract

Øystein Darre Longva

High and low in *Dr. Munks testament*

This master thesis is about *Dr. Munks testament* by the Norwegian author Ragnar Hovland. The book was published in 1996, and got mixed reviews when it came out. In my opinion, the reviews are based upon deficient readings.

I have tried a postmodernist approach to the text. In my exposition of the concept “postmodernism”, I have looked upon theories from Jean-François Lyotard, Fredric Jameson and Linda Hutcheon. I have also used some of the dichotomies that Ihab Hassan uses to distinguish between modernism and postmodernism.

Dr. Munks testament also delivers some comments about culture and the society. To explore these, I have used thoughts from Bourdieu and his authoritarian book *La Distinction*. To be able to look upon the book according to contemporary conditions in Norway, I have used the results published by Ove Skarpenes in the article: “The junction of the ”legitimate culture”” (“Den ”legitime kulturens” moralske forankring”).

The postmodernist and the cultural approach cross when it comes to mix high- and popular culture. This mix is most often expressed in the allusions and intertextual references. I have also tried to look upon these in *Dr. Munks testament*.

One of the main questions in this thesis is concerning the position of *Dr. Munks testament* in comparison with the aesthetics of postmodernism. The book often places itself in an intermediate position between a modernist and a postmodernist aesthetic, and tends to negotiate between them. Although *Dr. Munks testament* often uses postmodernist means, it does not reject modernist means either. The book will not fit any category in *La Distinction*. It also rejects the homogeneous attitude that the research of Ove Skarpenes reveals. As an alternative, it tries to draw the lines of a possible ”legitimate popular culture”.