

Tragikomikk, relativitet og kjærlighet
Om Milan Kunderas *Latterlige kjærlighetshistorier*



Ellen Tveit

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier
Universitetet i Bergen
Mai 2009



Innhold:	Side:
Forord	4
Abstract	5
Innledning	6
I. Om Milan Kundera	6
II. Hvorfor Latterlige kjærlighetshistorier?	7
III. Kundera og det tragikomiske.....	8
IV. Problemer og utfordringer med det tragikomiske.....	10
V. Tragikomisk kjærlighet.....	10
VI. Kort presisering av problemstilling/er.....	10
VII. Om framgangsmåten.....	11

Del I. Teoretiske synspunkter på det tragikomiske, romanen, novellen og tragikomisk kjærlighet:

1. Tragisk og komisk	13
1.1. Etterligning og erkjennelse, fra det Aristoteliske utgangspunkt.....	13
1.2. Bevegelse, utvikling – tragikomediens utvikling og det tragikomiske.....	14
1.3. «Qui pense rit, qui sent pleure»?.....	19
1.4. Selvbedraget.....	22
1.5. Latter og autoriteter – Bakhtin og Rabelais.....	23
2. Romanens relativistiske muligheter	25
2.1. Milan Kundera og Mikhail Bakhtin I.....	25
2.2. Annerledeshet.....	26
2.3. Moderne uvisshet og romanen som uvisshetens visdom.....	28
2.4. Ikke-moral og autoriteter.....	30
2.5. Kundera og Bakhtin II.....	31
3. Latterlige kjærlighetshistorier: genre og tematikk	35
3.1. På hvilket grunnlag kan <i>Latterlige kjærlighetshistorier</i> leses som en roman?.....	35
3.2. Gjennomgående tema.....	40
3.3. Politikk?.....	42
3.4. Don Juan og tragikomisk kjærlighet.....	44

Del II. Analyse av *Latterlige kjærlighetshistorier*:

4. «The trickster who gets tricked». Om «Ingen vil le»	50
4.1. De første tegnene på Don Juan-mentaliteten.....	51
4.2. En reddende idé viser seg å være en dårlig idé.....	52
4.3. Et gjennomsliktig samfunn og en soldats kvaliteter.....	54
5. En reise uten mening og mål. Om «Den evige attrås gyldne eple»	58
5.1. Don Juan og hans tjener.....	59
5.2. En karikatur og hans tjener.....	60

5.3. Speilet og diletantanen.....	62
5.4. Vennskapskjærlighet og svik.....	64
6. Spilletts frihet og ufrihet. Om «Haiking som spill».....	66
6.1. Det ukontrollerbare eventyret.....	67
6.2. Polyfoni og misforståelser.....	68
6.3. Dualismeproblemet.....	70
6.4. Blindhet.....	72
7. En diskusjon om kjærlighet blant fagpersoner. Om «Symposion».....	73
7.1. Drikkegildet.....	75
7.2. Kroppens trivialitet.....	79
7.3. En tåpe.....	81
7.4. Kjernen.....	82
8. Dødeligheten. Om «De gamle døde må vike fra de unge døde».....	83
8.1. Dialog.....	84
8.2. Det tilbakevendende problemet: kroppen.....	86
9. Udødeligheten. Om «Dr. Havel tyve år etter».....	89
9.1. Don Juan i en gammel kropp.....	90
9.2. Tjeneren og speilet igjen.....	92
9.3. Ekte kjærlighet?.....	93
10. Alvor og det latterlige. Om «Edvard og Gud».....	96
10.1. Gjensyn med det humørløse samfunnet.....	97
10.2. Gjensyn med blindheten.....	98
10.3. Gjensyn med kroppen som hinder.....	100
11. Avslutning.....	102
Litteraturliste.....	106

Forord

Først av alt: Takk til Atle Kittang for engasjert og kunnskapsrik veiledning!

Takk også til mine foreldre, Dag og Gry Tveit, for moralsk støtte underveis, spesielt til far for at du tok deg tid til en gjennomlesning av oppgaven i innspurten, og for mange givende diskusjoner om både oppgaven og annet underveis i skriveprosessen. Takk til mine medstudenter Tone Linn Mjånes og Lene Bergmann for solidariske samtaler når det nærmet seg innlevering. Takk til Tor Kristian Ervik for at du har vært en trofast klagemur, for at du har hørt etter på mine monologer om denne oppgaven, for at du har lest gjennom og kommentert deler av den, for hjelp til forsiden og for fine restituerende økter med fjellklatring innimellom skrivingen.

Ellen Tveit, 14. mai 2009

Abstract

There seems to be a certain tragicomical light encompassing Milan Kundera's *Laughable Loves* (1970). However this feature, quite easy to *spot*, is somewhat hard to *describe*. This problem is caused by the tragicomical phenomenon's inherent principle of relativity, it is something double-edged and therefore, in its nature, evasive. According to Milan Kundera, as is presented in his essays about the art of the novel, and the Russian theorist Mikhail Bakhtin, the novel as genre is also based on a principle similar that of relativity. Coincidentally Kundera's collection of short-stories, *Laughable Loves*, seems to have a certain novelish touch about it, and because of this it seemed to be an interesting task trying to read it as if it was a novel, based on the book's thematic network. Founded on these ideas this work's main purpose has turned out to be an exploration of the tragicomical in Kundera's *Laughable Loves* and an attempt to read this book as a novel based on thematic coherence.

Innledning

I. Om Milan Kundera

I et intervju gitt til Antonín Liehm i 1967 hevder Milan Kundera at hans fødselsdato, 1. april (1929), på narrens dag, er av metafysisk betydning. Maria Nemcova Banerjee refererer til dette intervjuet i *Terminal Paradox – The Novels of Milan Kundera* (1990), og mener at Kundera med det utsagnet tar på seg rollen som en filosofisk narr.¹ I hans første roman, *En spøk* (1967), finner vi en satire av det totalitære styresettet i datidens Tsjekkoslovakia, så vel som en satire av det totalitære i seg selv. Dessverre for både Kundera og en rekke andre forfattere og intellektuelle på den tiden, tåler det totalitære dårlig å bli gjort narr av. Det å gjøre narr skal i denne oppgaven vise seg å være et uttrykk for individuell tankegang og relativitet: Å gjøre narr av noe krever evne og vilje til å se en annen side enn den opplagte eller påtvungne. Slik Kundera ser det, er det narrative en instans hvor fiktive personer gis full ytringsfrihet uavhengig av forfatterens og alle andres moral; romanens fremste mål er det å si noe nytt, oppdage noe og se en annen side enn den som har blitt sett før. Disse tankene kommer fram i hans essaysamlinger *Romankunsten* (1986), *Forrådte testamenter* (1992) og *Forhenget* (2005)², men vi kan nok kanskje hevde at han allerede med sine første romaner³ gjorde forsøk på å praktisere dette prinsippet selv – prinsippet om romanens utvetydige rett til ytringsfrihet.

I 1968, Prahavårens år, var Kundera tilhenger av den såkalte «kommunismen med et menneskelig ansikt», en liberal form for kommunisme med Alexander Dubcek i spissen, som var i framvekst i Tsjekkoslovakia. I august 1968 invaderte imidlertid Sovjetunionen Tsjekkoslovakia og satte en sperre for det inntil da blomstrende politiske klimaet. For Kundera gjorde det nye styresettet det så vanskelig å praktisere sitt forfatteryrke, at han i 1975 emigrerte til Frankrike hvor

1 Maria Nemcova: *Terminal Paradox – The Novels of Milan Kundera*, Grove and Weidenfeld, New York 1990, s.3

2 Kundera ga i tillegg nylig (april, 2009) ut en ny essaysamling om romangenren på Gallimard, *Une Rencontre*, som ennå kun finnes på fransk.

3 Kunderas forfatterskap starter før 1960-tallet, men det var da han debuterte som romanforfatter. Før det hadde han publisert dikt, skuespill og essays. Denne første delen av forfatterskapet er han selv svært lite opptatt av (enkelte hevder sågar at han har avskrevet det), deler av det er heller ikke blitt oversatt fra tsjekkisk til andre språk, og det er relativt lite kjent. Noen hevder at vi i den unge Kunderas forfatterskap (før 60-tallet) finner tilsnitt av de kommunistiske verdiene som han senere er blitt en kjent motstander av. Dette synes det imidlertid å herske en viss uenighet omkring, og å uttale seg noe mer om det blir bare spekulasjoner og i alle tilfeller irrelevant. Det eneste som er noenlunde sikkert, er den tydelige satiren av det totalitære regimet i datidens Tsjekkoslovakia som vi finner i hans forfatterskap etter 1960.

han siden har blitt boende. I 1979 ble han fratatt sitt tsjekkosllovakiske statsborgerskap, og han regner seg i dag som en fransk forfatter. Dette er også synlig i forfatterskapet ettersom han med romanen *Langsomheten* (1993) gikk over til å skrive på fransk. De tidligere romanene ble skrevet på tsjekkisk til tross for at hans forfatterskap var forbudt utgitt i Tsjekkoslovakia i årene 1969-1989. Med hans siste tsjekkisk-skrevne roman *Udødeligheten* (1990) tok hans romaner også en vending bort fra de politiske implikasjonene slik vi finner dem i hans forfatterskap fra begynnelsen av 1960-tallet til slutten av 1980-tallet.⁴ Kunderas mest kjente verk er utvilsomt *Tilværelsens uutholdelige letthet* (1983), noe som til tross for denne bokens litterære kvaliteter, antageligvis i størst grad skyldes Philip Kaufmans filmatisering fra 1988. Den eksperimentelle romanen *Latterens og glemselens bok* (1978) har også fått en del oppmerksomhet, særlig av kritikere, både på grunn av sine politiske undertoner og på grunn av dens spesielle komposisjon: Den er satt sammen av sju relativt uavhengige deler, men bindes sammen av noe tematisk – latter og glemsel – samt fortellerstemmens stadfesting av at det er en roman om Tamina, en figur som går igjen i kun to av bokens deler. Slik sett ligner den en bok som ikke synes å ha fått like mye oppmerksomhet, novellesamlingen *Latterlige kjærlighetshistorier* (1968), som denne oppgaven skal handle om. Også her finner vi en person som går igjen i to av bokens sju noveller, dr. Havel. Ved første gjennomlesning kan gjerne denne boken fremstå som ganske lett og lystig, og ikke nødvendigvis like filosofisk utforskende som de to forrige nevnte. Ved en nærmere gjennomlesning kan det imidlertid lett skimtes foregripelser og indikasjoner av de temaene som senere dukker opp i hans forfatterskap.

II. Hvorfor *Latterlige kjærlighetshistorier*?

I utgangspunktet skulle denne oppgaven være en studie av det tragikomiske og hvordan det arter seg i flere av Kunderas verk. Tanken var å inkludere *En spøk*, *Latterlige kjærlighetshistorier*,

⁴ Essaysamlingene hans kan ikke sies å ta samme vendingen, de beholder et visst anslag av politiske undertoner. En detalj som imidlertid kan være verdt å merke seg er også at alle essaysamlingene hans er skrevet på fransk, med unntak av boken *Romankunsten* (samme tittel som den franske *L'art du Roman* (1986)) om Vladislav Vancura (utgitt i 1960).

Latterens og glemselens bok og hans forfatterskap mer generelt. Etter å ha påbegynt analysen av de latterlige kjærlighetshistoriene oppdaget jeg at boken var rik på detaljer som fortjente et nærmere studium og dette førte meg til å gi opp den opprinnelige planen. Å arbeide med et så omfattende materiale ville ført til altfor overfladiske lesninger. Et annet viktig moment som etterhvert ble mer fremtredende, var oppdagelsen av sammenhenger mellom de forskjellige novellene som ikke kunne ignoreres, og som reiste spørsmålet om hvor grensene går mellom en novellesamling og en roman. Gjennom lesning av sekundærlitteratur kom det også fram at flere, som for eksempel François Ricard og Maria Nemcova Banerjee, har tatt denne novellesamlingen med når de har skrevet om Kunderas romaner. Det skal kommes tilbake til en nærmere diskusjon av dette i kapittel 3, hvor vil bli gitt en mer omfattende og samlende beskrivelse av *Latterlige kjærlighetshistorier* og dens tematiske nettverk.

III. Kundera og det tragikomiske

Som nevnt ovenfor har Kundera sitt eget syn på den genren han selv bidrar til å forme gjennom sitt virke som romanforfatter. I sine essay om romankunsten nevner han en rekke eksempler på romanforfattere han mener har vært essensielle for romanens utvikling, og en av de han er spesielt opptatt av er renessanseforfatteren François Rabelais. Dette ledet lesningen min videre til Mikhail Bakhtins teorier om Rabelais, slik de blant annet kan leses i boken *Latter og dialog* (1965), og det ble tydelig at Kundera og Bakhtin har en del lignende oppfatninger når det gjelder romanen og dens natur. Slående er det også at de begge understreker humorens betydning for romanen. Humoren de snakker om har en relativiserende kraft i forhold til autoritære strukturer, og finner sin rette plass i romanens frihet til å være annerledestenkende. Relasjonen mellom romanens relativistiske muligheter og det tragikomiske ble ytterligere tydelig etter å ha studert nærmere Luigi Pirandellos tanker om det humoristiske i *Om humor* (1921). Pirandellos forståelse av humorisme skal vi senere i oppgaven se har store likheter med det tragikomiske. Nå sier ikke Pirandello noe om romangenren, men hans teori illustrerer det dobbeltsidige, dermed relative, ved

det tragikomiske. Forbindelsene som vil bli synliggjort mellom tragikomikk og romanens relativistiske muligheter er basert på disse instansenes fellestrekk, nemlig relativisme.

Kanskje ville det ha vært mer nærliggende å analysere en av Kunderas kjente *romaner*. Når jeg likevel har valgt å analysere *Latterlige kjærlighetshistorier*, er det imidlertid fordi denne boken står i et interessant samsvar med de tankene både Kundera og Bakhtin uttrykker i sine teorier om romanen. Begge fremhever og favoriserer annerledes-romanene, de som er nyskapende; de som gjerne blir klassikere på grunn av slike kvaliteter. I den sammenheng må det poengteres at romanens relativistiske muligheter slik det framstår hos Kundera og Bakhtin, synes å eksistere på to nivå, som det dog er glidende overganger mellom: Det ene er romanen som et sted fritt for autoriteter, og det andre er romanen som det Bakhtin refererer til som en «plastisk genre» - en genre hvis komposisjon ikke styres av strenge regler, men av foranderlighet slik at det mer blir snakk om prosafortellinger som kan ansees som romaner. Begge disse nivåene stadfester et frihets- og relativitetsprinsipp som vi altså også finner i det tragikomiske.

Det er selvsagt ikke noe i veien for å lese *Latterlige kjærlighetshistorier* som en hvilken som helst novellesamling. Historiene hver for seg kan sikkert være interessante nok, men slik jeg ser det, vil det være noe mer å hente ved å forsøke å lese boken som en roman med vekt på de interne sammenhengene mellom tekstene. Jeg vil ikke dermed bastant påstå at noe går tapt om boken ikke leses som en roman, bare at det finnes en interessant romankvalitet ved den sett fra dette perspektivet, og slik sett *manifesterer* denne vinklingen relativitetsaspektet som jeg konsentrerer meg om ellers. Det må også klargjøres nå innledningsvis at diskusjonen om romangenren, og da spesielt Bakhtins synspunkter, kunne ha vært utdypet og ført langt videre enn det jeg skal gjøre her, men det ville imidlertid blitt en annen oppgave og tilhørt en annen problemstilling. Jeg vil derfor understreke at utvalget av teori og teoretikere, samt anvendelsen av dem, har fått sin utformelse med det formål å vise parallellene mellom romanens relativistiske muligheter og det tragikomiske, å underbygge argumentasjonen for at boken kan leses som en roman, og altså gjøre et forsøk på å finne ut hva det tragikomiske i boken er.

IV. Problemer og utfordringer med det tragikomiske

Ettersom det tragikomiske er et tvetydig og relativistisk begrep, er det også i sin natur noe unnvikende og uhåndgripelig. Når vi leser *Latterlige kjærlighetshistorier*, kan det ofte være lett å oppfatte et tragikomisk skjær i det vi leser, men når vi begynner å se nærmere på hvorfor noe er tragikomisk, synes det som om vi havner i en pendel mellom det tragiske og det komiske, de to sidene i det tosidige. Utfordringen i analysen blir således å forsøke å gripe det tragikomiske, og min framgangsmåte i forhold til det blir å beskrive hva som er tragisk, hva som er komisk, og at det sammen utgjør noe tragikomisk.

V. Tragikomisk kjærlighet

Slik tittelen antyder er dette en bok om latterlig kjærlighet. Men hva er *latterlig* kjærlighet? I denne oppgaven skal vi se at den latterlige kjærligheten gjerne også kan kalles *tragikomisk* kjærlighet. I relasjonene mellom personene i boken, samt deres relasjoner til seg selv ligger mye av tragikomikken. Kjærlighetshistoriene i boken får et tragikomisk preg fordi det ikke synes som om noen av personene vi møter lykkes i sine forsøk på kjærlighetsrelasjoner til hverandre. Dette kunne selvsagt vært bare tragisk, men det glir likevel over i komikkens område fordi personene fremstår som tåper og narrer i sine anstrengelser. Det blir mer og mer tydelig etterhvert i boken, at en bestemt tendens synes å dominere i relasjonene det blir fortalt om, Don Juan-tendensen. I kapittel 3 skal vi se at denne mytiske skikkelsen spiller en sentral rolle i forhold til den tragikomiske kjærligheten i boken.

VI. Kort presisering av problemstilling/er

Denne oppgavens formål er å forsøke å si noe om hvordan det tragikomiske arter seg i *Latterlige kjærlighetshistorier*, samt argumentere for at denne boken kan leses som en roman basert på tematisk sammenheng.

VII. Om framgangsmåten:

Oppgaven er delt inn i to større deler, der den første danner det teoretiske grunnlaget for den andre, analysedelen. Den teoretiske delen er igjen inndelt i tre: Til å begynne med undersøkes det tragikomiske fenomenet ved et nærmere blikk på tragikomediens utvikling med det formål å avdekke hvilke faktorer som er essensielt for det tragikomiske. Deretter blir det sett nærmere på noen spesifikke teoretikere hvis syn har kommet til å prege forståelsen av det tragikomiske i analysen. Den neste delen tar for seg romanens relativistiske muligheter og det trekkes linjer til det tragikomiske, slik at forbindelsen mellom disse instansene blir synlig. Den tredje delen inneholder argumenter for at boken kan leses som en roman, og i tråd med dette blir det gitt en presentasjon av bokens tematikk.

Analysen, som er oppgavens hoveddel, er delt inn etter de ulike novellene i Kunderas bok og utgjør sju forskjellige deler. Novellene gjennomgås kronologisk hver for seg samtidig som det hele tiden føres en dialog omkring de temaene som binder dem sammen, og på den måten underbygges påstanden om at boken kan leses som en roman basert på tematisk sammenheng. Til slutt vil det bli gitt en oppsummering av det som har kommet fram i analysen samt noen konkluderende ord basert på det.

Del I

Teoretiske synspunkter på det tragikomiske, romanen, novellen og tragikomisk kjærlighet

1. Tragisk og komisk

1.1. Etterligning og erkjennelse, det Aristoteliske utgangspunkt

Aristoteles mener som kjent fra *Om diktekunsten* at dikterne etterligner mennesker i handling og at disse handlingene igjen sier noe om de som utfører dem; de som handler er gode eller onde og «enten bedre eller verre enn vi i almindelighet er [...] Komedien er [...] etterligning av mennesker som er ringere en gjennomsnittet [...] Det latterlige er nemlig en eller annen feil eller uskjønnhet som ikke er smertende eller sårende, likesom jo den komiske maske [...] er uskjønn på en måte og forvrent, men uten smerte.»⁵ Tragedien derimot etterligner edle emner og karakteren er der, i motsetning til komediens, bedre enn det gjennomsnittelige menneske. Etter Aristoteles sine definisjoner skal hendelsesforløpet i komedien innebære et skifte fra ulykke til lykke, mens det i tragedien skal starte med lykke og ende i ulykke. For å oppfylle disse genrekravene må altså slutten, begynnelsen og karakterene være av en bestemt art og forekomme i en bestemt rekkefølge.

Men hva så med avvikene som blander det komiske og det tragiske? I antikken *fant*es det drama hvor det ble stokket om på genrekravene til Aristoteles, og Karl Guthke skriver i *Modern Tragicomedy, An Investigation Into the Nature of the Genre* (1966) at Aristoteles erkjenner at det finnes flere varianter av tragedien, selv om han imidlertid ikke kaller det «tragikomedie». Aristoteles favoriserer tragedien med den *riktige* tragiske slutt, og det har sammenheng med hans tanke om den gode diktekunstens erkjennelseskvalitet, som er i samsvar med hans ellers harmonifremmende filosofi. Teoretikere og diktere senere skal imidlertid stille spørsmål ved hvorvidt det *rent* tragiske, eller det *rent* komiske er mer harmonisk enn det tvetydige tragikomiske.

Om tilskuerene satt igjen med en ambivalent følelse etter en forestilling, en følelse av å ikke vite om de skulle le eller gråte, ville kanskje Aristoteles bedømt forestillingen som dårlig. I et slikt tilfelle ville erkjennelsen være å ikke vite hvordan man skulle reagere – og det er kanskje ikke spesielt harmoni- og katharsisfremmende. Kontrasterende er et utsagn av Federico García Lorca som Guthke siterer: «If in certain scenes the audience doesn't know what to do, whether to laugh

⁵ Aristoteles: *Om diktekunsten* (utdrag) i Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth (red): *Europeisk litteraturteori, fra antikken til 1900*, Universitetsforlaget, Oslo 2002, s.25

or to cry, that will be a success for me.»⁶ Århundrer senere anser Garcia Lorca det Aristoteles antageligvis ville bedømt som lite vellykket, som en suksess. Dels skyldes dette selvsagt det åpenbare faktum at smak og preferanser er subjektivt, men et slikt syn er også forårsaket av den historiske og litteraturhistoriske utviklingen som i sin fremskridelse har gitt rom for større mangfold og individualitet.

1.2. Bevegelse, utvikling – tragikomediens utvikling og det tragikomiske

Nå er ikke denne oppgaven en studie av den dramatiske genren *tragikomedie*, selv om noen teoretiske referanser hentes derifra, men altså av det tragikomiske fenomenet i forhold til de narrative genrene. Det synes det å være noe sparsomt med teori som dreier seg direkte om det tragikomiske, til tross for at det finnes en rekke romaner og fortellinger hvor det tragikomiske tematiseres og manifesteres. Vi anser det likevel som legitimt å lete etter dette fenomenets essens i teori som dog omhandler en annen spesifikk litterær genre, fordi vi der kan finne karakteristikk som angår den tragikomiske essensen. Dette kan i tillegg begrunnes med det faktum at enhver fortelling eller roman av tragikomisk art har sine røtter i den eldste ditekunsten slik også tragikomedien har. Det synes i tillegg som om spesielt erkjennelsesfaktoren og hybrisfaktoren er elementer fra Aristoteles som er blitt bevart i tragikomedien og det tragikomiske i seg selv.

I følge både Guthke og David Hirst⁷ er tragikomedien et uttrykk for nettopp modernitet. Begge nevner italienske Giambattista Guarini og hans etter deres syn sentrale rolle i utviklingen av tragikomedien. Hirst fremhever Guarini sitt essay *Compendio della Poesia Tragicomica* (1601), som slik han ser det syn var den første og mest grunnleggende analysen av tragikomedien. Det Hirst finner sentralt i analysen er Guarinis kritikk av Aristoteles når han stiller spørsmål ved hvordan vi kan tømmes for medlidenhet uten å tømmes for menneskelighet, og hvordan tragiske hendelser kan tømme oss for frykt. Guarinis syn er at tragikomedien vil frigjøre publikum fra deres melankoli gjennom sin katharsis-effekt. Hirst mener at det kan være viktig å forsøksvis

⁶ Karl Guthke: *Tragicomedy, an Investigation into the Nature of the Genre*, Randomhouse, New York, 1966, s.112

⁷ David Hirst: *Tragicomedy*, Methuen, London & New York 1986, s.5

definere det tragikomiske, men at det vanskelig lar seg gjøre gjennom en fast definisjon. Han anser derfor det Guarini sier som en form for definisjon som så senere er blitt brukt og videreutviklet av andre dramatikere og teoretikere. Denne utviklingen og anvendelsen av begrepet mener han må studeres for å kunne nå frem til en form for definisjon av tragikomedien. Et viktig moment ved Guarinis syn i vår sammenheng er dette som handler om å frigjøre publikum fra melankoli, skal ha en katharsis-effekt. For å gjennomføre dette må dramaet altså inneholde både tragiske og komiske elementer; det må være tragikomisk. Selv om Guarini kritiserer Aristoteles sin katharsisteori, er det åpenbart at han også bruker den som et fundament han bygger videre på i sin egen teori, ettersom den også dreier seg om renselse. Hos Guarini eksisterer et likeverdig behov for det tragiske og det komiske i dramaet, dette gjør at mennesket skal kunne komme frem til en harmonisk tilstand fremkalt av en kathartisk reaksjon som virker lettende. Med andre ord virker det komiske lettende på det tragiske.

Guthke og Hirst snakker begge om nyklassisismens betydning i forhold til tragikomediens utvikling: Melodramaet og den sentimentale komedie blir av dem ansett for å være sentrale hendelser når det gjelder tragikomediens utvikling, fordi de blander tragiske og komiske elementer. Det vil selvsagt ikke si at disse variantene kan betraktes som tragikomedier, men at de er berørt av den tragikomiske essens som vi er interessert i å utforske i denne oppgaven. Vi merker oss derfor hvorfor denne varianten menes å ta del i tragikomediens utvikling: Hirst mener at melodramaet er av en eskapistisk form fordi det innebærer en fremstilling av en drømmeverden med drømmepersoner og drømmerettferdighet, noe som gir publikum en tilfredsstillende lik den man kan se nettopp i drømme. Vi kan lett se at det kan være noe komisk med en slik innbilt og uvirkelig tilfredsstillende, men det er åpenbart at det samme kan fremtre som tragisk – av samme grunn; det kan betraktes som et tragisk og komisk selvbedrag. Selv om disse epokene og variantene er sentrale i forhold til tragikomedien og det tragikomiske fenomenets utvikling, er det imidlertid på 1800- og 1900-tallet denne tragikomedien oppnår størst anerkjennelse.

På samme måte som Guthke og Hirst mener også John Orr at tragikomedien er et moderne

fenomen. I sin avhandling, *Tragicomedy and Contemporary Culture* (1991), studerer han tragikomedie og samtidskultur og analyserer verk av Samuel Beckett, Harold Pinter og Sam Shepard. Et hovedmoment i Orrs avhandling, er oppfatningen av den moderne tid som kaos- og forandringspreget, noe som gir det moderne menneske følelsen av ikke å kjenne seg igjen i sine vante omgivelser. For Orr er tragikomedien en del av det han betegner som den moderne vendingen på 1900-tallet, og i tillegg en bevegelse bort fra borgerlige og realistiske drama. Han mener at tragikomedien er en balanse mellom komisk repetisjon og tragisk forfall. I avhandlingen vil han frem til at det er en struktur i denne tilsynelatende forvirringen, som han mener er en del av en historisk utvikling som starter med Luigi Pirandello og beveger seg videre gjennom Beckett og Genet, til skuespill av Pinter og Shepard. Orr kaller det et surrealistisk scenario, hvor glede står side om side med masseutryddelse⁸. I dette scenariet mener han at tragikomedien avdekker en nesten universell følelse i samfunnet av å ha mistet kontroll. Denne følelsen beskriver han som en form for Dasein (uten direkte referanse til Heidegger) hvor rasjonelle personer til tider kan oppfatte seg selv som kontrollert av en nesten overnaturlig, utvendig skjebne, som egentlig er forskyldt av menneskelige feilgrep eller dumskap. Dette er noe vi skal kjenne igjen i Kunderas *Latterlige kjærlighetshistorier*, og da kanskje spesielt i den første og den siste novellen.

Dumskap og særskilt begrepet «the fool» er sentrale elementer i Faye Ran Moseley sin bok *The Tragicomic Passion* (1994), hvor hun studerer det tragikomiske fenomenet og dets opptreden i film, drama og litteratur. Hun analyserer verk av Peter Handke, Federico Fellini og Isaac Bashevi, og i likhet med Guthke, Hirst og Orr ser også Ran Moseley på tragikomedien som noe spesielt for 1900-tallet. Når vi skal oversette det hun refererer til som «the fool», kommer en liten, men viktig, tvetydighet til syne. Dette ordet kan på norsk bety både «narren» og «tåpen», to ord som ligner, men som har noe forskjellige betydninger. Mens narren ofte er både latterlig, men samtidig latterliggjørende overfor andre (og annet), blir tåpen som oftest bare latterliggjort (uten å selv være klar over det). I denne oppgaven forholder vi oss til begge disse norske ordene når vi snakker om «the fool», ettersom det i noen tilfeller vil stemme bedre i sammenhengen med det ene enn det

⁸ Hentydning til 1900-tallet som tiden da atombomben ble funnet opp.

andre. Slik Ran-Moseley ser det, er i alle tilfeller denne figuren, eller disse tåpe/narre-figurene som opptrer i litterære verk, essensielle når det gjelder forståelsen av 1900-tallets tragikomedier ettersom de som protagonister med sine karakteristiske trekk, er bærere av motsetningsfylte prinsipper og verdier.

The fool in twentieth century drama, film and literature is emblematic of rebellion, protean passions and problematic perceptions which thematically dovetail into a tragicomic perspective of the human condition and existential malaise. The fool's philosophic «modernity» should not, however, obscure the fact that fool behaviors are based on antecedents traditions and patterns of subversion.⁹

Narren/tåpen fungerer slik hun ser det som en katalysator for komisk katharsis. Vi kan tenke tilbake på Guarinis tese som Guthke siterte, om hvordan tragikomedien frigjør sitt publikum for melankoli, og fra det tenke oss til at en slik katalysator fungerer på et tilsvarende vis; tåpens/narrens dumskap frembringer latter i alvoret som virker rensende. Og så må vi selvsagt stille spørsmål ved hva som er så lattervekkende ved disse figurene – hva er det som blir erkjent? I et forsøk på besvare det, kan vi henviser til det Ran-Moseley mener er typisk for den tragikomiske karakteren av det 20. århundret: «The tragicomic, ineffectual and self-victimizing protagonist is the excessively self-aware fool who combines Freudian complexes with Kafkaan insecurities.»¹⁰ I tråd med dette er det altså to typiske momenter ved narr/tåpe-figuren på 1900-tallet. Det ene er de freudianske – psykoanalytiske, oppvekst- og identitetsrelaterte kompleksene, det andre er de kafkaske usikkerhetene som innebærer en ustabil og gåtefull tilværelse i en verden, og et samfunn med autoriteter, lover og regler som fremstår som til dels uforståelige, absurde og skremmende. Disse to aspektene finner vi, om enn i litt andre vendinger, også hos Guthke, Hirst og Orr. Guthke sier for eksempel:

While it may be relatively easy to demonstrate theoretically and practically the possibility of that synthetically tragicomic vision which identifies the opposites, it is hard to speculate about its psychological causes. It may be, as is frequently assumed, though not necessarily in the wake of Freud, a conscious or unconscious defensive reaction.¹¹

Mot avslutningen av kapittelet «Old Ways New Directions» mener Hirst på sin side: «Now human

9 Faye Ran Moseley: *The Tragicomic Passion: A History and Analysis of Tragicomedies and Tragicomic Characterization in Drama, Film and Literature*: Peter Lang Publishing, New York 1994, s.1

10 Ibid, s.22

11 Guthke, o.cit., s.61-62

nature is inevitably seen in a post-Freudian, post-Einsteinian world as variable and volatile.»¹² Orrs syn på den moderne tid som noe kaos-preget stemmer som vi ser overens med dette. Moderne tids preg av usikkerhet og ustabilitet synes altså å ha en nær forbindelse med noe vesentlig i tragikomisk tematikk. Men kan dette samles i en definisjon? Ran Moseley mener at vi i moderne tid (spesielt 1900-tallet) i vesentlig større grad enn noensinne ellers i vestlig litteraturhistorie, finner verk som kombinerer de tragiske og komiske modiene, men at det likevel ikke hersker noen utstrakt felles forståelse, eller definisjon, av dette fenomenet blant teoretikere. Den eneste tilnærmingen til en felles forståelse synes å være det å tilskrive moderne litterær fiksjon en ny ontologisk status som i stor grad dreier seg om, eller er fundamentert på, det ubestemmelige og det paradoksale: «Frames are set up to be broken, contexts are constructed only to be subsequently deconstructed. Reality is no longer to be experienced as an organized and fixed realm of hierarchical values but as a web of interrelating and alternating perspectives resulting in the continual resynthesis of a reality model.»¹³ Videre påpeker hun at det er en mangel på logikk som er essensielt ved de moderne tragikomediene, og det skyldes nettopp denne samtidige eksistensen/opptredenen av disse (iallefall tilsynelatende) motstridende modiene: tragisk og komisk. Dette skaper forvirring og ambivalens fordi det gjør det vanskelig for lesere/tilskuere å vite hva den adekvate reaksjonen skal være, og som vi husker var det akkurat det García Lorca ville oppnå.

Det synes altså å være noe usikkert og paradoksalt som kjennetegner den moderne tid, og paradokser og usikkerhetsmomenter er noe som vel egentlig synes å høre til de mer tragiske aspekter; men likevel kan de utløse latter blant publikum og lesere. Hvordan kan det erkjennes, eller læres noe av komisk art av det tragiske? Kan vi le av det tragiske og gråte av det komiske? Det logiske svaret er dobbeltermkjennelsen, erkjennelsen av relativitet. En viktig representant for et slikt syn er den italienske forfatteren Luigi Pirandello, og dette kommer til syne i essayet *Om humor* (1921).

12 Hirst, op.cit., s.128

13 Ran Moseley, op.cit., s.58

Både Guthke, Hirst og Orr nevner atombomben og oppfinnelsen av den som en av de usikkerhetsforårsakende faktorene vi finner i moderne tid, og det kan derfor være interessant å sitere en passasje fra Hirst hvor han omtaler Albert Einstein og Pirandello:

In discussing his protagonist in the preface to *Galileo*, Brecht sees the atomic bomb as the «classical end-product of his contribution to science and his failure to society».[...] Einstein whose research made possible the atomic bomb, has had influence on thought and philosophy. His theory of relativity has served to undermine man's spiritual and psychological confidence. Pirandello first explored the ludicrousness and torment brought about by the awareness of our personality as a mass of contradictions, our very existence qualified by the viewpoints and opinions of others. Einstein is said to have approached Pirandello after a performance of one of his plays and said: «We are kindred souls.»⁴

1.3. «Qui pense rit, qui sent pleure?»

Einstein sier altså til Pirandello at de er tvillingsjeler. Pirandellos skuespill reflekterer det samme som hans teori gjennom tematiseringen av relativitet. Kanskje kan vi si det slik at Einstein erkjenner at de begge erkjenner et lignende relativt verdenssyn.

Et nøkkelbegrep hos Pirandello er «*Il sentimento del contrario*» - «følelsen av motsetning». Han gir et eksempel på det som kan fremkalle denne følelsen:

Jeg ser en gammel dame, med farvet hår, innsmurt med jeg vet ikke hvilken skrekkelig pomade, og dertil overdrevent og ubehjelpsomt sminket og spjåket ut i ungdommelige klær. Jeg gir meg til å le. Jeg opplever at denne gamle kvinnen er det motsatte av det en gammel, respektabel dame burde være. Jeg kan således godt stanse opp ved dette første og overfladiske komiske inntrykket. Det komiske er nettopp opplevelsen av motsetningen. Men hvis nå ettertanken setter inn hos meg og forteller at denne gamle kvinnen kanskje ikke føler noen glede ved å utstaffere seg slik som en papegøye, men kanskje plages ved det og kun gjør det, stakkars, fordi hun innbilder seg at hun utmaiet slik, ved å skjule sine rynker og sine grå hår, vil kunne bevare sin meget yngre manns kjærlighet; da kan jeg ikke lenger le av henne som i sted fordi nettopp ettertanken gjennom sin virksomhet i meg har fått meg til å gå ut over denne førsteopplevelsen, eller rettere, lenger inn i den: Fra den første opplevelsen av motsetningen har den fått meg til å gå videre til følelsen av motsetningen. Og heri ligger forskjellen mellom det komiske og det humoristiske.¹⁵

For Pirandello ligger erkjennelsen ikke bare i førsteinntrykket, men også i ettertanken, det er en dobbelterkjennelse. På den ene siden er det snakk om flere erkjennelser, men på den andre siden er det snakk om én eneste erkjennelse av relativitet – som igjen logisk gir utspring til erkjennelser. Det komiske er førsteinntrykket, det humoristiske er når det første blir korrigert av *ettertanken* som tilfører den tragiske dimensjonen. Ran-Moseley anser Pirandellos forklaring av alterneringen og den gjensidige avhengigheten (eller interaksjonen) mellom komedie og tragedie i den moderne

14 Hirst, op.cit., s.101

15 Luigi Pirandello: *Om humor*, Pax Forlag, Oslo 1994, s.152

oppfatning av karakter og situasjon, som en logisk formulering av tragikomediens opphav.

En slik helhetlig forståelse, en forståelse av det dobbelte, er essensiell for Pirandellos begrep om humor. I tråd med det relativistiske omtaler han virkeligheten og følelsene som tilhører den som noe stadig foranderlig. I Mikkel B. Tins innledning til *Om humor*, blir følgende sagt om Pirandello:

Dø, gå fra forstanden – eller le. Pirandello selv har ingen tro å miste, men heller ingen tro å gripe til idet han erkjenner sitt selvbedrag; for ham er livet ikke meget mer enn maskerade, og når iscenesettelsen svikter, hverken dør han eller går fra forstanden, han ler. Pirandellos latter er humoristens latter når han avslører misforholdet mellom maskens sannhet og sannheten bak masken, mellom scenerommets virkelighet og verden bakenfor kulissene. Humor er for Pirandello ikke først og fremst et litterært anliggende, og slett ikke en egen genre innen litteraturen; man kan heller kalle litteraturen en holdning til livet. Men fordi Pirandello er forfatter, utformer han for sin del sin humoristiske livsanskuelse litterært; og i det foreliggende essay er hans ærend å forklare den litterære humor og påvise de sanne humorister i særlig den italienske litteratur.¹⁶

Pirandello har altså ingen svar, hans humor er snarere en kilde til flere spørsmål, og dermed flere erkjennelser. Når Pirandello først ler ved synet av den gamle damen, for så å erkjenne det tragiske ved hennes figur, avsløres «il sentimento del contrario». Det er imidlertid ikke slik at inntrykket av denne damen vender over til den utelukkende tragiske siden. Pirandello beholder det komiske i øyeblikket samtidig som han også har ett øye rettet mot det tragiske. Denne doble oppfatningen er kjernen i hans humorbegrep. Det komiske er for ham noe ufullendt og ensbetydende med ikke å se to sider av en sak som er tvetydig, det er kanskje en form for blindhet og nesten dumhet, kanskje til og med umenneskelig og antipatisk. Det humoristiske er den fullendte komikk selv om det er en enhet av dobbelhet, det er noe tragikomisk. Humoren til Pirandello er dekomponerende, den bringer orden i form av uorden; den er splittende på grunn av sin såkalte indre og essensielle prosess som motsetter seg en «ytre komposisjon»¹⁷ med logikk og den ensporede harmoni.¹⁸ Kanskje kan vi forklare det Pirandello mener med en indre prosess og ytre komposisjon, med retorikk: Den ytre komposisjonen er ordene og hvordan de er satt sammen i forståelige og logiske setninger, mens den indre essensielle prosessen er ordene og setningenes flertydighet; humoren blir ut fra en slik forståelse den alltid tilstedeværende muligheten for relativitet og flertydig

16 Mikkel B. Tin: «Innledning» i *Om humor*, s.10

17 Pirandello, op.cit., s.61

18 Som ut fra et slikt perspektiv er disharmoni.

tolkning av objektet. Når det er sagt, må vi imidlertid nevne som et apropos at Pirandello i *Om humor* viser seg å være en motstander av retorikken som *virkemiddel* i en genre med det formål å fremkalle en *riktig* erkjennelse/reaksjon hos publikum slik Aristoteles ønsker. På dette punktet fører Pirandello videre sin teori om humor til det som dreier seg om kunstnerisk frihet og kvalitet. Dette er interessant fordi vi dermed kan tolke det til at han mener en slik retorisk kalkulerende oppbygning av et drama – med det formål å fremme en bestemt reaksjon undertrykker noe relativt, og dermed skaper disharmoni. Pirandello skriver om den klassiske retorikken:

Styrt som den var av forstanden, så den overalt kategorier og betraktet litteraturen som et skuffeskap: For hver skuff, en etikett. Så og så mange kategorier, så og så mange genrer; og hver genre med sin forutbestemte form: denne og ingen annen. Det er sant at den siden mange ganger har tilpasset seg; men å gi tapt har den aldri villet. Når en opprørsk dikter spente til skuffeskapene med et velrettet spark og skapte en ny form etter sitt eget hode, bjeffet retorene etter ham en stund; men så, hvis det lyktes formen å slå an, tok de den til seg, demonterte den som en liten mekanisk innretning, løste den opp i logiske forbindelser, katalogiserte den, ja føyde kanskje også en ny skuff til skuffedariet. Slik gikk det, for eksempel, med det historiske drama til denne store barbaren Shakespeare. Gav Retorikken tapt? Nei: Etter å ha bjeffet en stund tok den med det historiske drama i skuffeskapet og oppstilte normene for det. Men det er også sant at når hundene kastet seg over en stakkars åndssvekket dikter, flådde de ham til filler og tvang ham til å maltraktere sitt eget verk når det ikke var blitt utført til punkt og prikke etter den modell som de hadde satt opp til obligatorisk etterligning.¹⁹

Etter Pirandellos mening er humoristen en kritiker, i tillegg til å være en dikter, nettopp på grunn av den ettertanken som utøves i den følelsen av motsetning som fremstilles. Humoristen kritiserer gjennom sine spørsmål ved det som er, og dikter med sine forslag til hvordan det også kunne være. I overensstemmelse med Ran Moseleys syn på Pirandellos definering av humor (følelsen av motsetning) som en logisk formulering av det sentrale ved tragikomikk, kan vi slutte at det tragikomiske kan fungere som kritiske spørsmål i egenskap av sin relativiserende kraft. For Pirandello er disse kritiske spørsmålene viktige særlig fordi de avslører det han mener er illusorisk ved menneskets oppfatning av verden på mikro- og makro-nivå. Han mener denne oppfatningen er illusorisk fordi den ikke er objektiv. Guthke sier noe som i stor grad er i overensstemmelse med dette synet:

This experience [av det tragikomiske] is one of the identity and simultaneity of the «tragic» and the ludicrous in this moment of truth. And progressive «intellectual» analysis will by no means destroy the one or the other, the tragic or the comic, but will, on the contrary, realize in an infinitely deepened rational awareness, that both are, in fact interdependent. The impression of tragic futility is surely not obliterated by the distinctly comic form and appearance that it takes. And, conversely, the aesthetic appreciation of

19 Pirandello, op.cit., s.59

the comic constellation, of the circular movement, is in no way weakened by the shrill tragic overtone that suddenly pearces our ears. More than that, full intellectual realization of the quality of such a scene or moment will make us aware that the tragic and the comic are here not only simultaneous and identical, but also that they heighten each other.²⁰

Guthke mener her at de tragiske og de komiske elementene i en tragikomisk sammenføyning faktisk høyner hverandres kvaliteter. Det blir dermed snakk om en kontrasteffekt slik som når komplementærfarger, eller det svarte og hvite, møter hverandre. Denne konklusjonen føyer seg sammen med Pirandellos syn; han mener at vil noe være fordekket dersom man kun ser den ene siden av en sak, slik han ser det er det relative noe helhetlig.

1.4.Selvbedraget

Etter Pirandellos mening er den oppfatningen vi har av oss selv, den som i størst grad har et illusorisk preg, og det er dermed denne selvoppfatningen som enklest kan sees fra et humoristisk perspektiv. Han stiller spørsmål ved hvorvidt det bildet enkeltindividet har av seg selv er realistisk, og mener at det kanskje snarere reflekterer hvordan vi *ønsker* å se oss selv: « Innbilder vi oss ikke, ved et uvilkårlig, indre kunstgrep, en frukt av skjulte tilbøyeligheter eller av ubevisst etterligningstrang, i god tro å være annerledes enn det vi i virkeligheten er? Og vi tenker, handler, lever i følge denne fiktive og likevel oppriktige fortolkningen av oss selv.»²¹ Dette er en klassisk problematikk som dreier seg om livsløgn og identitet; om hvorvidt og i hvilken grad et menneske er i stand til å se seg selv utenfra. Slik vi skal se i forhold til Kunderas fortellinger synes denne problematikken å deles inn i to grupper: det å se det tragikomiske ved seg selv og sin egen situasjon og det å se det tragikomiske ved andres selvbedrag eller dumhet.

Er det noe ondskapsfullt ved det å le av andres blindhet? - å gjøres deres tragedie til komedie? I følge Pirandello er det det. Hans humoristiske latter er medfølende, og nettopp det er essensielt for det tragikomiske. Hirst påpeker dette når han sammenligner Pirandello med latterteoretikeren Henri Bergson: For Bergson er latteren først og fremst et korrektiv.

Being intended to humiliate, it must make a powerful impression on the persons against whom it is directed. By laughter society avenges itself for liberties taken with it. It would fail in its object if it bore

20 Guthke, op.cit., s.57

21 Pirandello, op.cit., s.176

the stamp of sympathy or kindness. Nothing could be further from Pirandello's point of view. For him, *Don Quixote* represents the existential crisis of Cervantes in which a writer acknowledges the conflict in his own life between idealism and the naked self which recognizes a world devoid of illusions. [...] The psychological and social implications of Pirandello's theory of humor are far more complex than Bergson's reflections on laughter. In seeing the difference between reality and the illusions which we cherish until they assume a reality of their own, the humorist does not merely laugh (like the comic writer) or feel superior (like the satirist): «he will rather, in his laughter, feel compassion»²²

Vi husker eksempelet med den gamle damen som ikke så seg selv utenfra, og hvordan den humoristiske reaksjonen innebar både det komiske og det tragiske perspektiv; il sentimento del contrario, eller en tragikomisk følelse. I slekt med Pirandellos todelte humorisme er Mikhail Bakhtins syn på latterkulturens funksjon i middelalderen. For Bakhtin har latteren en relativiserende kraft lignende Pirandellos ettertanke, og vi kan se at det er en logisk forbindelse mellom den intellektuelle tanken og latteren – begge deler er noe typisk menneskelig.

1.5. Latter og autoriteter – Bakhtin og Rabelais

Rabelais sine romaner er i følge Bakhtin et første forsøk på å skape et helt verdensbilde rundt menneskets fysiske kropp. I tillegg mener han at Rabelais' epoke (sammen med Cervantes' og Shakespeares) utgjør sentrale vendepunkt i det han kaller latterens historie: «Latteren har en dyp verdensanskuende betydning, det er en av de vesentligste former sannheten om verden og sannheten om menneskets historie kan anta. [...] Noen svært vesentlige sider ved verden er kun tilgjengelige gjennom/for latteren.»²³ Bakhtin understreker at det er karakteristisk for renessansens latterteori at den anerkjennes som noe positivt og slik skiller seg fra senere latterteori: «Alt uten unntak var morsomt. Latteren, like universell som alvoret; rettet mot verden i sin helhet, mot historien, mot hele samfunnet, mot verdensanskuelsen. Det eksisterte parodier på alt, særlig bibelske tekster og til og med juridiske tekster.»²⁴ Denne middelalderens latter som Bakhtin snakker om, rettes spesielt mot de høyere og mest dogmatiske sfærer, og dette skyldes at det største alvoret og de største autoritetene befinner seg innenfor disse områdene. Latteren har sterke bånd til friheten i følge Bakhtin, fordi latteren lik friheten er relativ. Latteren hørte til karnevalet

22 Hirst, op.cit., s.102-103

23 Mikhail Bakhtin: *Latter og dialog. Utvalgte skrifter* [1965] Cappelen Akademiske Forlag, Oslo 2003, s.38

24 Ibid, s.56

og høytidene og dannet en pause fra alvorret som ellers preget folket under det hierarkiske offentlige systemet de var underkastet. «For en stakket stund går livet ut av sitt vante, lovfestede og helligede spor for å tre inn i en sfære av utopisk frihet.»²⁵ Bakhtin legger fram det han anser for å være tre spesielt viktige særtrekk ved denne latterkulturen: universalisme, frihet og den uoffisielle folkelige sannhet. Middelalderens alvor er for ham en motsetning til den samtidige latterkulturen. Dette alvorret mener han styres, og gjennomtrenges, av frykt, skremsel, svakhet, resignasjon og lignende makt/avmakt-forhold. Han skiller mellom det offisielle livet og det uoffisielle karnevalslivet og mener disse gjenspeiler to aspekter ved verden: det alvorlige og latterens, og at dette finner sitt fremste uttrykk i Rabelais sine romaner. Disse to aspektene har eksistert siden antikken med tragedien og komedien, og Bakhtin viser til hvordan det i verdenslitteraturen finnes verk der begge disse aspektene representeres i sameksistens og reflekterer hverandre:

Den virkelige latteren, som er ambivalent og universell, avviser ikke alvorret, men lutrer og utfyller det. Latteren rensker alvorret for dogmatisme, ensidighet, forbenethet, og for fanatisme og alt kategorisk. Videre, for alle elementer av skrekk eller skremsel, for dominerende didaktiske trekk, naivitet og illusjoner, for dårlig endimensjonalitet og entydighet og endelig for tåpelig skrikeri. Latteren lar ikke alvorret stivne og avsondre seg fra værens ufullendbare helhet. Latteren gjenreiser denne ambivalente helheten. Slik er latterens generelle funksjoner i kulturens og litteraturens historiske utvikling.²⁶

Bakhtins syn er dermed at en tragisk fremstilling alene og uten latterens perspektiv, og motsatt, vil være mangelfull, ettersom dette er to likeverdige sider ved verden som utfyller hverandre og skaper helhet og balanse:

For Rabelais, renessansens tenker, er latteren nettopp en befrielse fra de affekter som formørker livets erkjennelse. Latteren både vitner om en klar åndelig synsevne og skjenker denne evnen. Forstanden og følelsen for det komiske er to sider av den menneskelige natur. Selve sannheten åpner seg smilende for mennesket når det befinner seg i en avslappet, gledesfylt og 'komisk' tilstand.²⁷

Til tross for at de også skiller seg fra hverandre på mange måter, ser vi at Bakhtin og Pirandello deler enkelte trekk i sin forståelse av det vi kaller det tragiske og det komiske. Latterkulturen i middelalderen er slik Bakhtin forstår det noe positivt og nødvendig i en autoritær og alvorstynget verden; den utgjør slik sett det komiske i det tragikomiske. Pirandellos humorismebegrep er i

25 Ibid, s.66

26 Ibid, s.106-107

27 Ibid, s.130

overensstemmelse med denne oppfatningen, ettersom det også her er snakk om to sider, gjensidig avhengige og interagerende med hverandre – og beskrivende for litteraturens, og tilværelsens, relativitet.

2. Romanens relativistiske muligheter

2.1. Milan Kundera og Mikhail Bakhtin I

Mikhail Bakhtin knytter romanens framvekst til den middelalderske folkelige latterkulturen og forfatteren François Rabelais. Et likhetstrekk mellom Bakhtin og Kundera er at de begge mener at romanen har nære relasjoner til humor. De deler synet på romanen som et område for det antiautoritære, og er begge opptatt av Rabelais. Når det er sagt må det føyes til at det selvsagt også er *forskjeller* mellom deres romansyn. Audun Johannes Mørch påpeker dette i artikkelen «En praktikants bekjennelser – Milan Kundera som kritiker og teoretiker», hvor han snakker om «den skjulte dialogen» mellom Kundera og Bakhtin.

[...] Videre ser vi at det forhold at romanen ikke under noen omstendighet kan relateres til en enkelt sannhet, er noe som for Kundera innebærer et element av «relativisme». Bakhtin ville nok være enig i romanens inkompatibilitet med en enkelt sannhet, men samtidig ville han nok ta avstand fra at romanen av den grunn skulle være relativistisk. Samtidig er det klart at Kundera og Bakhtin til en viss grad bruker forskjellige termer om samme fenomen. Begge er enige om at en mening, f.eks. om et viktig moralsk spørsmål, som utsies av en romankarakter eller av romanens forteller aldri kan være forfatterens egen. Forfatteren kan i større eller mindre grad være enig, men slik den foreligger, blir denne meningen en del av romanens kunstneriske hele, og kan ikke leses uavhengig av denne. Kundera sier her at denne meningen blir relativisert, mens Bakhtin sier den blir objektivisert.²⁸

Bakhtin er teoretiker, mens Kundera først og fremst er romanforfatter, og han hevder selv at han ikke har noen teoretiske ambisjoner med for eksempel *Romankunsten*, som han altså snarere betegner som «en praktikers bekjennelser».²⁹ I tillegg til denne boken, har han som nevnt i innledningen også skrevet *Forrådte testamenter*, *Forhenget* og *Une rencontre*, som inneholder flere av hans bekjennelser om romangenren.

Kanskje kan det ansees som noe problematisk å benytte Kunderas egne teorilignende verk som del av analysegrunlaget her. Det må derfor være klart at disse verkene ikke brukes som noen

28 Audun Johannes Mørch: «En praktikants bekjennelser – Milan Kundera som kritiker og teoretiker» i tidsskriftet *Dyade*, nr.2/2000 («Livet er en roman – om Milan Kundera»), s39.

29 Milan Kundera: *Romankunsten*, Oslo, Cappelen, 2006, s.7

oppskrift for hvordan vi skal forstå hans egne romaner, men de er likefullt en del av hans forfatterskap og kan til dels inngå i en form for intertekstuell tilnærming.³⁰ Det blir altså et spørsmål om hvorvidt og hvordan vi forholder oss til forfatterens biografiske autoritet, og her vil vi altså unngå å lete etter *løsninger* i hans verk om romankunsten. Med andre ord vil ikke hans autoritet som forfatter *styre* lesningen. Hans refleksjoner om dette vil først og fremst inngå i det fenomenologiske bakteppet som vi forholder oss til, ettersom de i likhet med Bakhtins teorier fremmer det relativistiske ved det narrative. Det er også et påfallende trekk at et av verkene Kundera fremhever i sine tanker om romankunsten og dens frihet, også går igjen som eksempler i teoriene om det tragikomiske, nemlig Cervantes' *Don Quixote*.

2.2. Annerledeshet

For Kundera er Cervantes og Rabelais blant romanens ultimate kunstnere. Som grunnleggere av den moderne europeiske romankunsten gikk de gjennom det han kaller et forheng: «Et magisk forheng som var vevet av legender, var hengt opp foran verden. Cervantes sendte Don Quixote ut på reise og rev forhenget i stykker. Verden åpnet seg foran den vandrende ridderen, i all sin prosas komiske nakenhet.»³¹ I tillegg til Cervantes og Rabelais er Kundera også svært opptatt av andre klassikere som for eksempel Denis Diderots *Jacques le Fataliste*,³² Sterne, Kafka og Proust. Han velger ut sine essensielle verk fra romanens historie med vekt på annetledeshet, og nettopp det forklarer hvorfor de romanforfatterene han setter høyest er romanens grunnleggere og romanens nyskapere; de som tilførte og tilfører romanen og fortellingen noe *fundamentalt* annetledes. Nyskaping, annetledeshet og *Don Quixote* er alle stikkord til hvordan vi skal forstå sammenhengen mellom det tragikomiske, romanens relativistiske muligheter og relevansen av Kunderas teorilignende verk. Ettersom teoretikerene vi har vært inne på tidligere i forbindelse med det tragikomiske alle nevner nettopp Cervantes' romanfigur Don Quixote, kan vi anta at det er noe typisk tragikomisk ved denne romanens hovedperson, noe typisk for den tragikomiske essens som

30 Altså som intertekstualitet innenfor Kunderas forfatterskap.

31 Milan Kundera: *Forhengen*, Oslo, Cappelen, 2007, s.100

32 I 1971 kom Kundera også sin egen drama-versjon av Diderots *Jacques Le Fataliste*.

er relativistisk slik Kunderas, og til dels Bakhtins, syn på romanen er relativistisk.³³ Det tragikomiske er, som vi nevnte i innledningen, vanskelig å plassere på grunn sin tosidige natur. Når *Don Quixote* tilsynelatende er et treffende eksempel på dette, forstår vi at det kan være noe relativt ved denne romanens alvor, eller like gjerne, ikke-alvor. I *Romankunsten* snakker Kundera innledningsvis om en forelesning holdt av Husserl i 1935, omhandlende «krisen i den europeiske humanisme»³⁴ som i følge ham hadde sine røtter hos blant annet rasjonalisten Descartes og «de europeiske vitenskapenes ensidige preg».³⁵ Husserl mente at naturvitenskapen og dens hurtige vekst berøvet mennesket følelsen av verden som helhetlig. «Og slik sank mennesket ned i det Husserls disippel Heidegger med en vakker, nesten magisk formulering kalte 'værens uteglemmelse'»³⁶, er Kunderas kommentar til dette. I følge Kundera har Husserl og Heidegger avslørt et tvetydig aspekt ved den moderne tid, men dette tvetydige er for ham ikke noen ny filosofisk oppdagelse. Snarere er det en verdensanskuelse han mener er grunnlagt av romankunsten med Cervantes' *Don Quixote* i spissen:

Slik jeg ser det, fornedrer ikke denne tvetydigheten Europas siste fire hundre år, som jeg føler meg desto mer knyttet til fordi jeg ikke er filosof, men romanforfatter. For meg er den moderne tids grunnlegger nemlig ikke bare Descartes, men også Cervantes [...] Romanen følger mennesket kontinuerlig og trofast helt fra den moderne tids begynnelse. Da ble mennesket grepet av den «lidenskapelige trangen til å vite» [...] Det er i denne forstand jeg forstår og deler Hermann Brochs ustanselige og enwise gjentakelse: Det å oppdage det bare en roman kan oppdage, er en romans eneste eksistensberettigelse. Den romanen som ikke oppdager en hittil ukjent side ved tilværelsen, er umoralsk. Kunnskapen er romanens eneste moral. [...] Da Gud langsomt forlot det stedet hvorfra han hadde styrt universet og dets verdiorden, skilt det gode fra det onde og gitt hver ting en mening, gikk Don Quixote ut av huset sitt, og han var ikke lenger i stand til å kjenne verden igjen. I den øverste dommers fravær dukket verden plutselig frem i et skremmende tvetydig skjær; den ene, guddommelige Sannhet løste seg opp i hundrevis av relative sannheter som menneskene delte mellom seg. Slik ble den moderne tids verden født – og romanen, denne verdens bilde og modell, med den. Det å oppfatte, med Descartes, det tenkende ego som grunnlaget for alt, det å stå alene ansikt til ansikt med universet på denne måten, det er en holdning Hegel med rette anså som heroisk. Det å oppfatte, med Cervantes, verden som tvetydighet, det å ikke lenger stå overfor én eneste, absolutt sannhet, men et mylder av relative sannheter som motsier hverandre (sannheter inkorporert i imaginære egoer som kalles personer), det vil si å ha uvisshetens visdom som sin eneste visshet, og det krever ikke mindre styrke.³⁷

Som vi kan forstå representerer denne romanen og romanfiguren slik Kundera ser det en motvekt

33 Vi går ikke nærmere inn på i hvilke sammenhenger han blir nevnt, ettersom de ikke gir noen særlig utstrakt analyse av det tragikomiske ved *Don Quixote*, det synes mer å være en stadfestet forståelse av denne romanfiguren som tragikomisk.

34 *Romankunsten*, s.7

35 *Ibid.*, s.11

36 *Loc.cit*

37 *Ibid*, s.11-14

til den antatt sanne virkelighetsoppfatning, en oppfatningen som med rasjonalismens fremvekst har blitt stadig mer entydig. Ikke nødvendigvis i den forstand at det er et forsøk på å finne frem til hva som er sant og virkelig, men i den forstand at det stilles spørsmål ved (den tilsynelatende) virkelighetens sannhet i seg selv. Disse imaginære egoene han snakker om er det uunngåelig subjektive, dermed relative, ved individers oppfatning av tilværelsen. Dette tilsier ikke dermed en nihilistisk holdning, selv om det *kan* bety det, men snarere en verdsetting av romankunstens relativistiske egenskaper; evnen til å se noe annet enn det De Andre ser, noe figuren Don Quixote er et godt eksempel på. For Kundera gjelder det heller ikke bare å verdsette disse egenskapene, ettersom dette å oppdage noe nytt for ham er romanens hovedsakelige formål, eller moral som han sier.³⁸

2.3.Moderne uvisshet og romanen som uvisshetens visdom

Mennesket ønsker seg en verden hvor det gode og det onde lar seg klart skille fra hverandre, fordi det bærer i seg et medfødt og ubetvingelig ønske om å dømme før det forstår. [...] I dette «enten-eller» ligger den manglende evnen til å tåle alle menneskelige forholds essensielle relativitet, den manglende evnen til å se Den øverste dommers fravær i øynene. På grunn av denne manglende evnen er det vanskelig å godta og forstå romanens visdom (uvisshetens visdom).³⁹

Slik Kundera ser det er romanen en reise fra en sannhet til den neste, en reise som står fritt til å avdekke tvetydigheter ved det som ellers fremstår som entydig og sant. Romankunstens historie er for ham en kontrasterende parallell til historien ellers, som altså har utviklet seg i den vitenskapelige ånds perspektiv og dermed glemt spørsmålet om menneskets væren i seg selv.

I siste del av *Romankunsten* nevner Kundera et jødisk ordtak, «Mennesket tenker, Gud ler»⁴⁰, og forteller om hvordan han liker å forestille seg at Rabelais hørte Guds latter og slik fikk en idé til sine romaner: «Jeg liker å tro at romanen kom til verden som et ekko av Guds latter.»⁴¹ Han stiller videre spørsmål ved hvorfor Gud, slik ordtaket sier, skulle le av det tenkende mennesket, og svaret mener han er at tankene fjerner oss fra sannheten, fra de andre menneskene, og fordi mennesket

38 Det er tilsynelatende en selvmotsigelse hos Kundera når han snakker om romanen både som uten moral og som at den har én moral, dette vil bli tatt opp i 2.3. «Moderne uvisshet og romanen som uvisshetens visdom».

39 Kundera, op.cit., s.14

40 Ibid., s.138

41 Loc.cit.

tenker seg til å være noe annet enn det det egentlig er. Parallelt med vitenskapens utvikling hvor det automatiserte og mekaniske blir stadig mer virkelig eksisterer romanen som stiller spørsmål ved det som plutselig antar sannhetens form. Han nevner en neologisme av Rabelais, ordet «agelaste», som er av gresk opprinnelse og betyr «den som ikke ler»/«den som ikke har humoristisk sans»⁴², og forteller at Rabelais skal ha fryktet agelastene på sin tid. Kundera hevder at det ikke eksisterer noen mulighet for forsoning mellom en ekte romanforfatter og agelaster fordi agelastene ikke har hørt Guds latter og er overbevist om en entydig sannhet. Romanen er «individenes imaginære paradisi. Den er territoriet hvor ingen besitter sannheter [...] Romanens visdom er en annen enn filosofiens. Romanen er ikke oppstått av den teoretiske ånd, men av humorens», og videre:

Agelastene, de forutinntatte ideenes ikke-tenkning og kitschen: Det er alt sammen den samme, trehodede fienden av den kunsten som er født som et ekko av Guds latter, den kunsten som har klart å skape det fascinerende, imaginære rom hvor ingen besitter sannheten og hvor alle har rett til å bli forstått. Dette imaginære rom oppsto sammen med det moderne Europa, det er Europas bilde – eller i det minste vår drøm om Europa[...]»⁴³

Forrådte testamenter innledes av et kapittel med tittelen «Den dagen vi ikke lenger ler av Panurge», og her hevder Kundera at dagens romanforfattere lengter etter de første romanforfatterenes frihet; at Rabelais og Cervantes skrev med en større frihet enn dagens forfattere og at deres verk er testamenter de har etterlatt. Disse testamentene inneholder det som for Kundera er romanens essensialitet og dens moral. Her kan det synes som om han motsier seg selv, ettersom han i *Romankunsten* hevder at romanen både har én moral og er moralløs, mens han i *Forrådte testamenter* igjen mener den har én moral. Disse to utsagnene har imidlertid en logisk forbindelse til hverandre, ettersom det kan tolkes som at romanen slik sett er frigjort fra moral i sin reise hvor den søker etter kunnskap og sannheter; en ikke-moral er også en form for moral. Romanen er slik Kundera ser det et «imaginært» sted utenfor moralens rekkevidde, et sted hvor romanpersonene og deres identitet/er fritt kan utfoldes. Disse romanpersonene hører ikke til i et skille mellom rett og galt, sant og usant, de tilhører kun den utforskende ikke-moralen. Etter

42 Loc.cit.

43 Ibid., s.142-143

Kunderas mening ville ikke vesten ha vært et samfunn av menneskerettigheter hvis ikke menneskene hadde begynt å betrakte seg selv som individer, og han mener at den europeiske romanen har betydd særlig mye i den historiske prosessen hvor menneskene har lært seg dette. «Hva er et individ?» og «hva består dets identitet i?»⁴⁴, spør han, og hevder at disse spørsmålene er noe alle romaner søker et svar på. Han refererer til for eksempel Thomas Mann og hans «viktige bidrag til denne endeløse jakten»: «Vi tror vi handler, og vi tror vi tenker, men det er en annen – eller flere andre – som tenker og handler i oss: vaner fra uminnelige tider, arketyper som er blitt myter og overlevert fra generasjon til generasjon».⁴⁵ Kundera hevder at en stor del av dagens romanproduksjon består av romaner som befinner seg på utsiden av romanens historie, fordi de ikke er nyskapende, hverken tematisk eller kompositorisk. Nå ligger det ikke innenfor denne oppgavens rammer å diskutere hvorvidt akkurat denne kritikken er berettiget eller ikke, snarere sier vi oss enige i at noen romaner med sin natur har tilført noe annerledes – uten at vi feller noen dom over resten.

2.4. Ikke-moral og autoriteter:

Salman Rushdie er en av samtidens forfattere Kundera mener skiller seg ut i positiv forstand, noe han tar opp i *Forrådte testamenter* i kapittelet «Den dagen vi ikke lenger ler av Panurge»:

Akkurat som Rabelais lar Gargantua falle ned på verdens fjelebod gjennom sin mors øre på bokens første sider, faller også Salman Rushdies to hovedpersoner etter eksplosjonen ombord i et fly høyt oppe i luften i *Sataniske vers*. De prater og synger mens de faller, og de oppfører seg komisk og usannsynlig. Mens det svevet seter med regulerbar rygg, pappbegre, oksygenmasker og passasjerer «over dem, bak dem, under dem, i det tomme intet», svømte den ene, Gibreel Farishta, «gjennom luften, butterfly, brystsvømming, han rullet seg sammen til en kule, strakte ut armer og ben i nesten-daggryets nesten uendelighet», mens den andre, Saladin Chamcha, «falt med hodet først [...] som en tander skygge, i grå dress med alle knappene gjenknappet, armene langs sidene [...] og en skalk på hodet». Dette er romanens åpningsscene, for akkurat som Rabelais vet også Rushdie at kontrakten mellom forfatteren og leseren må settes opp med en gang. Det må være helt klart at det som blir fortalt her, ikke skal tas på alvor, selv om det handler om de forferdeligste ting, man kan forestille seg.⁴⁶

Denne hendelsen i *Sataniske vers* må kunne sies å ha potensiale til å være av en alvorlig og tragisk art, men usannsynligheten ved fremstillingen av det som skjer fremkaller imidlertid et komisk

44 Milan Kundera: *Forrådte testamenter*, Cappelen, Oslo 2006, s.14 [1993]

45 Ibid., s.16

46 Loc.cit.

ikke-alvor som igjen gjør at dette får en dobbel dimensjon. Rushdie er en forfatter som følger Rabelais' testamente, og han våger å gjøre narr av autoriteter. For Kundera er det imidlertid en misforståelse når Rushdies islam-kritikk blir det mest sentrale, ettersom det fjerner fokuset fra det litterære og bevisstheten om romanens natur⁴⁷. Det problematiske med dette fokuset er at ikke-alvor møtes med alvor, mens romanens natur er å fjerne seg fra det enhetlige og utvetydige alvor. Når Rushdies roman møtes med alvor, reduseres den til sannheter versus usannheter, til rett og galt: «Det var ikke lenger noen som tvilte på at Rushdie hadde angrepet Islam, for beskyldningen var det eneste som var virkelig. Bokens tekst hadde ingen betydning mer, den eksisterte ikke lenger.»⁴⁸ En slik tolkning strider mot Kunderas filosofi om romanens ikke-moral fordi tolkning er nettopp moralsk. I den sammenheng er det et logisk og viktig poeng å nevne at en slik moralsk og alvorlig tolkning også medfører et fokus på den biografiske forfatteren. Romanen handler slik Kundera ser det ikke om forfatterens identitet, men om romanpersonenes identitet og deres fiktive moral, og i det ligger friheten fra det *autoritære*.

2.5. Kundera og Bakhtin II

Bakhtin ser og forstår romangenren i lys av dens historie, slik også Kundera gjør for eksempel i *Forhenget* når han ser på Europas store romaner gjennom historien som reaksjoner på hverandre, og begge er altså spesielt opptatt av Rabelais rolle i dette. Rabelais blir dermed en annen nøkkel som åpner for at vi kan se sammenhenger mellom det tragikomiske og romanens relativistiske muligheter; prosafortellingens mulighet til å være en roman og muligheten til å relativisere alvor. I likhet med Kundera mener altså Bakhtin at romanen er et sted fritt for det autoritære, og at det er det nyskapende og det som er annerledes, som er betegnende for romangenren. Han mener i tillegg at vi ved å studere romangenren, studerer noe levende i motsetning til andre genrer.⁴⁹ I forordet til *Latter og dialog* skriver Audun Johannes Mørch følgende om Bakhtin:

Det er betegnende for Bakhtins selvstendighet og dristighet når han i begynnelsen av essayet «Av

47 Dette kunne jo åpenbart også vært sagt om det politiske fokuset på Kunderas forfatterskap.

48 Ibid., s.27

49 Det er dette som ligger i betegnelsen «plastisk» genre, noe foranderlig.

romandiskursens forhistorie»...innledningsvis konsentrerer seg nettopp om Aleksandr Pusjkins *Evgenij Onegin*, som er en roman skrevet på vers. Til tross for denne kvaliteten, som i manges øyne ville gjøre det tvilsomt å kalle verket en roman, argumenter Bakhtin for at *Evgenij Onegin* ikke bare er en roman, men en roman der mange av genrens typiske kjennetegn er spesielt fremtredende.⁵⁰

Romangenren skiller seg fra andre genrer fordi den slik Bakhtin ser det er en genre i stadig utvikling, og fordi det er en genre født i og skapt av moderne tid. Den har gjennomgått stadige endringer i sin historie, spesielt gjennom en selvbevisst reaksjon på sine egne trender gjennom parodiering: «Denne form for selvkritikk er et bemerkelsesverdig trekk ved romanen som en genre i stadig utvikling [...] Romanen er den eneste genre som fremdeles er i sin vorden. Derfor reflekterer den dypere og på en vesentligere måte, lydhørt og raskt, virkelighetens egen tilblivelse [...] Bare det som selv er i sin vorden kan forstå tilblivelsen.»⁵¹ Interessant for vår sammenheng er det at Bakhtin mener romanforfatteres egne forsøk på å definere ulike avarter av romanen som den riktige romanform, er mer betydningsfulle enn andre slike forsøk: «Slike uttalelser som ikke gjør noe forsøk på omfatte alle de ulike avarter av romanen i en eklektisk definisjon, deltar selv i romanens levende tilblivelse som genre»⁵² Når han mener at ulike syn er det mest riktige synes det å være snakk om slags metaflerstemmighet; forfatterenes stemmer danner en genre med mulighet for mangfold og relativisme: «Den mest plastiske av alle genrer», kaller Bakhtin romanen.⁵³⁵⁴

Som nevnt ser Bakhtin romanen i et historisk perspektiv når han undersøker den. Nærmere bestemt mener han at hvordan den moderne europeiske romanen oppstod, kan si oss noe om genrens egenart. Som vi var inne på tidligere, mener Bakhtin at det i middelalderen eksisterer en uoffisiell latterkultur som står i kontrast til den offisielle kirkelige, føydale og autoritære kulturen. Denne latterkulturen tilhører folket i hierarkiets lavere avdelinger. I *Epos og Roman* viser Bakhtin hvordan romanens modernitet skiller seg fra det tradisjonelle eposet, og spesielt er dette noe som skjer gjennom latteren. Eposets historiske distanse og det at det skildrer noe såkalt høyverdig

50 Audun Johannes Mørch: «M.M.Bakhtin» i Mikhail Bakhtin: *Latter og dialog*, Cappelen Akademiske forlag, Oslo 2003, s.16

51 Mikhail Bakhtin: «Epos og roman», i Kittang et.al.: *Moderne litteraturteori, en antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 2003, s.122

52 Ibid., s.124

53 Ibid., s.125

54 Kundera er jo nettopp en forfatter som uttaler seg om genren.

tilfører det en ytterligere distanse slik Bakhtin ser det. Fortid og høyverdighet er nært forbundet, kanskje kan vi tenke oss at det lave er nært, mens det høye strekker seg bort og er vanskelig å nå. Lignende vil dermed det fortidige fjerne seg fra den samtidige og folkelige forståelsen. Skildringen av det fortidige i eposet er autoritativt fordi det frembringer en ferdig, uimotsigelig fremstilling av sin historie/fortelling. Romangenren derimot, er forbundet med det samtidige. Ikke fordi den nødvendigvis skildrer det kontekstuelle sett samtidige, men fordi den er ufullendt slik samtiden er. Stadig foranderlig med sine perspektiver, flertydigheter og anti-autoritære natur. Romanens historiske forløpere finner vi slik Bakhtin ser det i folklorens ulike «lavere» genrer som går under betegnelsen «alvorlig-latterlige». Blant disse alvorlig-latterlige nevner han de sokratiske dialoger, som han altså regner for å være en egen genre, og han sier om Sokrates: «[...] Dypt karakteristisk, og for oss aller viktigst, er endelig kombinasjonen av latter, sokratisk ironi, hele systemet av sokratiske reduksjoner med den alvorlige, høye og for første gang frie utforskningen av verden, mennesket og den menneskelige tanke.[...]»⁵⁵ Han nevner også satiren som eksempel, en relativt samtidsnær genre. Det vil imidlertid ikke si at den nødvendigvis er avhengig av samtiden, men at det er i lys av samtiden den best kan bli forstått. Bakhtin mener at latteren skaper nærhet og bryter ned en slik distanse som eposet bygger opp, og derfor er satiren slik han ser det en av romanens forløpere som vi altså finner i folkloren og den uoffisielle latterkulturen:

Romanen tangerer det ufullendte nu, og genren får derfor aldri anledning til å stivne. En romanforfatter tiltrekkes av alt som enda ikke er ferdig. Han kan dukke opp i fremstillingsfeltet i en hvilken som helst forfatterholdning, fremstille reelle momenter fra sitt eget liv eller henspille på det, blande seg inn i heltens samtale, polemisere åpent mot sine litterære motstandere, etc [...] det fremstillende forfatterord ligger på samme plan som heltens fremstilte ord og kan inngå (mere presist: kan ikke la være å inngå) i dialogiske relasjoner og hybride kombinasjoner. (Lat.ogdi.s.135)

Nettopp det Bakhtin sier her, er betegnende for det karakteristiske essayistiske aspektet ved Kunderas fortellerstil. Spesielt kommer dette til syne i romanen *Latterens og glemselens bok*, hvor han vever inn sin egen stemme som om det skulle være noe biografisk. Men denne stemmen er romanens Kundera, ikke den biografiske Kundera, og slik sett har heller ikke denne stemmen noen moralsk rot i virkeligheten – den er bare det den er i tekstens virkelighet. Dette grepet hos

⁵⁵ Bakhtin, op.cit., s.137 (Den sokratiske latteren betegner han her som «dempt inntil ironi»)

Kundera er det imidlertid nærliggende å anta at er inspirert av Diderots *Jacques le Fataliste* (1771). I Diderots bok stadfester fortellerstemmen at det er en roman på samme måte som romanens Kundera stadfester dette i *Latterens og glemselens bok*. Fortellerstemmen har en autoritet, men på lik linje med de andre personene i teksten.⁵⁶

Kundera mener i *Romankunsten* at romanforfatteren følger romanens stemme, en stemme som ikke trenger å stamme fra vedkommendes eget moralske syn. Dette beskriver Kundera som at romanens visdom overtar verket: «[...]det forklarer hvordan de store romanene bestandig kan være litt mer intelligente enn sine forfattere.»⁵⁷ Nå kan vi selvsagt komme med kritiske invendinger mot en slik romanens stemme, for det er kanskje noe vagt og u håndgripelig ved dette utsagnet, men så er det nettopp det u håndgripelige vi er interessert i her. Når Kundera sier dette, plasserer han forfatteren *under* verket slik at det igjen blir frigjort fra biografiske autoriteter. Dette synet stemmer som vi ser til en viss grad overens med Bakhtins syn på romanen som et sted for flere stemmer. Dersom romanen inneholder flere stemmer i sin ikke-enhetlige natur, er den altså et sted for den relative sannhet, som kun er flere mulige. For både Bakhtin og Kundera er den moderne romanen forbundet med latter og humor ettersom det er dét den er grunnlagt på; av Rabelais og Cervantes. Bakhtin sier i *Latter og dialog* at den middelalderske latteren fant sitt fremste uttrykk i Rabelais' romaner, «her skapte den en form for den nye, frie og kritiske *historiske* bevisstheten.»⁵⁸ Imidlertid svekkes den folkelige latterkulturen under «klassisismens høye genre», men overlever spesielt ved hjelp av romanen, «i en spesiell dialogform tilknyttet det trivielle dagliglivet og i de burleske genrene.»⁵⁹ Latter og humor er sentralt når det gjelder romanens relativistiske muligheter fordi de avvæpner alvor og autoriteter, og det er nettopp i dette forbindelsen til det tragikomiske ligger. På samme måte som romanen med sin ikke-moral gir rom for tvetydigheter, ligger det tvetydige i det tragikomiske vesenets essens, og i dette ligger det igjen en form for frihet.

56 Dette er i overensstemmelse med Bakhtins forståelse av polyfoni.

57 *Romankunsten*, s.42

58 *Latter og dialog*, s.76

59 *Ibid.*, s.81

3. Latterlige kjærlighetshistorier: genre og tematikk

3.1. På hvilket grunnlag kan *Latterlige kjærlighetshistorier* leses som en roman?

Som vi nevnte i innledningen er det kanskje noe paradoksalt å gi seg i kast med å analysere en novellesamling etter å ha diskutert det tragikomiske fenomenet og dets paralleller til *romanens* relativistiske muligheter. Men når vi snakker om romanens relativistiske muligheter refererer vi altså til to forskjellige nivå. Det ene er romanens mulighet til å relativisere slik latter og tragikomikk gjør, og det andre er et relativt syn på hva som kjennetegner en roman. Vi så for eksempel i sitatet fra innledningsessayet til *Latter og dialog* at Bakhtin argumenterer for at en utypisk roman er en typisk roman. I *Epos og roman* nevner han også at romangenren har en tendens til å parodiere seg selv.⁶⁰ Til sammenligning kan vi nevne noe Viktor Sjklovskij sier i kapittelet «The Novel as Parody» i *Theory of Prose* (1925): «It is common practice to assert that *Tristram Shandy* is not a novel. Those who speak in this way regard opera alone as true music, while a symphony for them is mere chaos. *Tristram Shandy* is the most typical novel in world literature.»⁶¹ Tilfeldigvis er *Tristram Shandy* en av «praktikeren» Kunderas favoritter, noe som henger sammen med hans syn på romanen som en genre hvor nyskaping og annerledeshet er karakteristisk. I *Romankunsten* diskuterer Kundera og Christian Salmon⁶² definisjonen av, eller «grensene» for, romangenren. Det sentrale spørsmålet som stilles, er hvorvidt en tematisk enhet legitimt kan gå på bekostning av, eller erstatte, en handlingens enhet.

Det er vanskelig å forestille seg en roman uten handlingens enhet. Selv eksperimentene med den «nye roman» bygget på handlingens (eller ikke-handlingens) enhet. Sterne og Diderot moret seg med å gjøre denne enheten ytterst spinkel. Den reisen Jacques og herren hans foretar, opptar bare en liten del av romanen, den er bare et komisk påskudd for å føye inn andre anekdoter, fortellinger og refleksjoner i det kinesiske eskesystemet. Ikke desto mindre er dette påskuddet, denne «esken» nødvendig for at vi skal oppfatte romanen som en roman, eller i det minste som en romanparodi. Likevel tror jeg det finnes noe dypere som sikrer en romans sammenheng: den tematiske enhet...Romanen er en meditasjon over tilværelsen, som blir sett gjennom fantasifigurer. [C.S. innvender:] Med en så vid definisjon kan vi jo kalle selv *Dekameronen* en roman! Alle novellene forenes av ett og samme tema, nemlig kjærligheten, og de fortelles av de samme ti fortellerene...[M.K.:] Jeg vil ikke drive provokasjonen så langt som til å påstå at *Dekameronen* er en roman. Det forhindrer likevel ikke at i det moderne Europa er denne boken et av de første forsøkene på å skape en stor komposisjon i fortellende prosa; og som sådan inngår den i *det minste* i romanens historie som dennes inspirasjonskilde og forgjenger. Som De vet tok romanens historie den

60 «Epos og roman», s.122

61 Viktor Sjklovskij: *Theory of Prose*, Dalkey Archive Press, Illinois 1998, s.170

62 Redaktør i tidsskriftet *Paris Review* på den tiden da han intervjuet Kundera. Dette intervjuet er gjengitt i *Romankunsten* som et eget kapittel.

retningen den tok. Den kunne også ha tatt en helt annen retning. Romanens form er en praktisk talt ubegrenset frihet...⁶³

I *Terminal Paradox – The Novels of Milan Kundera* legger Maria Nemcova Banerjee seg i sin lesning av *Latterlige kjærlighetshistorier* på samme linje som Kundera gjør i forhold til *Dekameronen*: «Granting Kundera the same latitude he himself gives Boccaccio, we may discuss *Laughable Loves* as an experimental link in the sequence of his novels and a source of some of his important themes.»⁶⁴ I *Agnés's Final Afternoon* inkluderer François Ricard *Latterlige kjærlighetshistorier* når han foretar en lesning av Kunderas romaner. Han begrunner dette blant annet i en note hvor han stiller spørsmål ved hvorvidt dette faktisk er en roman eller en novellesamling, og refererer til at den første franske utgaven av boken (1970) ble presentert som noveller, mens den neste utgaven (1986), revidert av forfatteren selv, ikke lenger bar denne presentasjonen. I tillegg nevner han at Kundera tilsynelatende anser boken for å være en roman i den første tsjekkiske utgaven etter landets frigjørelse:

[...] a novel, in a distinctive form, to be sure, but one that is not far removed from that of *The Book of Laughter and Forgetting* [...] In any case, since in Kundera's view «there is no ontological difference between story and novel» (*Testaments Betrayed*, 166), which are only «a small and large form of the same art» [...] it seems more simple and pertinent not to separate *Laughable Loves* from the novels.⁶⁵

Selv om historiene ikke er forbundet med hverandre gjennom handling og personer, synes det å være noe tematisk som binder dem sammen. Dog er et viktig unntak fra mangelen på narrativ sammenheng figuren Havel, som går igjen i to av novellene. Dette er noe Michael Carrol har merket seg, og som han bruker som argument for at denne boken er en syklus, snarere enn en vanlig novellesamling.⁶⁶ Et viktig grunnlag for Carrols argumentasjon er likheten mellom *Latterlige kjærlighetshistorier* og *Latterens og glemselens bok*. Den sistnevnte romanen er slik Carrol ser det også en syklus, til tross for at fortellerstemmen som nevnt stadfester at det er en roman. Han sammenligner del fire og seks⁶⁷ i *Latterens og glemselens bok* med del fire og seks⁶⁸ i

63 *Romankunsten*, s.76-77

64 Banerjee, op.cit., s.55

65 François Ricard: *Agnés's Final Afternoon – An Essay on the Work of Milan Kundera*; Faber & Faber Limited, London 2003, s.30

66 Michael Carrol: «The Cyclic Form of *Laughable Loves*» i Aron Aji (red): *Milan Kundera and the Art of Fiction – Critical Essays*, Garland Publishing, New York & London 1992, s.132-152

67 Hvor figuren Tamina går igjen.

68 Hvor figuren Havel går igjen.

Latterlige kjærlighetshistorier, og mener at den motivmessige sammenhengen mellom disse historiene er med på å skape koherens i resten av boken, eller i det minste indikere at det finnes en koherens. Slik Carrol ser det, kan Kunderas forfatterskaps «estetiske kurve» best forstås ved å studere denne novellesamlingen som er et av hans tidligste arbeider som fiksjonsforfatter. Han mener at boken er en «prototype» for *Latterens og glemselens bok* og til en viss grad også for *Tilværelsens uutholdelige letthet*. Dette er noe vi skal se igjen i analysen hvor vi noen steder vil påpeke hvordan enkelte tema synes å stå i dialog med disse to romanene. Også Herbert Eagle sammenligner *Latterens og glemselens bok* med *Latterlige kjærlighetshistorier* i et essay om den førstnevnte av disse to bøkene, eller mer korrekt kan vi si at han påpeker et interessant intertekstuellt forhold mellom de to. Han hevder at vi i del fem, «Lítost», av *Latterens og glemselens bok* finner et nytt symposion om kjærlighet som står i dialog med del seks, novellen «Symposion», i *Latterlige kjærlighetshistorier*. Men der hvor vi i «Symposion» befinner oss blant et sykehuspersonale som diskuterer kjærlighet, befinner vi oss i «Lítost» blant forfattere som diskuterer litteratur og kjærlighet. Denne delen («Lítost») får dermed en slags metalitterær dimensjon:

The portraits of the poets contain allusions to works and personal life which might enable a knowledgeable reader to identify at least portions of composite portraits, although Boccaccio would undoubtedly seem to be Kundera himself (at one point Petrarch says: «Boccaccio doesn't know a thing about love. Love can't be laughable. Love has nothing in common with laughter» - with a clear reference to Kundera's story cycles *Laughable Loves*, which themselves suggest *The Decameron*).⁶⁹

Eagle mener i tillegg at del seks i *Latterens og glemselens bok* er bokens strukturelle klimaks, og det er altså nettopp i denne delen forfatterstemmen stadfester at det er en bok om Tamina, en figur som kun dukker opp i to av bokens sju relativt uavhengige deler. Med dette som bakgrunn vil vi påstå at det er legitimt å anse «Symposion» som det strukturelle klimaks i *Latterlige kjærlighetshistorier*, ettersom det at Havel er med i begge fortellingene kan tolkes som et kompositorisk hint om den tematiske sammenhengen. Eagles essay handler først og fremst om *Latterens og glemselens bok*, men vi ser likevel at hans synspunkter er relevante for vår

69 Herbert Eagle: «Genre and Paradigm in Milan Kundera's *The Book of Laughter and Forgetting*» i Peter Petro (red): *Critical Essays on Milan Kundera*, G.K. Hall & CO, New York 1999, s.172

sammenheng ettersom disse to verkene har en del fellestrekk. Når det er sagt, må vi også vende tilbake til Carrols essay for å klargjøre et viktig poeng. Det er nemlig ikke slik at Carrol mener at *Latterlige kjærlighetshistorier* kan leses som en roman, men at den slik tittelen på essayet antyder kan betraktes som en form for *syklus*. Til tross for dette kan en del av hans synspunkter bidra i argumentasjonen for at boken kan leses som en slags roman.

I gjennomgangen av de ulike novellene skal vi se at det eksisterer et tematisk nettverk som blir mer og mer tydelig i bokens helhetlige fremskridelse. Dette nettverket kommer til syne i det vi anser som en dialog mellom historiene. Dette kan beskrives som en tematisk dynamikk hvor et tema tas opp og videreutvikles, knyttes sammen med parallelle tema, slik at det mer blir snakk om tematiske forgreininger. På lignende vis mener Carrol at boken har det han beskriver som en totaliserende form når den leses i den arrangerte rekkefølgen, og at dette er noe som spesielt kommer til syne fra et retrospektivt ståsted – naturlig nok. Han forholder seg til en bestemt type syklusvariant definert av Forest L. Ingram⁷⁰; «the completed cycle». Ingram definerer syklusen generelt som «a set of stories linked to each other in such a way as to maintain a balance between the individuality of each of the stories and the larger unit»⁷¹, og beskrivelsen av den typen syklusvariant Carrol mener *Latterlige kjærlighetshistorier* går inn under, er som følger:

The third sub-genre that Ingram describes is the «completed» cycle, which consists of stories that are «neither strictly composed or arranged. They may have begun as independent dissociated stories. But soon their author became conscious of unifying strands which he may have, even subconsciously, woven into the action of the stories. Consciously, then, he completed the unifying task which he may have subconsciously begun.»⁷²

Det vesentlige ved denne beskrivelsen er for vår sammenheng det Ingram sier om «unifying strands...woven into the action of the stories». Tanken om å veve en sammenheng inn i teksten, er noe vi kan kjenne igjen fra Sjklovskij. I kapittelet «The Structure of Fiction» i *Theory of Prose* (1925) snakker han om nettopp veving og tråder, og skisserer ulike metoder for hvordan tilsynelatende uavhengige historier kan bindes sammen gjennom noen samlende grep. Her nevner

70 Carrol refererer til et studie av Ingram med tittelen *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century: Studies in a Literary Genre*.

71 Carrol, op.cit., s.134-135

72 Ibid., s.136

han rammefortellingen som et klassisk grep spesielt brukt i novellesamlinger, historier som tilsynelatende er uavhengige, men som står i et diskuterende forhold til hverandre og slik danner sammenheng, og selvsagt «the threading-device» - tråden.

The *Decameron*, along with its descendants, differs very strongly from the European novel of the eighteenth and nineteenth centuries in that the individual episodes comprising it are not linked to each other by the unity of their characters. I would go a step further and assert that we are not dealing here with a protagonist at all. The focus is entirely on the unfolding action, while the bearer of the action serves merely as a pretext for the realization of the plot...[Om Le Sage's *Gil Blas*] Gil Blas is not a human being at all. He is a *thread*, a tedious thread, by means of which all of the episodes of the novel are woven together...A much stronger relationship between the action and its bearer exists in *The Canterbury Tales*...A framing device was widely used in picaresque novels. Of great interest to us is the fate of this device in the works of Cervantes, Le Sage, and Fielding and through Sterne, its refraction in the European novel.⁷³

I *Latterlige kjærlighetshistorier* finnes flere av disse samlende grepene som Sjklovskij snakker om til en viss grad, og disse fungerer totaliserende slik Carrol sa. Den første og den siste novellen kan betraktes som innrammende, gjennom et tydelig dialogforhold seg i mellom, i tillegg inneholder de begge hentydninger til temaene i de andre historiene; de er med på å helhetliggjøre det tematiske nettverket. Når det sies at vi *til en viss grad* finner Sjklovskijs samlende grep, er det fordi det selvsagt ikke kan påstås at disse novellenes innrammende funksjon er ensbetydende med rammefortellingen som han snakker om. Likefullt skaper de en form for ramme. Mer tydelig tydelig til syne kommer grepet hvor fortellingene står i et diskuterende forhold til hverandre. Den til tider åpenbare og til tider subtile dialogen som føres mellom de sju novellene, er en form for diskusjon hvor temaet og dets forgreininger er det sentrale emnet, og temaet igjen er en tråd. I denne sammenheng kan vi også nevne et eksempel fra norsk samtidsliteratur, som kan sees på som et argument for at *Latterlige kjærlighetshistorier* kan leses som en roman, nemlig *Bikubesong* av Frode Grytten. På baksideteksten av et eksemplar kalles denne boken en «novellistisk roman»,⁷⁴ og tråden som binder de ytre sett uavhengige historiene sammen her er stedet Odda. I Kunderas bok er det *temaet* som er tråden, i figuren Havel indikerer at denne tråden er der.

I *Latterlige kjærlighetshistorier* finner vi ikke én person som vandrer gjennom ulike historier og gjennom det skaper koherens. Snarere finner vi en figur og en mentalitet; Don Juan-figuren og

73 Sjklovskij, op.cit., s.66

74 Frode Grytten: *Bikubesong* [1999], Det Norske Samlaget, Oslo 2001

Don Juan-mentaliteten. Slik det ser ut er Don Juan-mentaliteten den sammentvinnede tematikken, som består av flere tråder og knuter, sitt fremste ansikt. Figuren Havel er denne Don Juan-figures fremste representant, og det at han dukker opp to ganger i boken understreker dette. At han kommer med et debatterende meta-innlegg i forhold til den figuren hvis mentalitet han selv manifesterer, er også et viktig trekk ved hans funksjon. Snarere enn å snakke om en enkelt tråd, må vi altså snakke om flere tråder som spinnes rundt til en tråd. Don Juan-temaet, som vi skal gå nærmere inn på i 3.4. «Don Juan og tragikomisk kjærlighet», er nemlig et symbol på flere temaer som vi vil se avdekkes.

3.2. Gjennomgående tema

Banerjee gir boken undertittelen «The Impossible Don Juan», og skisserer det som etter hennes mening er dens tre hovedtema: sannhetens usikre natur i en tid preget av tvil, moderne «don juanisme», og ustemtheten mellom kropp og sjel i erotiske situasjoner. Vi sier oss enige i at dette er essensielle tema, men hevder imidlertid at det finnes et overordnet tema, som for oss fremstår som enda mer vesentlig: kjærlighet og spesielt latterlig kjærlighet. Dette indikeres også allerede i tittelen. Kundera selv kommenterer forbindelsen mellom tittel og tema i *Romankunsten*: «[...]Jeg synes nemlig det er helt utmerket å velge romanens hovedkategori som tittel [...] Denne tittelen skal ikke forstås som morsomme kjærlighetshistorier. Ideen kjærlighet er bestandig knyttet til alvor. Men latterlig kjærlighet er den kjærlighetskategorien som er blottet for alvor.»⁷⁵ Kanskje kan det synes som en selvmotsigelse når han på den ene siden hevder at kjærligheten alltid er alvorlig, samtidig som han på den andre siden snakker om en kjærlighetskategori blottet for alvor. Derfor må det legges merke til hvordan det skilles mellom *ideen* om kjærlighet og kjærlighetskategorier; vi kan tenke oss at et individs søken etter kjærlighet alltid har et visst alvor i seg, men at manifesteringen av dette – historien om hvordan det skjer og hva utfallet blir – kan plasseres i en form for kjærlighetskategori som ikke nødvendigvis stemmer overens med ideen.

Slik sett kan det synes som om kategorien «kjærlighet blottet for alvor» handler om en form for

⁷⁵ *Romankunsten*, s.34

mislykket bestrebelse, om noe som går galt – et eksempel på en type tragikomedi Ran Moseley snakker om. Hun kaller denne kategorien «the comedy of failure», og bruker treffende nok Kunderas roman *En spøk* (1965) som eksempel. I denne typen tragikomikk er det ofte blindheten overfor egne handlinger og reelle omstendigheter som er den største medvirkende faktoren til egen ulykke. Et typisk eksempel på en slik «comedy of failure» er også det hun beskriver som «the trickster who gets tricked» - når narren ender opp med å narre seg selv.⁷⁶ Ulykken forårsaket av individets egen blindhet eller dumhet, fremkaller følelsen av dyp ironi som igjen utgjør kjernen i en slik tragikomikk. I relasjon til det kan vi minne om Pirandellos tanke om selvbedrag; det er overfor seg selv individet utviser størst blindhet, og det er selvsagt både ironisk og tragikomisk. Videre kan vi sitere hva Ran Moseley sier om feiling og tragikomikk, og her kan vi merke oss at hun også påpeker tragikomikkens forbindelser med frihet:

The comedy of the modern fool is the comedy of failure and fallibility. As such it becomes, upon reflection, its opposite – tragedy. Here we are returned to Pirandello's example of the alternation and interdependence of the comic and the tragic in our perception of twentieth century reality....Richard Dutton in his book, *Modern Tragicomedy and The British Tradition*, speaks of the tragicomic genre as a whole as representing «a sustained doubting of the concept of the free, rational, purposive individual which is central to liberal democratic societies and was for so long...the mainstay of the novel as a literary form. Identity, the self itself, is repeatedly exposed as vulnerable and what is perhaps more worrying, insignificant.» How much more so when the central protagonist of the tragicomedy is a fool!⁷⁷

De sentrale figurene i *Latterlige kjærlighetshistorier* har stort sett det fellestrekk at de er protagonister, de vil noe, prøver å skaffe seg noe, vil frem til noe. Som oftest er de som vi sa Don Juan-typer, ute etter stadig nye eventyr med stadig nye og flere kvinner. De jakter tydeligvis etter noe som ligner ideen om kjærlighet, men mislykkes gang på gang. Figuren og begrepet Don Juan blir gjort til narr, en narr som i sin tragikomiske skikkelse indirekte avslører en sannhet om dem, eller det, det gjelder; Don Juan-mentaliteten karikeres og stilles altså i et perspektiv av latterlighet, og denne stereotypen blir en representant for den latterlige kjærligheten. Men fremstillingen av de ulike figurene er dog ikke blottet for medfølelse, og det umuliggjør den rent ondsinnede og nedlatende latteren på deres bekostning. Det åpenbarer seg en tvetydig latterlighet som inkluderer både komedie og tragedie, og Pirandellos «il sentimento del contrario» blir i så måte et

76 Ran Moseley, op.cit., s.18

77 Ibid., s.169

nøkkelbegrep som dekkende beskriver den følelsen som kanskje oppstår etter å ha lest om en mislykket jakt på kjærligheten. En jakt som gjerne er alvor for figurene det angår, men komisk i tillegg for den utenforstående leser.

3.3. Politikk?

Selv om den tragikomiske kjærligheten er et vesentlig tema i Latterlige kjærlighetshistorier, finnes det selvsagt flere tema vi må legge merke til, for eksempel de politiske implikasjonene. Er Kunderas forfatterskap fra 1960 til slutten av 80-tallet en litterær motstand mot det totalitære sosialistiske regimet i datidens Tsjekkoslovakia? Det er *mulig* å tolke det slik, men det vil imidlertid innebære et noe snevert litterært syn. I denne oppgaven forholder vi oss til det politiske i Kunderas verk mer, dog ikke utelukkende, som symboliserende for den blindheten vi også snakker om i forhold til den tragikomiske kjærligheten. Når det gjøres narr av totalitære holdninger, forstår vi det slik at det er blindheten overfor relativistiske muligheter som det gjøres narr av. Blindhet, i metaforisk forstand selvsagt, kan synes både lett, fristende og nødvendig å gjøre narr av, fordi det også er en form for dumhet, en uvilje mot å utvide forståelseshorisonten. Den kan av samme grunn være tragisk for den det gjelder, eller dem det eventuelt går ut over. Symboliserende kan vi kanskje si at i det (den gang) totalitære sosialistiske Tsjekkoslovakia fant sted en tvang hvor folk ble tvunget til blindhet, noe som da logisk innebar undertrykkelse av spesielt de såkalt intellektuelle med kunnskap som sitt yrkesfelt. Dette gir igjen rom for satire på et slikt regimes bekostning, for eksempel i skjønnlitteratur.

Den politiske konteksten i en del av Kunderas romaner *har* blitt gjenstand for mye fokus når det har blitt sagt og skrevet noe om forfatterskapet hans, noe Kundera selv har uttrykt sin misnøye med, for eksempel i et intervju hvor han snakker om en tv-opptreden han hadde i forbindelse med sitt arbeid: «When in 1980, during a television panel discussion devoted to my works, someone called *The Joke* 'a major indictment of stalinism', I was quick to interject, 'spare me your stalinism please. *The Joke* is a love story'.»⁷⁸ Skal vi dermed se bort fra de politiske

78 David Lodge: *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*, Routledge, London 1990, s.159

implikasjonene i *En Spøk*? Vi kan riktignok ikke forholde oss til Kundera som en autoritær skikkelse som bestemmer hva vi skal lete etter i hans romaner, likevel kan vi ta kommentaren hans til etterretning. Romanens politiske kontekst er der uansett, både historisk og manifestert i dens motiv – og kanskje er det mulig å forholde seg til denne konteksten som noe mer enn bare kontekst og mer som et bilde på noe annet. I en artikkel om Kunderas siste bok *Rencontre*, kommer Guy Scarpetta med en treffende beskrivelse av dette aspektet:

Bakhtin minner oss også om hvor viktig humor og ironi har vært i romanen, fra den franske renessanseforfatteren Rabelais til den polske forfatteren Witold Gombrowicz. Dette er også et element som skiller romandiskursen fra den politiske diskursen, som nærmest alltid skal være så altfor seriøs. Kundera vender ofte tilbake til dette poenget: «I romanens verden fastslår man ingenting: Det er spillets og hypotesenes verden» [...] Innebærer det at romanen i følge Kundera ikke er knyttet til den politiske virkeligheten? Selvfølgelig ikke. Les bare romanene hans, både de som har handling fra det kommunistiske Tsjekkoslovakia og de som tar for seg Vest-Europa. Det er helt tydelig at forfatteren av disse bøkene er alt annet enn likegyldig til de historiske situasjonene som rammer inn selve fortellingen. Selv om det må presiseres at den politiske konteksten ikke er fortellingenes (og de tilhørende «meditasjonenes») hovedanliggende, men snarere det som kaster lys over visse eksistensielle væremåter som kommer til syne i disse bøkene, visse muligheter ved den menneskelige erfaring som blir virkeliggjort der.⁷⁹ (Guy Scarpetta: «Fremmedgjøring via kitsch» i *Le Monde Diplomatique* (nettutg.) 3/4-09

I tillegg til dette, kan det også være interessant å nevne hva Alexander Carnera sier i en annen artikkel i *Le Monde*, «Beckett og humor som motstand»: «Hvis Gud fandtes ville han være en stor latter, som ville opphæve fundamentet for Guds eksistens. En moderat israeler sagde på et tidspunkt, at et af de mest karakteristiske og uhyggelige træk ved fanatikere (uanset om de var af religiøs eller politisk observans) var deres tab af humor.»⁸⁰ Fanatikere kjennetegnes altså av et dogmatisk alvor lik den blindheten Kundera gjør narr av i sine romaner. Carnera tar utgangspunkt i Georges Batailles skille mellom «den høye latter» («le rire majeur») og «den lave latter» («le rire mineur»).

I den lave latter ler man ad dem som sosialt og menneskelig er «mindre» end én selv. Man ler for at bekræfte sin egen status, identitet. Det er med andre ord den sociale latter: De andre er nogle idioter. I den høje latter ler man dybest set ad sin egen skrøbelighed, intethed, tro. Pyramiden vendes på hovedet og guderne og overbevisningerne styrter i grus i en kæmpe latter, hvor man selv styrter med og ler ad sin egen og verdens tragiske mangel på fundament. Man ler alene og ikke ad nogen. De omsiggribende latterbevægelser hvor man griner på kommando er netop uden modstand, idet latteren standser ved latteren for det handler bare om at være lidt glad.⁸¹

79 Guy Scarpetta: «Fremmedgjøring via kitsch» i norske *Le Monde Diplomatique*, nettutg. (lmd.no), 03.04.09

80 Alexander Carnera: «Beckett og Humor som motstand» i norske *Le Monde Diplomatique*, nettutg. (lmd.no), 31.10.08

81 Loc.cit.

Slik Carnera ser det, søker den høye latteren etter noe fundamentalt menneskelig som eksisterer utenfor den, paradoksalt nok, menneskeskapte sfæren hvor ideologier, som dømmer, fordømmer og anerkjenner ut fra sine prinsipper, hersker.

Den store latter som Bataille omtaler befinner sig i magtens eget spindelvæv og ler ad magtens latterlighet som tilhører os alle, en skrøbelighet der bor i os selv. (...) Humoren finder sin politiske styrke ved at tage udgangspunkt i menneskets umenneskelige natur hvad enten det er den irske katolicismes destruktionskræfter hos Beckett eller de middelmådige karakterer i *Processen* (Kafka), der står i ledtog med rettens univers eller den moderne økonomis komiske generalisering og inndeling av mennesket.⁸²

I *Latterlige kjærlighetshistorier* skal vi se eksempler på dette fenomenet som Carnera innledningsvis refererer til, fanatismens tap av humor, ettersom det er en parallell til den blindheten vi har snakket om. Vi kjenner også igjen disse lattertypene hvor man på den ene siden ler av de andre, og på den andre siden av seg selv. Dette selvet kan også være det kollektive selvet, man kan le av seg selv som en del av sin egen menneskehets skrøpelighet i en slags Heideggersk forstand. Den erkjennende latteren er som vi vet typisk for det tragikomiske slik vi husker fra Pirandello. Menneskets skrøpelighet er igjen et annet viktig tema i *Latterlige kjærlighetshistorier* som blir tydelig i tematikken som dreier seg om alderdom, dødelighet og udødelighet. Interessant i den sammenheng er det også hvordan Don Juan-myten, og spesielt en av historienes Don Juan-figurer, Dr. Havel, knyttes opp mot døden. Før vi går videre til analysen skal vi se nærmere på denne mytiske skikkelsen som vi nå har vært inne på flere steder, og da spesielt hans forbindelse til kjærlighet.

3.4. Don Juan og tragikomisk kjærlighet

Innledningsvis i boken *Libertinske strategier* (1996) stiller Knut Stene-Johansen følgende spørsmål: «Kunne det være noen forbindelse mellom den kyniske libertinske tradisjonen og den sentimentale, inderlige romantikken?»⁸³ I sitt studie finner Stene-Johansen litterære og historiske figurer som han setter inn i et felles mønster, og en av disse figurene er Don Juan. Han kommer i

82 Loc.cit.

83 Knut Stene-Johansen: *Libertinske strategier, 1620-1789*, Spartacus Forlag, Oslo 1996, s.11

tillegg med en interessant redegjørelse for bruken av begrepet «figur», hvor han forklarer at han forstår dette som en kombinert retorisk og litterær figur, som for eksempel «Casanova»: «I likhet med Don Juan er han blitt et bilde på en bestemt maskulin forførelse, slik Marquis de Sade er blitt et begrep gjennom 'sadisme'.»⁸⁴ Denne redegjørelsen for figur-begrepet er ekvivalent med vår bruk av begrepet «Don Juan-mentaliteten», eller når vi i analysen kaller en person for «en Don Juan». Dermed forholder vi oss i analysen dels til en litterær figur, og dels til denne figures tendens.

Som et foreløpig svar på spørsmålet som ble sitert ovenfor sier Stene-Johansen følgende: «Etterhvert forstod jeg også at forholdet mellom det tragiske og det komiske i kjærligheten glir like mye over i hverandre som biografi og myte, virkelighet og fiksjon, kunnskap og livsutfoldelse gjør det, og at den libertinske tradisjonen utgjør en rik og privilegert anledning til å utforske nettopp slike forhold.»⁸⁵ Det Stene-Johansen ser er at hverken den romantiske kjærligheten eller libertinasjen er entydige instanser. Et illustrerende eksempel på den tvetydige kjærligheten finner han for eksempel hos Cyrano som omtaler kjærligheten som «en ild av glødende is».⁸⁶ Denne beskrivelsen henger sammen med hvordan Cyrano blir rammet av kjærligheten som en sykdom som ødelegger for libertinasjen. Romantisk kjærlighet og libertinasje har tilsynelatende en tendens til å krysses, selv om de paradoksalt nok ikke passer sammen, og dette er en god beskrivelse av det vi vil se i *Latterlige kjærlighetshistorier*. I Kunderas bok dreier det seg om tragikomiske kjærlighetsaffærer, og mye av tragikomikken i dette ligger i uoverensstemmelsen mellom det Don Juanske uttrykket for kjærlighet og den romantiske kjærligheten. Forskjellen mellom disse instansene ligger først og fremst i det at det Don Juanske kjærlighetsuttrykket foregår i seksuelle relasjoner, mens den romantiske kjærligheten dreier seg mer om «sjelelige» relasjoner.⁸⁷ Noe av det som skiller den romantiske kjærligheten og libertinasje er kynismen versus følelser slik Stene-Johansen forklarer her: [Om «timing»] Å benytte seg av *øyeblikket* i strategisk hensikt står i

84 Loc.cit.

85 Loc.cit.

86 Ibid., s.99

87 Dette kan også minne om Platons skille mellom to Eroter i *Symposion*, noe vi skal komme tilbake til i analysen av novellen «Symposion».

motsetning til den romantiske oppfattelsen av øyeblikkets fylde; en libertiner lar seg aldri overvelde av følelser, men kan uttrykke de samme følelsene overflatisk, innlært, utstudert.»⁸⁸

I følge Stene-Johansen er de libertinske figurene eksperter på forføreriske strategier, de tiltrekkes av spenningen som disse strategiernes utførelse medfører, og han mener at en av de felles holdningene de utviser er «avvisningen av ethvert system og enhver form for underkastelse som ikke tilligger spillets regler.»⁸⁹ Videre påpekes forbindelsen mellom ordet «libertiner» og det franske ordet for frihet, «liberté», som igjen stammer fra det latinske ordet for frigitte slaver på romertiden, «libertinus»: De libertinske strategiene handler ikke bare om forførelse, men kanskje vel så mye om motstand mot styring og mot det totalitære. Dette kommer til uttrykk i Molières versjon av Don Juan-myten, som også er den versjonen Stene-Johansen konsentrerer seg mest om. Interessant for vår sammenheng er det at han regner det som Molières fortjeneste at Don Juan blir en *tragikomisk* figur. Dette mener han skyldes dramaets preg av tvetydighet og hvordan det vekker både fryd og skrekk. Vi ser at definisjonen av dramaets tragikomiske karakter er basert på kombinasjonen av de aristoteliske prinsippene og er knyttet til nettopp dramaet. Når det er sagt vet vi at nettopp tvetydighetselementet i tragikomedien også er det som kjennetegner det tragikomiske i seg selv. Likevel blir det nok ikke korrekt å si at de latterlige kjærlighetshistoriene vi skal se nærmere på vekker både fryd og skrekk, snarere vekker de en mer generell følelse av motsetning i tråd med Pirandellos prinsipp.

Vi nevnte tidligere at det i Kunderas bok synes å dreie seg mye om en slags mislykket jakt på kjærligheten. Riktigere kan vi kanskje si at denne jakten er mislykket fordi den ikke synes å være rettet mot kjærlighet, noe som stemmer overens med det Stene-Johansen sier om de libertinske strategiene. Han betegner for eksempel Dom Juan hos Molière som en «hestehandler i kjærlighet». En del av Dom Juans forførelsesstrategi består av å gi løfter om kjærlighet, men det er vel å merke løfter som ikke holdes. Løftene er snarere en del av et kalkulert spill. Stene-Johansen tar utgangspunkt i to teser av Dom Juan og gjør dem til hypoteser om hva dette dreier seg om. Han

⁸⁸ Stene-Johansen, op.cit., s.244

⁸⁹ Ibid., s.25

hevder at den ene viser at erobringen, eller jakten, dreier seg om et behov for stadig endring: «*Tout le plaisir de l'amour est dans le changement*», mens den andre viser en form for erobringstvang: «*Je me sens un cœur à aimer toute la terre*». Disse tesene⁹⁰ avslører slik Stene-Johansen ser det en form for impotens i forhold til kjærlighet: Dom Juan er ikke i stand til å bli hos, eller konsentrere seg om Den Ene – eller kanskje *vil* han ikke – uansett er det vel noe tragikomisk ved en frihet som etterlater den frie alene og tomhendt, og dette er noe av det vi skal kjenne igjen hos Kundera. Men om Don Juan-figurene er impotente når det gjelder kjærlighet, er de potente når det gjelder seksuelle erobringer? Også på det punktet synes figurene i *Latterlige kjærlighetshistorier* å være noe mislykket. Det er nemlig få av bokens Don Juaner som lykkes med sine strategier. Jørgen Lorentzen påpeker noe vi må ta i betraktning i det henseende før vi går videre til analysen.

I boken *Maskulinitet – blick på mannen gjennom litteratur og film* (2004) refererer han til de mest kjente versjonene av Don Juan-myten, blant annet den opprinnelige versjonen av Tirso de Molina, Molières versjon, Lorenzo da Pontes libretto til Mozarts *Don Giovanni* og en versjon av Byron. Han hevder at etter Molinas versjon hvor Don Juan lyktes med sine forførelser, har de senere versjonene fremstilt en mer mislykket Don Juan som ikke egentlig oppnår dette. Relatert til moderne tid kaller han Don Juan «personifikasjonen av nederlaget – i nyere tid minner han om de som på en barkveld sent på natten desperat prøver å sjekke opp hvem som helst, men som likevel rusler alene hjem.»⁹¹ Lorentzen påpeker i tillegg et sentralt poeng som beskriver skillet mellom Don Juanens virksomhet og kjærlighet. Han sier om Don Juans ønsker om å ville elske hele verden at det er «en pervertert kjærlighet fordi kjærlighet er nettopp en form for diskriminering, hvor det er den ene utvalgte som er gjenstanden for en slik kjærlighet, til forskjell fra andre.»⁹² Dette skal vi kjenne igjen i analysen hvor vi skal se at Don Juan-mentaliteten på sett og vis ødelegger for, motarbeider eller flykter fra den romantiske kjærligheten. Det synes også som om flere av figurene, spesielt i den tredje novellen, mislykkes i sine kjærlighetsrelasjoner fordi de blander sammen det libertinske med den romantiske kjærligheten. Både Lorentzen og Stene-

90 Ibid., s.144-145

91 Jørgen Lorentzen: *Maskulinitet – Blikk på mannen gjennom litteratur og film*, Spartacus, Oslo 2004, s.55-56

92 Ibid, s.61

Johansen understreker hele tiden opprører- og frihetsmomentet ved Don Juan, og dette er vesentlig for det som skjer i *Latterlige kjærlighetshistorier*, men her skal vi se at Don Juan-figurene møter en instans de ikke er i stand til å gjøre opprør mot: erkjennelsen av alle tings flyktighet og at kroppen som er knyttet til begjæret forfaller.

Del II

Analyse av *Latterlige kjærlighetshistorier*

4. «The trickster who gets tricked». Om «Ingen vil le»

Kunstteoretikeren herr Klima synes å ha alt han måtte ønske seg: en jobb som han finner mening i, en vakker og ung kjæreste og en generelt behagelig tilværelse. I innledningen tegnes et bilde av en lykkelig situasjon hvor Klima og kjæresten Klára feirer publiseringen av en artikkel han har forfattet, og det kommer fram at det heller ikke har vært en enkel sak å få denne artikkelen på trykk:

Bare det at artikkelen var blitt trykt, var ikke noe selvsagt. Det jeg hadde skrevet var lutter torner og ren og skjær polemikk. Derfor ble jeg også refusert i tidsskriftet *Den plastiske idé*, der redaksjonen var heller forgubbet og påpasselig, og først deretter ble den offentliggjort i et mindre, konkurrerende tidsskrift med yngre og dristigere redaktører.⁹³

Tidsskriftet Klima noe nedlatende snakker om her, skal etterhvert som historien forløper vise seg å være en sterkt medvirkende faktor til det som blir hans ulykke. Under feiringen morer Klima seg selv og Klára med å lese opp fra et brev som han har mottatt fra en herr Záturecky. Záturecky lovpriser Klimas arbeid, og ber om at han skriver en anmeldelse av hans egen artikkel som han i over lenger tid forgjeves har forsøkt å få publisert i *Den plastiske idé*. Klima har ingen ønsker om å gjøre dette fordi han etter en kjapp gjennomlesning anser Zátureckys arbeid for å være slett, og han vil ikke være den som ødelegger for sin beundrer. Den videre handlingen dreier seg om hvordan Klima forsøker å unngå Záturecky og etterhvert også hans kone, fru Záturecka, ved hjelp av oppfinnsomme løgner. Dessverre for Klima lever han i et samfunn hvor det meste blir overvåket av totalitære samfunnsstrukturer som for eksempel gatekomiteen. Løgnene som bare skulle være rettet mot Záturecky blir oppfattet av instanser som for hans egen del burde vært uvitende om dette. Til slutt blir han felt av sine egne løgner og sitt eget spill, og han sitter igjen alene uten hverken kjæreste eller jobb.

I sin oppbygning har denne første novellen faktisk likhetstrekk med tragedien slik Aristoteles definerer den. Den beveger seg fra lykke til ulykke, og det er en vending som i stor grad skyldes

⁹³ Milan Kundera: *Latterlige kjærlighetshistorier*, Cappelen, Oslo, 2006, s.7 Fra nå av vil referansene til denne boken stå i parentes i teksten og tittelen forkortes til L.K.

helten Klimas hybris og dertilhørende feilgrep. Imidlertid mangler den noe for tragedie å være; til slutt plasseres den nemlig av hovedpersonen selv i den komiske genre. Dermed har vi i dette tilfellet et logisk grunnlag for å kalle det en tragikomisk fortelling. Fortellerperspektivet ledes av Klima selv, og det fortelles fra et retrospektivt ståsted. Imidlertid inkluderes noen viktige innskutte frempek⁹⁴ mot en slags nåtid hvor fortelleren befinner seg. Disse frempekene er viktige fordi de har den effekt at de indikerer noe ved det som skjer i den samtidige handlingen, de har en etterpåkløkskap ved seg som synes å signalisere Klimas resignasjon overfor sin egen skjebne. Dette igjen signaliserer en form for galgen-humor som er i tråd med ironien i det som utspiller seg, og som lesere forstår vi raskt at dette ikke vil gå bra.

4.1. De første tegnene på Don Juan-mentaliteten

Klima fremstår tidlig som en relativt bedagelig anlagt person. Under feiringen som vi snakket om lover han sin kjære både det ene og det andre, slik Don Juan også gjør hos Tirso de Molina. Å følge opp disse lovnadene synes han ikke å være særlig opptatt av, han er bare beruset av slivovits og tanken på egen suksess som Záturckys brev har gitt næring til:

Klára og jeg hadde mye moro av denne herr Záturcky, hvis fornemme navn fascinerte oss. Men det var likevel en lystighet som var fullstendig blottet for ondsinnethet og helt godt ment, for all rosen hadde fått meg til å mykne betraktelig, især nå da jeg hadde en flaske utmerket slivovits for hånden. Den hadde gjort meg i den grad myk at jeg i dette uforglemmelige øyeblikk elsket hele verden. Og over alt i verden da selvfølgelig Klára, om ikke annet så fordi hun satt rett overfor meg, mens resten av verden var skjult for mitt blikk av veggene i mitt mansardrom i Vrsovice. Og ettersom jeg akkurat da ikke hadde noe å gi hele verden, forsøkte jeg å forære Klára noe. I det minste løfter. (L.K. s.8)

Han lover Klára å skaffe henne jobb som mannekeng, noe fortellingen videre avslører at han aldri skal gjøre noe forsøk på å gjennomføre. Klimas anlegg for bedagelighet og øyeblikkets nytelse slik det fremstår i dette sitatet, kjennetegner Don Juan-mentaliteten. I følge Banerjee dukker ikke Don Juan-temaet virkelig opp før i den påfølgende novellen, men vi finner altså klare antydninger til dette også i «Ingen vil le». Foruten det vi sa om dette siterte avsnittet, finner vi flere andre hint i teksten til å trekke en slik slutning. For eksempel kan det refereres til en kommentar fra Klimas sekretær på høyskolen hvor han er ansatt: Záturcky møter opp på høyskolen for å se etter Klima

⁹⁴ Frempek i en spesiell forstand: vi får ikke innblikk i fremtidige hendelser, men vi får frempek til et retrospektivt blikk på det som skjer.

og få et svar på hvorfor Klima ikke vil skrive noen anmeldelse, og når sekretæren formidler videre til Klima at en herre venter på ham, annonserer Klima (uvitende om hvor plagsom denne herren skal bli): «Herrer er jeg ikke redd for, så jeg sa på gjensyn til studentene og gikk med lyst sinn ut på gangen.» (L.K. s.11) Senere bemerker en professor-kollega av Klima at han har brukt sekretæren sin til å få bort kvinner som har kommet og spurt etter ham: «Og husk bare på alle disse kvinnene som kom og spurte etter Dem, og så ordnet De med fru Marie at De 'ikke var til stede'.» (L.K. s.29) I tillegg kommenterer Klima selv at han i sitt mansardrom har hatt forskjellige midlertidige samboende og besøkende venninner. Til tross for dette hevder han tidvis at Klára er det eneste viktige for ham, men dette er imidlertid lite troverdig sett i sammenheng med den Don Juan-mentaliteten som han altså utviser ellers. Det må føyes til at hans grunnlag for å like Klára også fremstår som noe tvilsomt, for eksempel sier han følgende: «Jeg var glad i Klára, hun var pen, jeg var smigret over at folk snudde seg etter oss når vi gikk ut sammen; hun var faktisk tretten år yngre enn jeg, noe som høynet min prestisje blant studentene. Kort sagt hadde jeg en masse grunner til å holde på henne.» (L.K. s.16) Den innstillingen som vi ser her tyder på at det er snakk om en ganske narcissistisk form for kjærlighet som vanskelig kan være genuint rettet mot noe utvendig, som i dette tilfellet er Klára. Vi kan få inntrykk av at Klimas forhold til Klára er fundamentert på at han bruker henne som en type speil. Med det mener vi at han stiller henne opp ved siden av seg selv som om hun, med sine positive kvaliteter, gjenspeiler positive kvaliteter hos ham selv. Dette speilingsfenomenet er noe vi skal se mer til hos andre figurer videre i boken. Før vi går videre må vi også merke oss hvilke attributter Klára er i besittelse av, og som Klimas øyne gjør henne attraktiv som et slikt speil; det er hennes vakre ytre og hennes unge alder. Ut fra dette kan vi tenke oss at Klára i Klimas øyne reflekterer ungdom og skjønnhet.

4.2. En reddende idé viser seg å være en dårlig idé

Klima bruker ikke Klára bare som et speil, hun blir også ufrivillig en del av hans gjemsellek overfor Záturecky og Záturecká. Når Záturecky for fjerde gang dukker opp på høyskolen for å

konfrontere ham med den stadig uteblivende anmeldelsen, får Klima en «reddende, ondskapsfull idé» (L.K. s.18): Han anklager Záturecky for å ha lagt an på Klára som var alene hjemme da han ved et tilfelle unanmeldt og uinvitert oppsøkte Klimas mansardrom. Det Klima her tror er en redning, skal vi dog etterhvert skjønne er et fatalt feilgrep fra hans side, og i den sammenheng kan vi referere til et av disse frempekene vi tidligere har snakket om: «Mennesket går gjennom nåtiden med bind for øynene. Vi kan i høyden gjette oss til hva vi egentlig opplever. Først senere blir bindet tatt bort og vi ser tilbake på fortiden og konstaterer hva vi har vært med på og hvilken mening det hadde.» (L.K. s.9) og «Hvor lettsindig og skrøpelig bygger vi ikke opp våre unnskyldninger!» (L.K. s.12) Disse to etterpåklokskap-frempekene er ikke direkte rettet mot akkurat den nevnte situasjonen hvor Klima får en reddende, ondskapsfull idé, men kan vinkles slik fordi de synes å være rettet mot Klimas generelle tendens til å vri på sannheten uten å tenke over konsekvensene det kan få, og til slutt også får for ham selv.

I utgangspunktet er Klima, som vi så innledningsvis, positivt innstilt til Záturecky. Han forsøker først å avvise Zátureckys forespørsel ved å si at han ikke er den rette til å gi en anmeldelse av artikkelen og spesielt ikke siden det dreier seg om å få publisert den i *Den plastiske idé*, der har han jo selv blitt avvist. Det er først når det viser seg at Záturecky ikke vil gi seg at Klima blir fiendtlig innstilt til ham. Men så må vi spørre, hvorfor kunne ikke Klima bare ha skrevet en anmeldelse hvor han sa det han virkelig mente om Zátureckys artikkel? Svaret henger sammen med denne positive innstillingen han først har, men i tillegg også trangen til ikke å la seg styre. Klima oppgir selv at han ikke vil være sin beundrers bøddel, at han derfor vil unngå å skrive en anmeldelse og at han dermed blir nødt til å finne på unnskyldninger for unngå dette. Når Záturecky blir mer en plage, enn en behagelig beundrer, vil imidlertid Klima fremdeles ikke skrive en slaktende anmeldelse. Hans motiv for å unngå anmeldelsen beveger seg nemlig videre til å handle om det at han ikke vil la seg tvinge til noe. Med andre ord kan dette tolkes til å handle om et ønske om frihet fra Klimas side.

Mannslingen Záturecky, slik Klima betegner ham som, skal vise seg å ikke være på langt nær

så plagsom som sin kone, fru Záturecká, som nettopp på grunn av Klimas reddende idé trer inn i handlingen. Hun tar del i sin manns jakt på Klima fordi hun anser denne løgnen som en fornærmelse ikke bare mot sin mann, men naturlig nok også mot seg selv. Záturecka er av et langt mer pågående og truende vesen enn sin mann, og Klima havner i en farseaktig katt og mus-lek med ekteparet. Ettersom Klára ufrivillig har blitt en del av disse løgnene blir også hun involvert i disse forviklingene, noe hun selvsagt ikke setter pris på. Klára er nemlig dårlig stilt i utgangspunktet på grunn av sin far: «Faren hadde vært bankdirektør før 1948, og som representant for storborgerskapet var han rundt 1950 blitt flyttet ut til Celákovice, en landsby et godt stykke fra Praha. På grunn av faren hadde datteren dårlig rulleblad og hadde måttet ta arbeid som syerske[...]» (L.K. s.9) Det er dermed hans eget dikteriske forhold til sannheten som ødelegger for Klimas forhold til Klára. Mot slutten, når det avsløres at han ikke har mulighet til å kunne skaffe henne disse godene han i et lettlivet øyeblikk lovet henne, forlater hun ham. Dette skjer på et punkt hvor hun i praksis er alt han har, og det utgjør noe av den ironien som Klima selv erkjenner til slutt når Klára indirekte anklager ham for kun å være en Don Juan med et lettvent forhold til sannhet, usannhet og følelsene til andre rundt seg. Det ligger også en viss ironi i det at Klára, som ellers i historien fremstilles som en noe skjør og uskyldig figur, til slutt avslører seg selv som relativt kynisk: Når det viser seg at hun ikke kan få noe utbytte av å være sammen med Klima, forlater hun ham. Dog må det tilføyes at hun synes å ha et legitimt grunnlag for å forlate ham, ettersom hun jo faktisk er blitt lurt.

4.3. Et gjennomiktig samfunn og en soldats kvaliteter

Záturecká ble altså blandet inn i handlingen på grunn av Klimas beskyldning mot Záturecky, og vi omtalte det som utviklet seg som en farseaktig katt og mus-lek hvor Klima og Klára gjemmer seg for Záturecky og Záturecká. Det som skjer i det henseende kan tolkes på flere nivåer i forhold til de politiske undertonene i denne novellen. Klima befinner seg nemlig i utgangspunktet i et samfunn preget av ufrihet, og han viser som nevnt en tilbøyelighet til å ikke finne seg til rette med

en slik situasjon hvor han blir kontrollert. Problemene han får synes åpenbart å være forskyldt av hans stahet, hans motvilje mot å bli gitt noen form for ordre og selvsagt hans forfengeligheit, Záturecky er tross alt hans beundrer. Selv om han mener at Zátureckys artikkel mangler det minste snev av verdi, vil han derfor ikke være den som slakter den. Han nekter å la seg presse inn i rollen som bøddel – det er nemlig redaktøren i *Den plastiske idé* som har gitt Záturecky ideen om at Klimas anmeldelse vil være avgjørende for hvorvidt den skal bli trykket. Dette har han gjort i trygg forvisning om at Klima vil gi den en dårlig anmeldelse. Som utenforstående lesere skjønner vi at Klima likevel skader sin beundrer mer med sin framferd enn han skåner ham. Det er også noe ironisk ved hvordan han til å begynne med, før det eskalerer ut av kontroll, faktisk nyter det spillet han har satt i gang, denne gjemselleken overfor Záturecky.

Jeg levde nå fullstendig under jorden. Jeg holdt hemmelige forelesninger torsdager og fredager og i hemmelighet gikk jeg hver tirsdag og onsdag inn i portrommet i en bygning tvers overfor høyskolen og moret meg med å iaktta herr Záturecky, som lusket rundt utenfor skolen og ventet på at jeg skulle komme ut. Jeg hadde lyst til å iføre meg parykk og løsskjegg. Jeg følte meg som Sherlock Holmes, som Jack the Ripper, som Den Usynlige som skrider usett gjennom byen, jeg følte meg som en guttunge igjen. (L.K. s.14)

Klima mener at meningen med livet er å «more seg over livet, og hvis livet var for dovent til dette, måtte vi bare gi det et lite puff i riktig retning». (L.K. s.21) Med en slik innstilling stiller han seg, bevisst eller ubevisst, i opposisjon til det humørløse samfunnet han befinner seg i, og lik figuren «Ludvik» i *En spøk*, skjønner han etterhvert at han er alene om å se humoren i spøkene sine.⁹⁵ Som Klára treffende sier til Klima: «Ingen tar noe spøkefullt nå til dags, nå tas alt dødsens alvorlig.» (L.K. s.27)

Záturecká symboliserer det rigide ved et samfunn konstituert på total enighet og falsk idyll. Hennes figur manifesterer blindhet, både metaforisk og bokstavlig. Når Klima etterhvert går med på å møte henne, forsøker han å forklare hvorfor han ikke vil skrive noen anmeldelse av artikkelen

95 I denne sistnevnte romanen av Kundera er hovedplottet meget kort fortalt slik at Ludvik, som er medlem av det kommunistiske partiet tilknyttet universitetet han studerer ved, gjør narr av sin medstudent («Marketa») som han er forelsket i. Marketa er et trofast partimedlem og Ludvik sender henne et kort hvor det står «Optimisme er opium for folket. En sunn atmosfære stinker av stupiditet. Lenge leve Trotskij!» *En spøk*, Cappelen, Oslo 2006, s.31) som en spøk, for å bringe henne litt ut av fatning. Uheldigvis for ham fanges dette opp av overvåkingssystemet og han må stille til rette for partiet, som ikke tar en spøk. Ludvik får en straff som er fullstendig ute av proporsjon med det «feiltrinnet» han har begått.

til Záturecky. Hun nekter tilsynelatende å innse at hennes manns artikkel er verdiløs vitenskapelig sett. Det viser seg i tillegg at hun ikke en gang har lest artikkelen, ettersom hun til Klimas forbauselse ikke kan se annet enn skygger, hun er praktisk talt blind. Klima betegner artikkelen som «en blind hyllest til autoriteter». Naturligvis vil en slik blind hyllest til autoriteter være spesielt uforenlig med enhver vitenskap, hvor formålet er dynamikk og fremskritt, ikke å stå på stedet hvil i forhold til kunnskap og forståelse. Kanskje er Zátureckas overbevisning en lignende blind hyllest til kjærligheten? Klisjeen sier jo at kjærlighet gjør blind. Hun tror blindt, i dobbel forstand, på Zátureckys evner og nekter å la seg overbevise om at noe annet er tilfellet. Záturecká er, slik Klima kaller henne, en soldat. Soldaten er et symbol på den som adlyder ordre uten nødvendigvis å forstå hvorfor, og på den måten illustrerer hun en tragikomisk blindhet overfor sannheten, en sannhet som ikke er statisk dersom det stilles spørsmål ved den. Både Záturecká og Záturecky fremstår som noen latterlige og komiske figurer, men det medfølende blikket de også blir gitt, gjør dem til figurer av en tragikomisk art på linje med den gamle damen som Pirandello snakker om. Når det gjelder Záturecká og soldatbetegnelsen, kan vi også tenke oss at hun er en soldat av det samfunnet som Klima befinner seg i. Samfunnet som plutselig, på en Kafka-lignende måte, vender seg mot ham. Som et apropos kan vi nevne at Carlos Fuentes sågar har kalt Kundera «Tsjekkoslovakias andre K»:

Like a flea Milan Kundera, the other K of Czechoslovakia, has no need for allegory in order to provoke the estrangement and the sense of discomfort with which Kafka flooded, in luminous shadows, the world that already existed without knowing it. Now, the world of Kafka knows it exists. Kundera's characters have no need of awakening transformed into insects because the history of Central Europe took care to demonstrate that a man need not be an insect to be treated as such. Worse: the characters of Milan Kundera live in a world where all the hypotheses of the metamorphosis of Franz Kafka stand unshaken.⁹⁶

Klima befinner seg plutselig i en ubehagelig situasjon hvor han må forsvare seg selv overfor mennesker som ikke ser noen formildende komikk ved det som har skjedd. (Igjen kan vi minne om Carnera og hvordan tap av humor kjennetegner det totalitære.) Klima har innbilt seg at han har levd sitt liv preget av ikke-alvor ubemerket, men har glemt at han lever i et gjennomskiktig samfunn hvor alt overvåkes. «Jeg levde som en virkelig original, en eneboer som tror at han holder til i

96 Carlos Fuentes «The Other K» i Aaron Aji (red): *Milan Kundera and the Art of Fiction*, Garland Publishing New York and London 1992, s.17

skyggen av en høy mur usett av alle, mens en liten detalj hele tiden unngår hans oppmerksomhet: at muren er av glass og gjennomsiktig.» (L.K. s.34) Professoren på høyskolen forklarer treffende hvordan dette overvåkingssamfunnet fungerer:

Ethvert menneskes liv kan tolkes på de forskjelligste måter, sa professoren. Alt etter som man fremstiller saken, kan fortiden til hver og en av oss like vel bli til en populær statsmanns biografi som til en forbryters rulleblad [...] Disse vitsene Deres har skapt en viss tvil. Denne tvilen var naturligvis straks glemte, men når den i dag graves frem fra fortiden, får den plutselig en klar mening. Og husk bare på alle disse kvinnene som kom hit og spurte etter Dem [...] Alt dette er selvsagt bare enkeltmomenter; men man behøver bare å se dem i lys av Deres aktuelle forsyndelse, og dermed danner de et enhetlig mønster, som meget veltalende viser Deres karakter og holdning. (L.K. s.28-29)

Dette er det Klima må forholde seg til når gatekomiteen plutselig vil vite om han har hatt en kvinne (Klára) boende uanmeldt hos seg, og når ledelsen ved høyskolen forlanger en forklaring på hvorfor han ikke har holdt forelesninger den siste tiden. Klimas hemmelige forelesninger har dessverre for ham selv også vært hemmelige for høyskoleledelsen, og han kan vanskelig forklare for dem at det hele bare var en lek, eller en spøk. Klima innser at han har mistet kontrollen over det han i utgangspunktet anså som et eventyr, og kommer med stadige utsagn om at han har mistet kontrollen over sin ganger, som for eksempel dette: «Plutselig innså jeg at det bare var en illusjon når jeg hadde innbilt meg at vi selv satte opp våre eventyrs ganger og styrte dens løp...» (L.K. s.38)⁹⁷ Professoren viser hvordan fortiden kan brukes mot Klimas person, hans troverdighet, hans ethos, om bare viljen er der. Det han sier er en referanse til den ekstreme overvåkingen av folkets privatliv i datidens Tsjekkoslovakia, en overvåking som innhentet informasjon som igjen kunne brukes som bevis ved forgodtbefinnende. Klima mener at hans historie bare er til å le av, noe professoren avviser med en referanse til historiens tittel og tema: «Ingen vil le av det». (L.K. s.29) Klimas latter forstyrrer den rigide og falske idyllen – overvåkingsapparatet spionerer ustanselig etter slike individuelle stemmer som en ensom latter er, og arresterer dem som utgjør en trussel mot den enerådende forståelsen av hva som er morsomt – eller kanskje snarere: ikke morsomt, men alvorlig. Et totalitært samfunn har ikke rom for noen relativiserende humor. Klima lyver og mener at han sier sannheten med sine løgner, slik sett har han narrens funksjon.

«Du forstår Klára,» sa jeg, «du tar feil hvis du tror at alle løgner er like. Det kan se ut som du har rett, men det har du ikke. Jeg kan finne på et eller annet, holde folk for narr, forvirre dem og drive spillopper

⁹⁷ Dette kan også tolkes som allusjon til Don Quixotes ganger «Rocinante»

uten å føle meg som en løgner og uten å ha dårlig samvittighet. Disse løgnene, hvis du absolutt vil kalle det for løgner, det er meg selv slik jeg er; med slike løgner skuler jeg ikke noe, i virkeligheten sier jeg sannheten med slike løgner. Men det er ting jeg ikke kan lyve om. Det finnes ting jeg har trengt inn i, som jeg har fattet meningen med, som jeg er glad i og tar alvorlig. Og slike ting spøker jeg ikke med. Hvis jeg skulle lyve om dem, ville jeg fornedre meg selv, og det går ikke, det kan du ikke forlange av meg, det vil jeg ikke gjøre.» (L.K. s.36-37)

Når vi sier at Klima har narrens funksjon, er det fordi han på et vis ikler seg den drakten samfunnet vil han skal ha. Men for ham er det bare en spøk, og slik sett er han en narr som driver gjøn med autoriteter og indirekte avslører en komisk kvalitet med det. Klima blir imidlertid et offer for sine egne løgner, han er personifikasjonen av det Ran-Moseley kalte «the trickster who gets tricked». Selv om det er Klima på sett og vis selv er ansvarlig for den «straffen» han får i fortellingen, forstår vi likevel at denne straffen er noe ute av proporsjon i forhold til det han har gjort galt. Selvsagt er det ikke til å undres over at forholdet til Klára ryker som følge av hans løgner, men det at han mister jobben sin er kanskje noe ufortjent, det skyldes nemlig bare samfunnet han lever i sin mangel på humoristisk sans. Det absurde alvoret Klimas egentlig harmløse spill møtes med, er lattervekkende. Latteren har den relativiserende kraften som vi har snakket om ettersom den viser det irrasjonelle med alvoret som Klima møter. Men som vi vet er ikke denne latteren utvetydig, for dette har tross alt tragiske implikasjoner, Klima mister jo alt. Dette tar han imidlertid med fatning, han ler av alvoret og slik avvæpner han det også: «Først etter en stund gikk det opp for meg at min historie (til tross for den iskalde stillhet som omgav meg) ikke var i den tragiske genre, men snarere en smule komisk. Dette gav meg en slags trøst.» (L.K. s.42)

5. En reise uten mening og mål. Om «Den evige attrås gyldne eple»

I den andre novellen, «Den evige attrås gyldne eple», treffer vi Martin og hans venn. Også her ledes perspektivet av et fortellende jeg som er en av handlingens hovedpersoner, nærmere bestemt Martins venn, hvis navn forblir ukjent gjennom hele fortellingen. Ved et kafébesøk på Václav-plassen i Praha treffer de to tilfeldigvis på en sykepleier som er på et kort besøk byen. Hun jobber på et sykehus i en liten by i provinsen, og før hun forlater de to vennene, har Martin ordnet et stevнемøte mellom dem selv, sykepleieren og en kollega av henne den førstkommende lørdag.

Som en morsomhet sender Martin med henne en biblioteksbok om Etrusker-kulturen som fortelleren nylig, etter lang tids venting, har fått lånt fra Tyskland gjennom universitetsbiblioteket. For ham blir reisen til provinsen dermed også en nødvendighet for at han skal få tilbake sin etterlengtede bok. Når lørdagen så kommer, reiser de to avgårde i en lånt bil. Bilturen tar dem fra sted til sted, hvor de stadig treffer på unge kvinner som for Martin fremstår som potensielle eventyr, både i øyeblikket og for fremtiden. De kommer etterhvert frem til sykehuset hvor sykepleieren fra tidligere i uken arbeider. Fortelleren får tilbake boken sin og de avtaler et møte senere på kvelden, men dette møtet blir det aldri noe av, ettersom Martin må være hjemme igjen hos sin kone innen et visst klokkeslett samme dag. Vi forlater de to når de sitter i bilen og har tatt fatt på hjemturen, mens de drømmer om fremtidige eventyrmuligheter.

5.1. Don Juan og hans tjener

Som vi nevnte tidligere mener altså Banerjee at Don Juan-temaet først dukker opp i denne novellen. Selv om vi fant Don Juan-mentaliteten også hos Klima i «Ingen vil le», kan vi si oss enige i at det her oppstår en mer tydelig referanse til myten om Don Juan og hans tjener. Hun mener at Martin og vennen er som to uadskillelige lagspillere, de er avhengige av hverandre for å fortsette spillet:

Martin, whom his companion posits as the natural Don Juan, serves as a talismanic figure in whose living presence the illusion of physical authenticity is preserved, and he in turn uses his friend, always so obedient to the call of his master's unquestionable desire for women, as the mirror that will return a reassuring image of his own fabulous potency. Both are caught in a shared delusion of a perennially conquering male sexuality.⁹⁸

Banerjee viser her til dette speilingsfenomenet som vi introduserte i analysen av «Ingen vil le». I tillegg ser vi at dette med leken og spillet følger oss videre.

Den noe lettsindige tonen, og innstillingen til livet som et potensial for eventyr, videreføres fra den forrige novellen til denne. Men i løpet av historien her begynner vi å ane at en slik lekende innstilling ikke nødvendigvis er ensbetydende med frihet. Vi husker at Klima, til tross for sin

98 Banerjee, op.cit., s.58.

filosofi om å more seg over livet, hadde noen ting som han tok alvorlig. Som han sa til Klára i avsnittet vi siterte side 56⁹⁹, var det noen ting som han ikke kunne leke med fordi han hadde fattet en mening ved det, nemlig hans arbeid. Men hva om nettopp leken i livet blir alvor? Det kan nemlig synes som om nettopp dette er tilfellet for Martin. Han styres av et imperativ, han må delta i en lek, til tross for at leken er noe man skulle tro var frivillig: Han må hele tiden, nesten manisk, registrere og kontakte de kvinnene han treffer og finner tiltrekkende. Som for eksempel da de stopper i en liten landsby på vei til stevnemøtet med sykepleierene:

...Martin hadde blikket festet på en pike som stod om lag femten meter borte, med ryggen til oss, og betraktet vannet helt uten å røre seg. «Se,» sa Martin. «Jeg ser.» «Og hva sier du så?» «Hva vil du at jeg skal si?» «Vet du ikke selv hva du burde si?» «Vi får vente til hun snur seg,» mente jeg. «Vi behøver absolutt ikke vente til hun snur seg. Det hun viser meg fra denne siden er fullstendig nok for meg.» «Nåvel,» innvendte jeg, «men vi har desverre ikke tid til å gjøre noe med det.» «Registrere, vi må i hvert fall registrere,» sa Martin og henvendte seg til en guttunge, som satt og tok på seg gymbuksen like i nærheten av oss. (L.K. s.46)

Det er noe overdrevet ved hvordan denne hendelsen gjengis som gjør at bildet av Martin begynner å fortegne seg som en karikatur av noe.

5.2. En karikatur og hans tjener

Kvinnene i Martins verden føres inn i et register over fremtidige muligheter, men det er en fremtid som svinner stadig hurtigere hen. Som når fortelleren bemerker da Martin har fått vite navnet på denne unge piken og hvor hun kommer fra: «Han var beroliget og tilfreds, og tenkte tydeligvis ikke på noe annet enn å komme seg videre.» (L.K. s.47) Martin jakter på kvinner med en tiltagende hastighet, etterhvert går det så raskt at det forvandles til en jakt uten mål og utbytte. Det blir en jakt for jaktens egen del, slik sitatet av Pascal som er plassert under novellens tittel lyder: «De vet ikke at de bare oppsøker jakten, ingenlunde byttet.»¹⁰⁰ (L.K. s.43) Martin fremstår som en komisk og trist Don Juan som innbiller seg at han lykkes, men egentlig er han en hjemmekjær mann og indirekte kontrollert av sin kone og ekteskapet. Slik det fremstår ser han ikke selv det meningsløse ved jakten, for ham er det alvor og tilsynelatende det eneste som gir mening.

Vi ser også, i det siterte avsnittet, at fortelleren synes å undertrykke et snev av utålmodighet

99 4.3. «Et gjennomsløst samfunn og en soldats kvaliteter»

100 Hentet fra Pascals *Pensées* omhandlende «divertissement». Vi kommer tilbake til dette s. 94-95, 9.3. «Ekte kjærlighet?»

overfor sin venn, men denne eventuelle utålmodigheten lar han passere, på samme måte som han undertrykker sin frustrasjon når Martin sender avgårde boken hans med sykepleieren. Han er som tjeneren Catalinon i Tirso de Molinas *Don Juan fra Sevilla*, i den forstand at han hjelper Martin med å bevare sin tro. Slik Banerjee sier, fungerer han som et bekræftende speil. Det å kontakte og å registrere synes å være en kunst for Martin, men også for hans venn som kaller ham «en kjenner». Antageligvis trenger denne kunstarten, med et noe flyktig preg, anerkjennelse for at den skal bety noe og ha en verdi. Med andre ord kan vi si at den tilfredsstillelsen Martin kunne oppnådd dersom han fullførte det han startet med sine ulike samleobjekt, kvinnene, synes å bli erstattet av vennens verdsettelse av ham som «kjenner». Det kan også synes som om alder spiller en rolle i jakten, ettersom det blir poengtert at Martin nettopp har fylt 40 år. Hvilken betydning skal vi så tillegge denne opplysningen i tekstens sammenheng? Først kan vi sitere fra den nevnte sekvensen hvor fortelleren røper dette:

Så snart jeg tenker på de gamle antikke kulturer, blir jeg grepet av en slags lengsel. Kanskje er det blant annet også en misunnelig higen etter det sørgmodig-sødmefylt langsomme i den tids historie. Den gamle egyptiske kultur varte i flere tusen år, den greske antikken nesten et helt millennium. I så måte minner det enkelte menneskes liv om menneskehetens historie, først er det neddykket i en nesten ubevegelig langsomhet, mens det senere skyter mer og mer fart. Martin var blitt førr akkurat for to måneder siden. (L.K. s.43-44)

Det er noe påfallende ved kvinnenes alder her – de er til tider så unge at de er nesten barn. Kanskje kan det settes i sammenheng med Martins egen alder. Dersom vi minner om Klima og det at han anså aldersforskjellen mellom ham selv og Klára som et gode, noe å være stolt av, kan vi kanskje forstå noe mer av hvorfor Martin synes å være spesielt interessert i de kvinnene som er så unge at de nesten er barn. Et eksempel på dette finner vi i sekvensen hvor de venter på at kvelden skal komme, og de skal treffe sykepleierene. Martin får øye på en ung pike:

Plutselig satte Martin seg opp (utvilsomt reagerte en eller annen hemmelighetsfull nerve) og stirret intenst oppover den nå nesten folketomme veien i parken. Der kom det en ung pike i hvit kjole. Allerede på lang avstand, før det var mulig å si noe helt sikkert om proporsjoner eller ansiktstrekk, la jeg merke til en egen vanskelig definerbar ynde hos henne, en slags renhet eller gratie. Da hun var kommet helt på nært hold, kunne vi se at hun var ganske ung, halvveis et barn og halvveis pike, og dette hensatte oss straks i en tilstand av sterk henrykkelse.(L.K. s.55)

Hvis vi altså sammenligner Martin med Klima, kan vi kanskje tenke oss at det også for Martin handler om å speile seg. Martin er i tillegg til å måtte jakte, underlagt et annet imperativ, nemlig

alderen. Hans kunst er avhengig av bekreftelse og hans venn fungerer altså som et speil for ham. Om vi forstår det slik at speilingseffekten på sett og vis tilfører noe som kanskje ikke eksisterer, kan vi kanskje spørre om Martin, ved å speile seg selv i mye yngre piker, forsøker å tilegne seg noe ved deres alder. Kanskje kan det også være at dette er et ledd i et forsøk på å fortrenge sin egen alder. Når det er sagt kan vi ikke egentlig tilskrive Martin et ekte begjær etter unge piker på grensen til å være barn, i fortellingen gjør han aldri noe mer enn å registrere og kontakte dem. Det synes mer å handle om et platonisk kontakt- og eventyr-nivå: noe som eksisterer mer i det imaginære enn i det virkelige.

5.3. Speilet og diletanten

Om Martin er fanget i et tragikomisk selvbedrag, fortøner det seg tilsynelatende noe annerledes med hans venn. Det noe gåtefulle ved fortelleren er hvorfor han deltar i dette spillet, denne leken, som åpenbart ikke ligger i hans natur. Han avslører flere ganger at han er mer opptatt av boken sin om Etruskerkulturen enn av kvinner, for eksempel her:

Jeg må nemlig tilstå at jeg ikke hadde hatt det godt med meg selv de få dagene boken om etruskernes kultur hadde vært utenfor min rekkevidde. Og det var bare en sterk selvdisiplin som gjorde at jeg holdt det ut uten å mukke, for jeg ville ikke under noen omstendigheter ødelegge Leken, denne verdi som jeg hadde lært meg å holde høyt i akt helt fra ungdommen av og underordne alle personlige interesser under.(L.K. s.49)

Når sykepleieren viser frem sin venninne som er tiltenkt ham selv, legger han ikke merke til henne fordi han er mer opptatt av det merkelige utseendet til en mannlig lege ved siden av henne. Han skammer seg imidlertid over seg selv i disse situasjonene, ettersom han tydelig innser sin egen inautentisitet versus Martins autentisitet når det gjelder Leken. For som vi vet er leken alvor for Martin, slik sett kvalifiserer det kanskje ikke til å være en lek, og det er jo noe merkelig at leken, for fortelleren, innebærer å undertrykke sine egne interesser. Men som Banerjee sa, er de begge fanget i en delt vrangforestilling om en kontinuerlig konkurrerende mannlig seksualitet. Dette imperativet synes det som spesielt Martins venn ikke synes å vite *hvorfor* han skal følge, bare at det må følges. I så måte er kanskje fortelleren *mer* av en tragikomisk figur enn Martin, ettersom

han selv synes å innse det latterlige og meningsløse ved det han driver med, uten at han klarer å la være å fortsette av den grunn. Dette blir desto klarere for ham etterhvert som han skjønner at eventyreren Martin egentlig er en hjemmekjær mann som aller helst tilbringer lørdagskvelden med å spille whist med sin kone. «Godt, sa jeg til meg selv. Martin er fange av sin illusjon. Men hva med meg? Hvorfor hjelper jeg ham i denne latterlige leken? Hvorfor fortsetter jeg å spille med i denne komedien når jeg vet det hele er et blendverk? Er ikke jeg da enda latterligere enn Martin?» (L.K. s.60-61)

Kanskje kan vi bedre forstå fortellerens motiv ved å se nærmere på den sammenligningen han foretar av seg selv og Martin. Til å begynne med, når han presenterer Martin, sier han: «Martin kan gjøre ting jeg selv ikke er i stand til. Snakke til en hvilken som helst kvinne når som helst på gaten.»(L.K. s.43) Senere forklarer han forskjellen dem i mellom når det gjelder deres forhold til Leken:

Vi vil kunne si at jeg *leker* med noe som for Martin er selve *livet*. Av og til har jeg en følelse av at hele mitt polygame liv ikke er noe annet enn en etteraping av andre menn; jeg benekter ikke at jeg har funnet en viss tilfredsstillelse i denne etterapingen. Men jeg kan ikke bli kvitt et inntrykk av at det i denne tilfredsstillelsen tross alt er noe helt fritt, lekende og gjenkallelig, noe av det som for eksempel kjennetegner et besøk i et kunstgalleri eller reiser til et fremmed land, og at den på ingen måte er underkastet noe absolutt imperativ av noe slag som jeg aner bak Martins erotiske liv. Nettopp dette nærværet av et kategorisk imperativ hadde alltid imponert meg hos Martin. Når han uttalte seg om en kvinne, var det som om selve Naturen, Nødvendigheten selv uttalte seg gjennom hans munn. (L.K. s.50)

På samme måte som Klima i den forrige novellen til å begynne med nyter leken ved det eventyret han har satt i gang, tiltrekkes Martins venn av den spenningen det gir ham å følge etter Martin. I tillegg til at vi nok kan tillegge også ham dette speilingsmotivet, er trolig hans fremste motiv det at han gjennom Martin oppnår, eller får tilgang til, en ellers utilgjengelig seksuell spenning. Det kan jo tenkes at han misunner Martin den don juanske vitaliteten han synes å utvise, eller i det minste den urokkelige *troen* han har på den og seg selv. I *En spøk*, som vi nevnte tidligere, gjør Ludvik narr av Marketas ensprethet, men samtidig er denne evnen til å tro noe han misunner henne. Marketa er imidlertid en representant for den blinde troen som vi også så i «Ingen vil le». Hvor blind den enn måtte være kan nemlig tro ha positiv funksjon fordi den tjener til å gi mening til de troende. Kanskje kan vi tenke oss at mening i noen tilfeller kan være et savn for den som bare

leker og ler av alvoret, det latterlige er jo det som ikke gir mening.

5.4. Vennskapskjærlighet og svik

Forholdet mellom Martin og vennen illustrerer et dilemma relatert til vennskapskjærligheten, et spørsmålet om ærlighet. Fortelleren innser at Martin lever i en illusjon som han selv er med på å gi næring, likevel velger han ikke å konfrontere Martin med dette. Snarere yter han Martin en skjult hjelp når han lurer ham til å tro at de har blitt sviktet av sykepleierene, og slik slipper Martin å forholde seg til en konfrontasjon med dem. I tillegg kan han skyldes på *dem* for at han drar hjem til sin kone uten å ha opplevd noen erotiske eventyr annet enn på et forestillingsplan. Men Martins venn er ikke fullstendig sikker på hvorvidt han har gjort Martin en vennetjeneste, og han sammenligner seg selv med den bibelske svikeren Judas:

Jeg tenkte på Judas Iskariot, om hvem en åndfull forfatter har sagt at han forrådde Jesus nettopp fordi han hadde ubegrenset *tro* på ham: han orket ikke å vente på det mirakel Jesus skulle gjøre og som skulle vise alle jøder hans guddommelige makt. Han utleverte derfor Mesteren til fangevokterne for endelig å få provosert ham til handling. Han forrådde ham fordi han ville fremskynde hans seier [...] Akk, sa jeg til meg selv, jeg har derimot forrådt Martin nettopp fordi jeg har sluttet å tro på ham (og det guddommelige i hans jenteflyging); jeg er en skammelig legering av Judas og Thomas, ham de kalte den Vantro [...] Jeg følte at min brøde bare økte min sympati for Martin og at hans evige kvinnejakts banner (som jeg hørte at fremdeles blafret over hodene på oss) rørte meg til tårer. Jeg begynte å bebreide meg selv fordi jeg hadde vært så brå. Ville jeg selv en dag være i stand til å si farvel til disse faktene som betydde ungdom for meg? Og ville jeg kunne gjøre noe annet enn å nøye meg med i det minste å *etterape* dem, og forsøke å finne et sikkerhetsnett for denne fornuftsstridige virksomheten i mitt fornuftmessige liv? Hvilken rolle spilte det at jeg *visste* dette? Skulle jeg slutte å leke min lek fordi den var fåfengt? (L.K. s.61-62)

I tillegg til å problematisere dette med hvorvidt det er vennskapelig å bryte andres illusjoner snarere enn å bevare dem, avslører fortelleren her noe av motivet med denne jakten som vi tidligere har vært inne på;¹⁰¹ nemlig at den er forbundet med ungdom, eller følelsen av ungdom.

Selv om fortellerstemmen altså ligner den vi traff i «Ingen vil le», skiller den seg fra denne, ettersom fortelleren her ikke kommer med disse frempekene som vi påpekte i den første novellen. Fortellerens rolle er delt, slik vennsrollsrollen hans overfor Martin er delt. Samtidig som han gjenforteller det som skjedde, foregår det en parallell filosofering over det. Han plasserer dermed seg selv både inne i fortellingen og utenfor. Dette er som vi så også slik han fungerer sammen med

101 Det Klima anså som Kláras kvaliteter, s.51 4.1. «De første tegnene på Don Juan-mentaliteten»

Martin. Istedenfor å betrakte historien i et etterpåkløkskaps lys, synes han å resonnerer seg frem ved siden av historien, til det som blir et filosoferende høydepunkt preget av erkjennelse om jaktens egentlige fåfenghet. Helt til slutt synes han likevel å tilskrive denne jakten en ufravikelig kvalitet. Som om han resignerer overfor de tidligere tvilstankene rundt meningen med jakten uten mål, tar han opp igjen den gamle tråden med Martin og svarer på spørsmål om en ung medisinstudine han har funnet på for å underholde Martins fantasi. Martin lurer på om det er noen mulighet for at han kunne fått treffe denne studinen, og antageligvis vel vitende om at det uansett aldri ville ha skjedd, svarer vennen at det vil gå greit. «...Og snart var vi igjen i full diskusjon. Planen ble klarere for hvert minutt som gikk, og etter en stund hang den og dinglet fremfor oss i kveldslyset som et vidunderlig, fullmodent og skinnende eple. Tillat at jeg litt høytidelig kaller denne frukten for den evige attrås gylne eple.»(L.K. s.63)

Kanskje kan vi tolke det dithen at denne «frukten» som henger foran dem er månen, og i såfall vil det bringe med seg en symbolsk dimensjon. Månen er kjent for å symbolisere kvinnelighet og relateres i tillegg ofte til galskap.¹⁰² ¹⁰³Den er stadig tilbakevendende og synes her å representere det som for en Don Juan er den evige (kvinnelige) fristelse.¹⁰⁴ Om kvinneerobringene for Martin og vennen betyr ungdom, kan dette også tolkes som det evig tilbakevendende ønsket om å føle seg attråverdig – med andre ord, et (dog urealistisk – og dermed en mild form for galskap) ønske om udødelighet.

I denne fortellingen er det selvbedragsfaktoren som i størst grad utgjør tragikomikken. Martin fremstår som tragisk fordi vi, med fortellerens hjelp, tydelig ser at han lurer seg selv. Hans registrering og hans kontakter blir aldri til noe mer, og det minner oss om den mislykkede Don Juanen vi snakket om i forrige kapittel. Det hele fremstår som komisk paradoksalt nok av nesten samme grunn, men det er rigiditeten i hans atferd og den urokkelige troen på seg selv som gir det tilsnittet. For å trekke linjene tilbake til der hvor vi kalte figuren Don Quixote et stikkord når det

102 Noe som også ligger i ordet. Den latinske benevnelsen for måne er «luna» og det engelske ordet «lunatic» betyr gal.

103 Hans Biedermann (red): *Symbolleksikon*, J.W. Cappelens Forlag AS, Oslo 1998, s.269-271 [1989]

104 Derav eple, en bibelsk allusjon.

gjelder tragikomikk, vet vi at noe som kjennetegner denne klassiske romanskikkelsen er nettopp troen på seg selv til tross for protester fra andre. Vennen hans kommer imidlertid ikke med noen høylytte protester mot Martins forestillinger, snarere støtter han opp om dem. Det skyldes dels sympatien overfor Martin, og dels hans eget begjær og higen etter jakten som han ikke selv klarer å tilfredsstille fordi det bare ikke ligger for ham. Fortelleren innrømmer imidlertid sin egen latterlighet, men resignerer lett over det og fortsetter videre, og slik sett har han noe av den samme innstillingen som Klima hadde i forrige novelle. Et annet viktig moment vi også finner i denne novellen, er en form for flukt fra noe tungt og alvorstynget. Som vi vet er Martin en gift mann og vi har sett at dette er en av faktorene som styrer det han gjør, det er for eksempel grunnen til, eller unnskyldningen for, at stevnemøtet med sykepleierene aldri kom i stand i virkeligheten. Når vi sier i virkeligheten er det fordi dette møtet inntraff på samme måte som Martins registreringer og kontakter har inntruffet; som del av hans drømmer. Tragikomikken i denne novellen ligger i nettopp dette, at det Martin bedrar seg selv uvitende og fortelleren «bedrar» seg selv vitende. Det kan synes som om Martins higen etter eventyr også handler om en flukt fra det her alvorstyngede og fangende ekteskapet, og hans eskapader blir hans forsøk på frihet. Som vi så i «Ingen vil le», står leken i opposisjon til det tunge og ufrie, for en Don Juan er ekteskapet noe ufritt, for som vi så Stene-Johansen påpeke synes denne figuren å lide av en form for impotens når det kommer til kjærlighet. Paradoksalt og ironisk nok er heller ikke leken et fritt sted, og dette er et fenomen vi skal se mer til spesielt i den neste novellen.

6. Spillet ufrihet og frihet. Om «Haiking som spill»

Et ungt par er på biltur og på vei til et hotell hvor de skal tilbringe en to uker lang ferie. Et sted på veien faller bensinmåleren ned mot null og de når så vidt frem til en bensinstasjon før de går tom for bensin. Mens han fyller opp tanken benytter den sjenerte kvinnen anledningen til å snike seg bort for å tømme blæren. Når hun returnerer fra buskene har han satt seg inn i bilen igjen og kjører

mot henne. Han stopper og spør henne, som om de aldri før hadde truffes, hvor hun skal. Hun er straks med på leken og de er plutselig i gang med et spill de etterhvert vil miste kontrollen over: Hun later som om hun er en hore, og han behandler henne deretter, og disse påklistrede rollene står i opposisjon til de rollene de vanligvis spiller overfor hverandre. Denne maskeraden fører til at de begge begynner å lure på hva som er den andres egentlige jeg. De ender opp på et hotell et helt annet sted enn der hvor de opprinnelig hadde tenkt seg, og klarer ikke avbryte spillet de har startet selv om det hele til slutt ender i en situasjon fylt med ubehag for dem begge.

6.1. Det ukontrollerbare eventyret.

Reisemotivet og eventyret som har vært tilstedeværende i forrige novellene¹⁰⁵ fortsetter i «Haiking som spill», en historie preget av en noe svart humor. I «Ingen vil le» refererte Klima stadig indirekte til *Don Quixote* og gangeren Rocinante, spesielt relatert til hans livs eventyr, eventyr som han etterhvert mistet kontrollen over: det var snarere eventyret som tok kontroll over ham. I «Den evige attrås gyldne epler» la Martin og hans venn ut på en reise og et eventyr (med flere eventyr, eller rettere, eventyrspotensialer) som til slutt kun syntes å eksistere for sin egen del. I likhet med Klima mister også det unge paret i denne tredje novellen kontroll over det eventyret de legger ut på, og i likhet med de to forrige novellene handler det også her om frihet versus ufrihet. Det reiser seg et spørsmål om hvorvidt en slik dikotomi eksisterer; kan dette paret bevege seg fra en tilstand preget av ufrihet til en tilstand av frihet? Eller, er friheten fri? Dette frihetsmomentet (eller frihetsproblemet) eksisterer på flere nivåer i denne historien, og først kan vi nevne hva Michael Carrol påpeker vedrørende dette: «An important part of their [parets] motive, then, is to escape the dismal limitations of their life. Once the reader comes to this realization, it can be connected with what he has read in other parts of the cycle, and this thematic gestalt absorbs other units of the text.»¹⁰⁶ Sekvensene han viser til er disse: «Han var alltid glad når hun var munter og lett. Det hendte ikke så ofte; hun hadde et nokså vanskelig arbeid i en ubehagelig atmosfære, med en hel

105 Klima snakket om en symbolsk reise og eventyr, mens Martin og vennen legger ut på en reise og på eventyr.

106 Carrol (Aji(red.)), op.cit., s.144

del overtid uten tilsvarende fri, og i tillegg en syk mor hjemme.» (L.K. s.69), og:

Det den unge mannen savnet mest i livet var ubekymrhet. Hans livs vei var staket ut med hensynsløs strenghet. Arbeidet var ikke over med de daglige åtte timer; det preget også resten av dagen i form av kjedsommelige obligatoriske møter og studier hjemme. Og utallige mannlige og kvinnelige kollegers oppmerksomhet var dessuten festet på det lille han hadde av privatliv, som aldri kunne holdes skjult og som for øvrig allerede flere ganger hadde vært gjenstand for sladder og offentlige drøftelser. Heller ikke de to ferieukene gav ham noen følelse av befrielse og eventyr. Også her lå den grå skyggen av streng planmessighet: på grunn av den kroniske mangel på ferieplasser i vårt land hadde han måttet bestille et rom i Tatra seks måneder på forhånd. Og for å få gjort dette hadde han trengt en anbefaling fra bedriftsrådet på arbeidsplassen, hvis allestedsnærværende ånd altså ikke et øyeblikk opphørte å interessere seg for hans gjøren og laten. (L.K. s.72-73)

Vi ser her i disse sitatene at to temaer følger oss videre fra de tidligere historiene: overvåkingen og følelsen av å leve i et gjennomiktig samfunn, som ofte synes å føre til følelsen av mangel på frihet. Selv om de reiser bort har tydeligvis ikke han noen forhåpninger om få noe innslag av frihet, men kanskje finner de likevel en form for frihet i det spillet de starter? Først må vi se nærmere på hva som utløser spillet. Et par relevante opplysninger blir gitt før spillet begynner. Hun lider av et, tilsynelatende uheldelig, fremmedgjort forhold til sin egen kropp og frykter at dette er noe han misliker. Han derimot, føler seg avslappet og erfaren *på grunn av* sin unge alder: «Han var bare 28 år, og derfor følte han at han var gammel og visste alt det menn kunne få vite om kvinner.» (L.K. s.66) Han liker at hun er sjenert i forhold til kroppen sin, fordi han anser det som et tegn på hennes renhet og uskyld. François Ricard mener at dette er en historie om identitet,¹⁰⁷ og det kan vi si oss enige i. Det handler imidlertid om seks forskjellige identiteter: Det han anser som sin identitet, det hun anser som sin, det han anser som hennes identitet, det hun anser som hans og de identitetene de fremviser i rollespillet. Med andre fremstår identitet som masker individene tar på seg, eller ikles av andre, og det vitner om at selvbedraget eksisterer også her i denne fortellingen.

6.2. Polyfoni og misforståelser

Fortellerstemmen fjerner seg her fra handlingen i forhold til den stillingen den hadde i de to første novellene. Fortelleren er ikke lenger også en figur som tar del i handlingen, men inntar snarere et

¹⁰⁷ Ricard, op.cit., s.99 (Dette er en innskyttelse han kommer med i forbindelse med romanen *Identitet*, og han utdyper det ikke i særlig grad i forhold til denne novellen.)

autoralt perspektiv. Dette gir rom for en flerstemmighet som igjen gir et ytterligere relativt bilde av handlingsforløpet. Vi får se hvor forskjellig de to figurene oppfatter situasjoner, og spesielt hvordan deres oppfatninger av den andre viker fra den oppfatningen den andre har av seg selv. Og det er nærliggende å anta at dette er essensen i det Banerjee refererer til som «the dark vision of the comedy of the sexes.»¹⁰⁸ Slike forviklinger og misforståelser synes å være typisk for problemene som gjerne oppstår i kjærlighetshistorier, forårsaket av opptattheten av hva den andre synes om en selv. Som utenforstående betrakter vi handlingen, og ser det noe latterlige i de forestillingene de to figurene er underlagt i forhold til hverandre; flerstemmigheten gjør det tydelig at disse forestillingene er illusoriske. Hun plages som sagt av sin egen kroppslighet, og oppfatter at de kvinnene som synes å være mest attraktive, ofte er de som har et avslappet forhold til kroppen sin. I tillegg vet hun at kjæresten hennes tidligere har hatt mye å gjøre med slike mer promiskuøse kvinner. Dermed når kroppsproblemet hennes en ytterligere dimensjon, det blir også et problem i forholdet til partneren, et problem som leder til sjalusi. Det kan synes som om motivet hennes for å bli med i dette spillet, er å bøte på dette problemet, det at hun tror han vil ha (henne som) en annen, men det handler også om å bryte ut av dette nevrotiske tankemønsteret for sin egen del. Vi må merke oss hvordan han beskrives, det at han føler seg erfaren på grunn av sin unge alder, og ikke på tross av. Dette er en opplysning som gjør narr av den selvgodheten den unge mannen utviser. Denne selvgodheten gir oss også et noe usympatisk bilde av ham og den måten han behandler kjæresten sin på. Han viderefører Don Juan-temaet, men viser det fra en noe annerledes vinkel enn det vi har sett så langt. Don Juan-innstillingen er for ham noe delvis sadistisk, men det er imidlertid et ideal han aldri helt har klart å være/oppfylle/leve opp til. Det er et ideal han forbinder med en «pueril lengsel» (L.K. s.71), en lengsel som tilsynelatende ennå lever i ham og som vekkes til live av kvinnens skuespill: «Før han traff henne, hadde han riktignok faktisk opptrådt temmelig bryskt og pågående overfor kvinner, men det hadde ikke vært noe hardt og Machiavellisk i ham, fordi han aldri hadde utmerket seg verken ved viljestyrke eller hensynsløshet. Men han hadde *ønsket* å ligne den mannstypen han ikke var.» (L.K. s.71) I tillegg

108 Banerjee, op.cit., s.56

er det interessant at vi i her får se Don Juan-mentaliteten fra begge kjønnenes sider, noe som altså henger sammen med det polyfoniske som dukker opp på dette punktet i boken. Han fremstår som en slags forhenværende Don Juan, men til forskjell fra Martin er dette noe han nesten kan synes å ha lagt bak seg. Kanskje er det en ironisk stemme et sted i teksten som sier at han ikke vet hva han snakker om? Han føler seg ferdig med å være en kvinnesamler, fordi han er så ung og ennå ikke egentlig vet noe om kvinner og livet. Hun derimot, føler seg ikke overbevist om at han er ferdig med slike kvinner. Kvinner som hun selv ikke er, eller klarer å være: «Riktignok erklærte han at han hadde fått nok av dem for resten av livet, men hun visste at han ennå var langt yngre enn han selv ante.» (L.K. s.67) Slik sett utviser kanskje den unge kvinnen et øyeblikks klokskap når det gjelder ham, men denne klokskapen strekker ikke så langt som til hennes eget selvbilde og det hun tror han tenker om det. Det er dessuten bemerkelsesverdig at her, hvor vi altså for første gang får en av kvinneskikkelsenes blikk på Don Juan-mentaliteten, blir den overfladiske og grunne kjærligheten opphøyet - i motsetning til hva man ellers skulle tro når vi tenker på kvinnene i Tirso de Molinas *Don Juan*. «Hun ville at han helt ut skulle være hennes og hun hans, men ofte forekom det henne at jo mer hun anstrengte seg for å gi ham alt, desto mer nektet hun ham noe; nettopp det som ligger i overfladisk og grunn kjærlighet, det som man kan få ut av en flørt.» (L.K. s.67) Ved å fremstille seg selv som en hore, eller i det minste en kvinne med, la oss si, få prinsipper hva gjelder dydighet, forsøker hun i praksis å fremkalle hans Don Juan-mentalitet. Paradoksalt nok vil hun at han skal behandle henne som alle andre.

6.3. Dualismeproblemet

Det er slående hvordan den unge kvinnens figur *både* ligner og kontrasterer en annen litterær figur i Kunderas roman-univers, nemlig Tereza i *Tilværelsens uutholdelige letthet*. Tereza har også et lignende dualisme-problem i tilnærmelsen til sin egen kropp; hun ser hele tiden seg selv utenfra. Når magen hennes rumler, avslører det en kitsch-befengt illusjon omkring hennes egen kropp. Disse to figurene skiller seg imidlertid fra hverandre på et punkt: Mens den unge kvinnen i

«Haiking som spill» ønsker å være som de andre, lider Tereza fordi hun føler seg grunnleggende som alle andre - på grunn av sin menneskekropp og på grunn av ektemannen Tomas sine affærer. Tereza trykkes ned av erkjennelsen om at hun kun er en av mange menneskekropper, mens den unge kvinnen her snarere ønsker å bare være en kropp som alle andre. Et annet moment denne kvinnens ønske om forsonlighet med sin egen kropp kan vitne om, er ønsket om å ikke føle et behov for å skjule seg, ettersom også hun lever i det gjennomsluktige samfunnet vi har vært inne på tidligere. I den sammenheng kan det jo tenkes at hun ønsker det å tåle å bli sett. Det er i tillegg noe rabelaisiansk over den følgende sekvensen¹⁰⁹: «Hun hevet glasset. «Godt, på min sjel, som synker ned i magen.» «Nok en rettelse,» sa han. «La oss heller drikke på Deres mage, som sjelen Deres synker ned i.» (L.K. s.76) Magen blir nærmest et symbol på at hun blir enhetliggjort.

De to trer opp på en scene og inn i et spill hvor de ikke legger noen regler fordi det de ønsker, er frihet for reglene. Men spørsmålet som altså reises, er hvorvidt de kan bevege seg fra det ene til det andre, fra ufrihet til frihet. Han slipper også fri noe i seg selv, men forsøker samtidig å forstå om den masken hun setter på, avslører den hun egentlig er. Og nettopp i *valget* av maske eksisterer vel logisk sett en del av subjektet.

Han ble stadig mer irritert over i hvilken grad hans kjæreste faktisk klarte å *være* et slikt løsaktig kvinnemenneske; når hun spilte denne rollen så godt, tenkte han, måtte det være fordi hun virkelig var sånn. Det var jo ikke noen annen personlighet som hadde sneket seg inn i henne utenfra; det hun nå spilte, var henne selv, kanskje var det en del av hennes vesen som ellers ble holdt omhyggelig skjult under lås og lukke, men som leken nå hadde gitt henne et påskudd til å slippe fri; hun trodde kanskje at hun fornektet seg selv ved å spille denne komedien. Men var ikke nettopp det motsatte tilfellet? Ble hun ikke seg selv nettopp i leken? Frigjorde hun seg ikke ved hjelp av den? Nei, tvers overfor ham satt det ikke noen ukjent kvinne i hans kjærestes ham; det var bare hans venninne og ingen annen. Han betraktet henne med økende motvilje. (L.K. s.66-67)

Til å begynne med liker hun hvordan han behandler henne, tilsynelatende fordi hun tåler det. Men hennes partners spill blir stadig mer voldsomt og en ufrihet oppstår.

Også i et spill er det ufrihet, spillet er snarere for spilleren...Laget kan ikke stikke fra banen før kampen eller løpet er over...Hun visste at jo lenger spillet ble drevet, desto mer ble det et spill og desto mer var hun forpliktet til å spille det uten opphevelser. Og det var fåfengt å appellere til fornuften og formane den forblindede sjel om at den måtte holde spillet på en viss avstand og ikke ta det alvorlig. (L.K. s.79-80)

Denne tanken om «den forblindede sjel» er som vi vet ikke noe nytt, det så vi også i de to forrige

109 Med noe «rabelaisiansk» refererer vi til Bakhtins *Latter og dialog*, hvor han hevder at buken er av spesielt viktig symbolsk art hos François Rabelais.

novellene.

6.4. Blindhet

Det de to opplever er en slags «unheimlich»¹¹⁰ situasjon hvor det de tror de kjenner godt, viser noe nytt og ukjent ved seg og derfor blir skremmende. De bryter reglene i det *samspillet* som tidligere eksisterte dem i mellom. De vinner både frihet og ufrihet: det som i ett øyeblikk føles fritt, blir i det neste ufritt. Som Robert Porter illustrerende sier: «In Kundera genuine freedom appears not as a fixed state but rather as a fleeting moment.»¹¹¹ Friheten de oppnår er altså tvetydig fordi den også inneholder elementer av ufrihet.¹¹²

Vi nevnte imidlertid at denne frihetstematikken har to nivåer, og det andre, som også Carrol påpeker, er av en mer politisk relatert art. For den unge mannens del synes det nemlig ikke å handle så mye om å bli fri fra seg selv som fra rutinene han ufrivillig er fanget av (selv om det også er en del av det). Som vi så ble det referert til overvåkings- og kontrollsamfunnet, og det viser seg at dette spiller en sentral rolle også i denne fortellingen. Det hintes til det når han resignert tenker over mangelen på frihet relatert til denne ferieturen de legger ut på: Det er ikke bare å reise på ferie som de vil, ettersom det må gjennom en møysommelig godkjenningssprosess. Ferieturen blir underlagt den samme kontrollen og overvåkingen som ellers preger hans daglige liv. Slik sett oppnår han også på en annen måte en viss frihet i spillet, når det fører til noe uventet og ukontrollert. De drar til og med til et annet sted enn der hvor de skulle, et sted hvor myndighetene ikke er klar over at de er ettersom det ikke er et sted hvor de har søkt om å få oppholde seg på forhånd.¹¹³ Dette stedet inkluderer også en tilstand tilhørende spillet, de søker og oppnår en viss frihet som imidlertid er tvetydig, i friheten de oppnår finner de også et visst preg av ubehag, friheten bærer også preg av ufrihet: «[...]det er ikke mulig å unnsnippe fra et spill. Laget kan ikke stikke fra banen før kampen eller løpet er over, sjakkbrikkene kan ikke rømme

110 Unheimlich er et Freudiansk begrep om når det kjente (det hjemlige) får et ukjent drag over seg, det blir «uhjemlig»

111 Robert Porter; *Milan Kundera – A Voice From Central Europe*, Arkona, Aarhus 1981, s.17

112 Med referanse det tidligere spørsmålet om frihet og dikotomien mellom frihet/ufrihet, må vi understreke at vi selvsagt ikke mener å hevde at all frihet, på et generelt grunnlag, er ufri. Vi forholder oss kun til det som synes å være tilfelle i denne teksten.

113 I spilllets «hete» drar de til et annet hotell enn det som var møysommelig planlagt og opplyst om til instanser i samfunnet.

sjakkbrettet, spillereglene må overholdes[...]» (L.K. s.80)

Også denne fortellingen kunne vært ansett som utelukkende tragisk, for det *er* jo tragisk at dette paret som i utgangspunktet var muntre og gledet seg til ferie, ødelegger det hele for seg selv. Men det er nettopp ironien i det, at de selv har skylden for at alt går galt, som tilfører et komisk perspektiv. De to fremstår som noen tåper som tror de kan spille et spill hvor de trer inn i noen roller som ikke synes å ha noen forbindelse med kjærlighet, uten at det skal ha noen konsekvenser. Når de trer inn i sine nye roller glemmer de at de allerede spiller en form for rolle overfor hverandre og det oppstår en rolleforvirring. Som fortelleren sier: «spillet gikk over til å bli virkelighet». (L.K.s.81) Når spillet blir realisert oppstår en sammenblanding av det vi husker Stene-Johansen kalte det libertinske og den romantiske kjærligheten, og i kjølvannet av dette dukker misforståelser opp. Disse misforståelsene har igjen en forbindelse med det bildet de to har av seg selv og den andre, og vi ser at Pirandellos selvbedragsteori gjør seg gjeldende også her. Det er misforståelsene som gjør at dette er en tragikomisk kjærlighetshistorie.

7. En diskusjon om kjærlighet blant fagpersoner. Om «Symposion»

Legenes vaktrom (på en hvilken som helst avdeling ved et hvilket som helst sykehus i en hvilken som helst by) hadde samlet fem personer, og flettet deres gjerninger og ord til en intetsigende, men desto muntre episode. Her var doktor Havel og en sykesøster ved navn Elisabet (begge hadde nattevakt) samt to andre leger (som var kommet under et eller annet løst påskudd, men i realiteten for å dele et par flasker vin med de to som var på vakt), nemlig avdelingens flintskallede overlege og en yndig kvinnelig medisiner på tredje, hun hørte til på en annen avdeling og hele sykehuset visste at hun gikk til sengs med overlegen....I tillegg til de nevnte fire var det også en femte person i laget, men han var ikke til stede akkurat da, for som yngstemann var han nettopp blitt sendt avgårde etter nok en flaske vin.(L.K. s.87)

I første avsnitt blir hovedpersonene i denne novellen presentert nesten som om det var introduksjonen av et drama og dets hovedroller. Og det som utspiller seg *er* en form for drama, og ikke minst kan vi si at handlingen får et dramatisk høydepunkt. Men snarere enn et ekte dramatisk stykke tar det form av en dialog og debatt – noe tittelen med sin allusjon til Platons *Symposion* også indikerer. Etter denne kartleggingen av det uvesentlige stedet hvor vi befinner oss som fluer på veggen, starter handlingen: Stemningen er munter, men munterheten trues av Elisabet som har fått i seg for mye alkohol og usjenert legger an på Havel, bare for så å bli avvist. Avvisningen

vekker forundring blant de andre, ettersom Havel er kjent for å ligge med «alle» av det motsatte kjønn, og dette igjen danner utgangspunktet for kveldens diskusjonstema(er): platonisk kjærlighet versus erotisk kjærlighet og Don Juan-figuren relatert til døden. Samtidig med dialogen får vi innsikt i en av figurenes tanker, nemlig den unge medisinstudenten Fleischmann (som ikke var til stede under introduksjonen). Fleischmann innbiller seg at den kvinnelige legen flørter diskret med ham og sender ham signaler om at hun vil møte ham alene (vi får imidlertid vite at hun foretrekker Havel som hun også går til sengs med uten de andres viten), og han prøver stadig å ordne et møte mellom de to ute i måneskinnet. Elisabet blir stadig mer beruset utover kvelden, og ved en av disse anledningene hvor Fleischmann sniker seg ut i håp om å treffe den kvinnelige legen, finner han en naken Elisabet bevisstløs av gassforgiftning på sykepleiernes vaktrom, og det er dette som er handlingens dramatiske klimaks. Elisabet blir reddet og de andres syn på henne endres noe; tidligere har de bare lagt merke til hennes lite tiltalende ansikt, mens de nå blir klar over at hun har en vakker kropp. Fleischmann innbiller seg at Elisabet forsøkte å ta livet sitt fordi hun var forelsket i ham, og erklærer sin kjærlighet til (en forvirret) Elisabet, noe han imidlertid glemmer raskt i det han igjen mener å motta flørtende hint fra den kvinnelige legen. Hvorvidt Elisabets nesten-død var et selvmordsforsøk eller et uhell, forblir en gåte når vi til slutt forlater denne forsamlingen. (Dog hintes det til at det mest sannsynlig at det var et uhell)

Etter presentasjonen av «rollelisten» bemerker fortellerstemmen at det er viktig å merke seg at et vindu «stod åpent ut mot mørket utenfor og uopphørlig slapp mild og blomsterduftende sommerluft og mykt måneskinn inn i rommet»(L.K. s.87-88). Hvordan skal vi tolke denne detaljen? Det synes mest nærliggende å igjen referere til månens symbolikk slik vi også gjorde i analysen «Den evige attrås gylne eple», og som vi husker, er månen et symbol på galskap og det feminine. I tillegg symboliserer månen døden som vi skal snakke mer om i forbindelse med en tale Havel holder. I denne novellens sammenheng synes dette galskapsmomentet å være sentralt ved månesymbolikken, ettersom flere av figurene synes å la seg rive med – på den ene eller andre måten – av stemningen: Dette gjelder spesielt Elisabet som blottlegger seg selv i dobbel forstand

og Fleischmann som lar sine følelser og forhåpninger svulme opp til det banale. I tillegg handler det om kjærlighet, som jo ofte sies å være en form for galskap. En annen faktor verdt å merke seg i det første avsnittet som vi siterte ovenfor, er hvordan det i en parentes blir understreket hvor tilfeldig det er hvilken avdeling, hvilket sykehus og hvilken by handlingen utspilles i. Det er som om det er noe uviktig ved den kunnskapen, og det kan tenkes at dette er en referanse til følgende uttalelse i prologen til Platons *Symposion*: «Hvor kan dere tro at de er så vesentlige alle disse uvesentlige tingene dere steller med?»¹¹⁴

7.1. Drikkegildet

Platons *Symposion* blir som kjent ofte også gitt tittelen *Drikkegildet i Athen*, ettersom det greske ordet «symposion» betyr nettopp «drikkegilde». Ordet «symposium» er et derivat av dette greske, og defineres som «en sammenkomst av fagfolk for å drøfte et særskilt emne».¹¹⁵ I Kunderas «Symposion» må det kunne sies at både et drikkegilde og en sammenkomst av fagfolk finner sted. I Platons verk blir det holdt taler til Eros, men det viser seg imidlertid at Eros ikke er entydig. I Pausanias' tale blir det sagt følgende: «Den yngste Afrodite er datter av Zeus og Dione, henne har vi gitt navnet Pandemos eller den vulgære. På tilsvarende måte må også de to gudene Eros kalles «himmelsk» eller «vulgær»...»¹¹⁶ Nettopp et skille mellom noe vulgært erotisk og noe mer høyverdig erotisk synes å bli innført på dette punktet i Kunderas bok. Her møter vi imidlertid ikke filosofer, men figurer hvis fagområde er den fysiske kroppen – slik sett kan det kanskje ikke betraktes som en tilfeldighet at fortellingen er lagt til et sykehus. Diskusjonen og samtalen som blir ført, dreier seg i stor grad om verdien av erotisk kjærlighet versus såkalt platonisk kjærlighet, og det som synes å utløse denne diskusjonen er Elisabets mislykkede tilnærmelser overfor Havel. Havel er altså kjent for å ligge med de fleste kvinner han måtte få anledning til å ligge med, og de andre kan ikke forstå hvorfor Elisabet skulle være noe unntak. Som overlegen sier til ham: «De er som døden. De tar alt. Men når De tar alt, hvorfor tar De ikke også Elisabet?»(L.K. s.89) I et noe

114 Platon: *Symposion*, Vidarforlaget, Oslo, 2001, s.5

115 Bjarne Berulfsen og Dag Gundersen (red): *Fremmedord, blå ordbok*, Kunnskapsforlaget, Oslo, 2000, s.440

116 Platon, op.cit., s.20-21

vagt svar mener Havel at det skyldes Elisabets framferd; den er så voldsom og åpenbar at Havel føler det som om hun gir ham en ordre om å ligge med henne. I denne sammenheng kommer overlegen med et innlegg som er interessant fordi det setter erotikken i relasjon til stolthet og i tillegg til dette speilingsfenomenet som vi har vært inne på tidligere:

«Jeg tror jeg forstår,» sa overlegen. «Da jeg var noen år yngre, kjente jeg en jente som krøp til køys med Gud og hvermann, og hun var pen, så jeg bestemte meg til at henne ville jeg ha. Og tenk Dem det, hun ville ikke vite av meg! Hun lå med mine kolleger, med sjåførene, med fyrbøteren, med kokken, med likbæreren, bare ikke med meg. Kan de forstå noe slikt?» «Joda,» sa den kvinnelige legen. «Hvis De vil vite det,» kom det ergerlig fra overlegen [...] «på det daværende tidspunkt var jeg ganske ny som lege og jeg gjorde det stort [...]» «Jeg kjenner Dem, så De har sikkert en teori i den anledning,» sa dr. Havel. «Det har jeg,» sa overlegen. «Erotikk er ikke bare kroppslig appetitt. I like høy grad er det tale om stolthet. Den partner De har skaffet Dem, som holder av Dem og elsker Dem, blir til et speil for Dem, et mål på hva De er og hva De er verd. I erotikken søker vi et speilbilde av vår egen betydning og verdi. Sånn sett hadde min lille tise problemer. Hun gikk til sengs med alle, så hun skaffet seg så mange speil at bildet ble helt forvirret og mangfoldig. Og dessuten: når man går til sengs med den første og den beste, slutter man å tro at en så hverdagslig ting som elskov kan være av noen virkelig betydning for en. Dermed søker man til motsatt hold etter den virkelige verdi. Bare en mann som ville ha henne, men som hun på sin side avviste, kunne gi mitt lille ludder et klart inntrykk av hennes verdi som menneske. Og fordi hun rimeligvis lengtet etter å hevde seg overfor seg selv som den vakreste og den beste, var hun meget streng og krevende i sitt valg av den ene, som hun ville bære med sin avvisning. Da hun endelig så seg ut meg, forstod jeg at det var en usedvanlig stor ære og jeg betrakter det like til i dag som min største erotiske suksess.»[...] «De er beundringsverdig flink til å forvandle vann til vin,» sa den kvinnelige legen.(L.K. s.89-90)

Med denne anekdoten setter overlegen opp noe fysisk-erotisk mot noe mer høyverdig-erotisk, og det sistnevnte definerer han som «den virkelige verdi». Dermed trivialisierer han det fysisk-erotiske, mens han samtidig antyder at det finnes noe viktigere å hente innenfor det erotiske området. Senere i en annen sekvens uttaler han til Elisabet at det er skille mellom kjærlighet og seksualitet. Overlegens uttalelser kan vi tolke som en allusjon til Pausanias' skille mellom de to erotene.

Vi må også merke oss at allusjonen til Platon ikke bare finner sted på det tematiske nivået. For det første er dialogen dominerende, og for det andre finner vi bruken av ironi som virkemiddel og dette skal vi se har en forbindelse med novellens tragikomikk. I et innledende essay til *Symposion* sier Vigdis Songe-Møller at det er typisk for Platon å bruke ironi.¹¹⁷ Hun illustrerer det ved å gi som eksempel hvordan Aristofanes sin tale om kjærlighetens sjelelige aspekter, blir gitt en ironisk effekt ved beskrivelser av hans ukontrollerte kroppsllyder og rykninger. Denne ironien kan vi

117 Vigdis Songe-Møller: «Innledning» i Platon: *Symposion*, Vidarforlaget, Oslo 2001, s.XIII

gjenkjenne i Kunderas «Symposion» hvor vi for eksempel ser at den kvinnelige legens kommentarer til overlegens tale ironiserer med det han sier. Dette igjen har den effekt at hans teori om den unge kvinnen han kjente i sine yngre dager, kan tolkes tvetydig: På den ene siden kan vi tro på overlegen og hans mildt sagt overbærende analyse av det å bli avvist, mens vi på den annen side kan le av det som synes å være et selvbedrag hvor han stiller seg selv i et positivt lys. Tanken om et slikt selvbedrag fører oss igjen tilbake til Pirandello som hevdet at nettopp synet på sitt eget selv, er der hvor individet som oftest bedrar seg selv.

Med sin teori peker overlegen også på speilingsfenomenet som vi har vært inne på tidligere i forbindelse med de forrige novellene. Dette fenomenet synes å være en stadig tilbakevendende faktor som nå settes i forbindelse med erotikken i motsatt forhold til slik det fremsto i «Den evige attrås gygne eple» - men i begge tilfeller handler det dog om *bekreftelse*. Slik dette har fremstått i de andre novellene, har det blitt gitt inntrykk av at det ofte avslører noe latterlig, forårsaket av den samme forskjellen mellom det ønskede selvbildet, og det eventuelt reelle bildet andre har av subjektet som vi nevnte ovenfor i forhold til overlegen. I overlegens teori problematiseres Don Juan-mentaliteten og begjæret etter stadig nye erotiske eventyr. I «Den evige attrås gygne eple» så vi at Martins venn hadde en positiv funksjon som gjenspeiling av Martins «suksesser», mens her stilles det imidlertid et spørsmål ved hvorvidt gjenspeilingen av en slik samling på erobringer bare er positiv. En hake ved Martin som eksempel er dog det faktum at hans erobringer stort sett syntes å foregå på et platonisk nivå, men i *denne* novellen finner vi imidlertid en figur som er et godt eksempel på det fysiske begjæret, nemlig Havel. Selv om Don Juan-mentaliteten beveger seg gjennom hele boken, er Havel den eneste fullkomne og som sådan vellykkede Don Juan.¹¹⁸

Etter at overlegen har lagt fram sin teori og postulert at den også kan gjelde for Havel og hans avvisning av Elisabet, kommer Havel opp med en ny forklaring; han avviste ikke Elisabet på grunn av hennes pågående atferd, men ganske enkelt fordi det ikke fantes noen grunn til å avvise henne. Med dette ønsket han «å spenne ben under kausalitetsprinsippet. For å rasere det forutsigelige i verdensutviklingen ved hjelp av et egensindig sprell.»(L.K. s.91) Og videre:

118 Dette betyr (som vi senere skal se) imidlertid ikke at en vellykket Don Juan-tilværelse er en vellykket tilværelse.

«...Hvis jeg hadde et motiv, ville jeg kunne oppdage det på forhånd og min opptreden ville kunne fastslås på forhånd. Just i denne umotivertheten ligger det fnugg av frihet vi ennå har tilbake i livet, og som vi iherdig må gripe etter for at det skal være litt menneskelig uorden igjen i denne vår verden av hjernharde lovmessigheter. Kjære kolleger, leve friheten!» sa dr. Havel og hevet sørgmodig glasset. (L.K. s.91-92)

Michael Carrol hevder at dette utsagnet i tillegg til å si noe om Havel, er illustrerende for motivene til flere av figurene i boken.¹¹⁹ Dette synet stemmer nemlig overens med det vi har sett tidligere; at flere av figurene synes å ville flykte fra et liv hvor de er fanget av rutiner og forutsigbarhet – enten dette er selvforskyldt eller påtvunget dem av eksterne faktorer. Men klarer de å flykte? Det synes ikke som om noen av figurene klarer å utføre noen reell flukt, snarere flykter de inn i leken og spillet, men som vi har sett er heller ikke disse selvvalgte konstruksjonene i tilværelsen fullstendig frie. Ufrihetsfølelsen som Havel opplever i forhold til Don Juan-mentaliteten, er for eksempel dannet av ham selv. Lignende så vi at Klima mistet kontroll over sitt selvinitierte eventyr og at Martin var fanget av et imperativ som ingen andre hadde pålagt ham. Havels utsagn kan sies å debattere frihet/ufrihetsproblematikken; hans utsagn kan være en hentydning til kontekstens totalitære regime, men det kan også være en hentydning til ufriheten relatert til Don Juan-mentaliteten. I den første novellen så vi en figur som opplevde å befinne seg i et gjennomslukt samfunn hvor alt det han trodde var privat, ikke var det; og vi så at det skulle ikke mer til enn noen uskyldige kommentarer til feil person før alt hemmelig var avslørt i dette kafkaske samfunnet fullt av soldater. Don Juan-mentaliteten handler ikke bare om tilfredsstillelse av et vedvarende begjær, men også slik Stene-Johansen og Lorentzen påpekte, om opprør. Hos Kundera ser vi imidlertid at også i dette opprøret er det noe ufritt. Havel avslører ufriheten ved tilværelsen som en Don Juan, og med det insinueres kanskje også en ufrihet ved leken. Som vi så i «Haiking som spill» ble leken fort forvandlet til spill og i det lå det også en ufrihet, likedan så vi at Martins venn hadde lært seg å underordne sine egne ønsker i forhold til leken, og vi så at Klima ble et ufrivillig offer for sin egen lek. Et annet vesentlig moment som angår ufriheten ved Don Juan-mentaliteten, er hvordan det fysiske begjæret som tilhører dette området er avhengig, og dermed fanget, av kroppen.

119 Carrol, op.cit. (Aji (red)), s.144

7.2. Kroppens trivialitet

Da Havel i begynnelsen av novellen avviste Elisabet, rettet han gjennom sitt utsagn søkelyset mot det trivielle ved seksualiteten og kroppens simpelhet:

«Kjære Elisabet, jeg forstår Dem ikke. Hver bidige dag roter De rundt i stinkende sår. De stikker termometeret i de skrukkete bakendene på gamle kjerringer. De gir klyster, De tømmer nattpotter. Skjebnen har gitt Dem en misunnelsesverdig anledning til å forstå de kjødelige menneske i hele dets metafysiske fåfenghet. Men Deres vitalitet nekter å la seg belære. Deres seiglivetete trang til å være legemlig lar seg ikke avspore. De klarer å gni brystene Deres mot en mann på fem meters avstand! Jeg blir svimmel av å se Dem gå, på grunn av de evige sirklene Deres utrettelige svans beskriver. Vik fra meg, satan! De brystene Deres er allestedsnærværende som Herren selv! De skulle ha satt sprøytene for ti minutter siden allerede!(L.K. s.88)

Elisabet er en kroppens narr; hun blir gjort til eksempel på tanken om kroppen som noe trivielt og simpelt. Måten Elisabet beskrives på, enhetliggjør henne som person med den kroppen hun fremstår i. Når Havel avviser henne, tillegger han hennes kroppsdelers attributter av en kommunikativ kvalitet, som om de levde sitt eget liv. Videre blir Elisabets senere triste åsyn beskrevet med tittelen «sorg i form av et akterspeil», igjen ser vi at kroppsdelers blir tillagt symbolske kvaliteter, slik vi også påpekte i forbindelse med den tredje novellen hvor den unge kvinnen syntes å bli enhetliggjort gjennom sin mage. I forhold til den unge kvinnen i «Haiking som spill» utgjør Elisabet en interessant kontrast. Den unge kvinnen var plaget av et dualisme-problem, mens Elisabet er plaget av enhetliggjøringen av kropp og sjel. Elisabet har en vakker kropp, men ingen ser den fordi den skjules av et lite tiltalende ansikt, og kanskje har hun et såkalt vakkert indre, men det er i så tilfelle også skjult av hennes kroppslighet. Selv om Elisabet slik utgjør en kontrast til den unge kvinnen i den tredje novellen, har de også noe vesentlig til felles; de er begge fanget av kroppen. Dette igjen er en skjebne de deler med flere av bokens figurer, som opplever det å være bundet fast av det faktum at de fundamentalt sett ikke er annet enn en fysisk kropp av dødelig kvalitet. Elisabet er en trist narr, eller den berømmelige triste klovnen, hun er utagerende – hun danser en simulert stripteasedans, drikker stadig mer, flørter inngående med Havel og ender opp liggende på gulvet mens hun gråter – og det er vanskelig å avgjøre hvorvidt de burliske scenene som utspiller seg er tragiske eller komiske fordi de er nettopp begge deler. Det er lett å se at det er noe latterlig ved Elisabet, men beskrivelsen av henne fremkaller også medynk.

Fremstillingen av Elisabet er av disse grunnene karakteristisk for det tragikomiske; de triste scenene får ikke anledning til å være trist alene, det komiske blander seg alltid inn. Det ironiske som vi nevnte tidligere, gjør seg gjeldende også i forbindelse med dette: Når Elisabet ved et tilfelle blir liggende på gulvet gråtende, gir den kvinnelige legen seg til å plystre akkompagnerende til Elisabets hulking – det er absurd og gjør hendelsen tragikomisk. Paradoksalt, men ikke overraskende om vi minnes de teoretiske perspektivene på det tragikomiske, synes det som om det komiske gjør det tragiske mer tragisk og motsatt, disse kvalitetene utfyller hverandre.

Ufriheten forårsaket av kroppen og dens mulige trivialitet kan videreføres til Don Juan-mentaliteten. Gjennom boken ser vi at denne mentaliteten reiser gjennom ulike aldersnivå, spesielt i de to neste novellene vil dette bli tydelig, og vi ser at kroppen er en betingelse for den rent fysiske delen av en slik virksomhet. Den delen av Don Juan-mentaliteten som dreier seg om det fysiske begjæret, er en fange av kroppen. Havels korreks av Elisabet som vi siterte, sier også noe om den figuren han selv er, og med referanse til den kan vi spørre: Har Havels egen vitalitet kanskje latt seg belære? Noe slikt antydes da han tar opp igjen denne sammenligningen av seg selv med døden:

Don Juanenes epoke er over. Don Juans etterkommere i dag erobrer ikke, de bare samler. Den Store Erobrers skikkelse er byttet ut med Den Store Samler, men det er bare det at Den Store Samler ikke har noe til felles med Don Juan. Don Juan var en tragisk skikkelse [...] Don Juan var en herremann, mens Samleren er en slave [...] Den Store Samler har intet til felles med hverken tragedie eller drama [...] Samleren har satt erotikken inn i den dagligdagse tredemølle [...] Kjære fru doktor og kjære overlege, dere har satt Don Juan og døden opp mot hverandre som to motpoler. Ved en ren tilfeldighet og helt utilsiktet har dere dermed satt fingeren på sakens kjerne. Se nå her. Don Juan kjempet med det umulige. Og det er nettopp dette som er dypt menneskelig. I Den Store Samlers rike er derimot intet umulig, fordi det er dødens rike. Den Store Samler, det er døden som er kommet for å hente tragedien, dramaet og kjærligheten [...] Hva ville jeg ikke kunne gi for å se El Comandante og føle byrden av hans grufulle forbannelse over min sjel og kjenne tragediens storhet vokse i meg. Å nei, frue, jeg er i høyden en komisk figur, og selv ikke dette kan jeg vel takke meg selv for, men nettopp Don Juan, for det er utelukkende på den historiske bakgrunn av hans tragisk-muntre fändeninvoldskhet at dere på sett og vis kan fatte det komisk triste i min eksistens som damevenn. (L.K. s.104-106)

Når Havel karakteriserer seg selv som en komisk-trist samler, snarere enn en stor erobrer, synes det å være en kritikk av en tid hvor det høyverdige og spesielle ved kjærlighet er blitt redusert til noe latterlig: en utelukkende fysisk kjærlighet som er knyttet til den trivielle kroppen. Det er i tillegg en kritikk av levesettet som særlig følger med Don Juan-mentaliteten, et levesett som får

tiden til å bevege seg så hurtig at noe av meningen med det hele forsvinner på veien, slik som vi så i «Den evige attrås gyldne epler». Havels ord forbinder kroppens trivialitet, dens dagligdagshet, med Don Juan-mentaliteten, og avslører tomheten ved en slik form for samlemani. Denne talen til Havel har en funksjon i forhold til Don Juan-tematikken i boken; han er som døden for den lystige Don Juan og danner et antiklimaks for Don Juan-mentaliteten som vi vil se i de to neste novellene. Vi kan også merke oss at denne noe pompøse talen til Havel ikke er unntatt den generelle ironien i novellen, etter at han er ferdig får vi vite at overlegen flere ganger har duppet av mens Havel snakket. Det er imidlertid ikke bare Havels tale som kritiserer bokens Don Juan-figurer. Overlegens harselas med tåpen Fleischmann har også en slik funksjon.

7.3. En tåpe

Om Elisabet er en narr, er Fleischmann en tåpe. Hans figur er et godt eksempel på den narcissistiske kjærligheten; selvkjærligheten. Han har et høyverdig bilde av seg selv, men det stemmer ikke helt overens med det bildet de andre har av ham, og særlig overlegen vet å gjøre narr av dette. Etter den første avvisningen av Elisabet påstår Havel at det er Fleischmann Elisabet egentlig er forelsket i. Fra Havels side synes dette å kun være en avledningsmanøver, men det leder uansett til at Fleischmann kommer med noen bemerkninger som er viktige for sammenhengen, og som i tillegg avslører hans pompøse og selvopptatte side. Han sier at han synes synd på kvinner og aldri ville gjort dem noe ondt med vilje, men at det han måtte påføre av smerte ubevisst ikke er hans ansvar. Til dette svarer overlegen at ettersom mennesket har plikt til å vite, er uvitenhet en form for skyld. Dette utsagnet, som vi finner i delen med tittelen «Ansvarets utstrekning», kunne kanskje vært rettet mot flere av figurene i boken, ettersom de aller fleste av dem synes å være mest opptatt av seg selv i de latterlige kjærlighetsforholdene som finner sted. Vi kan si at disse kjærlighetsforholdene er latterlige fordi de ikke synes å være forbundet med det fortellerstemmen senere, i «Dr. Havel tyve år etter», definerer som ekte kjærlighet. Det kan virke som om overlegen stadig står i kulissene og trekker i trådene i denne teatraliske fortellingen, og

spesielt går dette ut over Fleischmann. Da Fleischmann står og venter på den kvinnelige legen ute i måneskinnet, blir han overrasket av nettopp overlegen: «Da skrittene var kommet helt nært bort til ham [Fleischmann], sa han ømt og innsmigrende: 'Jeg visste at De ville komme.' 'Det var ikke så særlig vanskelig å gjette,' sa overlegen, 'jeg foretrekker nemlig alltid å late vannet ute i det fri fremfor i disse siviliserte innretningene, som er temmelig uappetittelige.'» (L.K. 97) Fleischmann føler seg tilsynelatende latterliggjort av denne sekvensen, han er overbevist om at overlegen spolerte det han trodde skulle være et stevnemøte mellom ham selv og den kvinnelige legen, og fra nå av skifter hans humør til det verre og han lar sitt sinne gå ut over Elisabet. Det synes imidlertid ikke å være tilfeldig at han lar det gå ut over nettopp henne. Litt tidligere gjorde Elisabet nemlig narr av Fleischmanns erotisk sett lite vellykkede forhold til en ung kvinne. Fleischmann synes å være manifesteringen av en ung og mislykket Don Juan, noe Elisabet da til hans ydmykelse kanskje avslørte. Elisabets nesten-død fører imidlertid til en slags komisk forsoning mellom disse to figurene. Selv om det er en gåte, er det mest logisk å anta at Elisabets ulykke var et uhell, ettersom det er det hun selv hevder. Dog kan vi selvsagt ikke si noe *sikkert* om det. Fleischmann, som er en svermerisk og selvopptatt tåpe, lar seg uansett overbevise om at Elisabet ville dø fordi han avviste henne; han tolker det dithen at hun nesten døde for ham og han erklærer sin kjærlighet til henne, men glemmer det raskt i det han tror den kvinnelige legen sender ut nye signaler til ham. Fleischmanns figur er et eksempel på den tankeløse tåpen som skifter retning med de uforutsigbare vindkastene som kommer hans vei, disse vindkastene er forlokkelser om erotiske eventyr. Hans alvor og høyverdighet i forhold til seg selv blir så sterkt at det glir over i banaliteter og det karikerte, og han blir en tåpe uten at han ser det selv.

7.4. Kjernen

Denne novellen er bokens kjerne i dobbel forstand: Strukturmessig, ettersom den befinner seg midt i boken, og tematisk, ettersom den tar opp bokens hovedtemaer; og da spesielt kjærlighet. Der hvor det platonske *Symposion*, slik Songe-Møller hevder, er et utradisjonelt drikkegilde («ut

med kvinner og vin, inn med logos»), er «Symposion» snarere et karikert symposion hvor vinen i allefall ikke er fraværende. Banerjee kaller novellen et miniatyrdrama i fem akter bygget opp av spørsmål om kjærlighet og død. Vi har sett at disse spørsmålene fungerer som en debatt over det tematiske nettverket som sprer seg gjennom boken som helhet. Novellens annerledeshet, både i forhold til komposisjon og handling, kan synes å være stikkord til å forstå noe vedrørende helheten i *Latterlige kjærlighetshistorier*. Novellen fungerer i tillegg som et vendepunkt hvor vi tydeligere enn tidligere blir introdusert for døden som del av det tematiske nettverket. I de forrige novellene er det hovedsakelig i «Den evige attrås gylne eple» dødtematikken indirekte har blitt representert relatert til alderstematikken.¹²⁰I «Symposion» finner vi i dialogen og handling en indirekte debatt over bokens tematikk, og det pekes både tilbake til de forrige novellene og fremover til de neste. Spesielt viktig er Havels stadfesting av Den Store Samler som en komisk og trist figur, fordi det er nettopp denne versjonen av Don Juan-mentaliteten som dominerer gjennom boken. Tidligere har vi sett mer til de håpefulle Don Juan-figurene, så entrer Havel scenen og avslører sin egen tilsynelatende vellykkede Don Juan-tilværelse som tom. I de neste to novellene vil vi se flere aspekter ved nettopp et slikt syn, blant annet gjennom den gamle Havels øyne, og i tillegg vil se hvordan den aldrende kroppen er ufrihetsskapende for Don Juan-mentaliteten.

Tragikomikken i denne novellen oppstår som vi har sett særlig gjennom ironiens relativisering av alvor, hvor det komiske og det triste forsterker hverandre samtidig som de utgjør en paradoksal tvetydig enhet hvor de to sidene forsterker hverandre. Slik sett illustreres noe karakteristisk ved det tragikomiske.

8. Dødeligheten. Om «De gamle døde må vike for de unge døde»

En kvinne på 50 år fra Praha befinner seg i en nærliggende småby hvor hennes avdøde mann inntil nylig har vært begravd. Da han ble begravd betalte hun leie for gravplassen for ti år og nå, når disse ti årene er gått, har hun overskredet betalingsfristen for innbetaling av ny leie med noen

¹²⁰ Alderstematikken i «Den evige attrås gylne eple» så vi ble representert av fokuset på Martins alder, samt fortellerens sammenligning av sivilisasjonens historie og enkeltmenneskets historie.

dager. Hun reiser til gravplassen for å ordne opp i dette, men da hun skal se til sin manns grav oppdager hun at den er borte; hennes manns gravstein er blitt erstattet med en annens. På kirkegårdskontoret gir de beskjed om at «gamle døde må vike for unge døde». «På samme vis som hun ikke hadde kunnet forhindre sin manns død, var hun nå også hjelpeløs mot hans annen død som «gammel død», som noe som ikke lenger fikk eksistere selv som avsjelet legeme.»(L.K. s.129) Hun treffer igjen en gammel bekjent, en forhenværende elsker, en mann som er femten år yngre enn henne selv, og som viser seg å bo i denne lille byen. Han kjenner ikke henne igjen med det samme, mens hun kjenner ham igjen umiddelbart. Møtet mellom de to vekker til live minner iblandet elegiske tanker utløst av alderens fremskridelse hos dem begge. Hjemme hos ham drikker de kaffe og etterhvert også alkohol, hans ønske om å gjenoppleve deres forhenværende eventyr for å kunne fange det i et levende minne blir stadig sterkere. Hun kjemper i mot samtidig som hun fører en innvendig diskusjon med seg selv om hva som er det rette å gjøre. Til slutt gir hun etter og de blir på ny elskere. Hun kaster masken sin slik han vil, men bak den finner han ikke det han i utgangspunktet trodde han ville finne.

8.1. Dialog

I denne femte novellen kan vi se påfallende likheter med den tredje novellen. Det er som om «De gamle døde må vike for de unge døde» fører en dialog med den tidligere «Haiking som spill». Og kanskje skal vi ikke anse det som en ubetydelig detalj at figurene i begge disse historiene er navnløse.¹²¹ Et godt eksempel på dette finner vi allerede i første avsnitt:

Han kom hjem bortover en gate i den lille tsjekkiske byen, der han allerede hadde bodd en hel del år, forsont med et liv uten særlig avveksling, naboenes sladder og den monotone ubehøveltheten som omgav ham på jobben – og han gikk så uoppmerksomt (det er jo slik man går en vei man har tilbakelagt tusen ganger før) at han nesten gikk forbi henne. (L.K. s.127)

Dette ligner åpenbart på den unge mannen i «Haiking som spill» med sine refleksjoner omkring sitt livs monotoni, hvor også sladder og diskusjoner omkring hans privatliv og person er blant de

¹²¹ I den sammenheng er det også verdt å merke seg den kompositoriske detaljen at disse to historiene omringer «Symposion» og slik sett danner et symmetrisk mønster.

nedtrykkende faktorer? Spørsmålet om disse fortellingenes likhet blir desto mer interessant om vi sammenligner de to mennenes innstilling til det annet kjønn. I den første novellen treffer vi en person som føler seg ferdig med Don Juan-mentaliteten, spesielt det å samle på slike kvinner som lett lar seg samle på.¹²² Det kom frem at at han som enda yngre ikke helt klarte å leve ut en slik legning, det lå ikke i hans natur kan vi kanskje si. Mannen i den siste novellen har dette til felles med den første, men for hans del får vi vite at det skyldtes sjenanse fremfor alt:

Men desverre hadde han liksom aldri fått det til på kvinnefronten. Til han var 25 år hadde han vært plaget av sjenantheit (til tross for at han hadde sett ganske bra ut); så ble han forelsket, giftet seg og overbeviste seg selv i løpet av syv år om at det var mulig å finne en uendelighet av erotikk i én eneste kvinne; deretter var han blitt skilt, apologetikken for monogamiet (og illusjonen om det uendelige) revnet, og i stedet kom en behagelig lyst og en vellystig dristighet når det gjaldt kvinner (deres uendelige antalls avgrensede mangfoldighet). Men uheldigvis ble denne lysten og dristigheten sterkt hemmet av dårlige finanser (han måtte betale underholdningsbidrag til sin tidligere kone for deres barn, som han fikk se en eller to ganger i året) og forholdene i den lille byen, der naboenes nysgjerrighet var like ubendig som utvalget av kvinner var begrenset. (L.K. s.130-131)

Det kunne nesten vært samme person disse to novellene omhandler; det er som om vi i den siste treffer en eldre versjon av den unge mannen i den første. Som eldre erkjenner han at han tok feil da han satset på én kvinne og at det nå er for sent. Ettersom kvinner «var blitt det eneste relevante kriterium på livstetthet» (L.K. s.130) for ham, ser livet hans latterlig meningsløst ut. Denne livstettheten kjenner vi til fra tidligere, nærmere bestemt fra «Den evige attrås gyldne epler» og Martins registrering og kontakting. Kanskje avslører hovedpersonen i «De gamle døde må vike for de unge døde» noe ved den don juanske samlemanien, livstetthet manifestert gjennom en slik mentalitet. Han bebreider seg selv for å ha latt sjansene gå fra seg, men føler seg ikke ansvarlig for å ha mislyktes på andre områder i livet, som for eksempel karriere og sport. Ut fra dette er det mulig å postulere en logisk forklaring på hvorfor kvinner er blitt det eneste livstetthetskriteriet for ham. Det synes nemlig som om det kan ha blitt det eneste området hvor han selv har noen grad av kontroll, i et samfunn hvor det ellers bare gjelder å tilpasse seg regler og konvensjoner som best man kan. Når han treffer sin gamle elskerinne igjen etter femten år, griper han det som en mulighet til å gjenoppleve og til å bøte på det han nå føler han mangler. Dette byr imidlertid på problemer.

122 s.69, 6.2. «Polyfoni og misforståelser»

8.2. Det tilbakevendende problemet: kroppen

For begge figurene i novellen er kroppen et problem; et stadig voksende problem. Hun har rukket å bli 50 år, mens han har blitt 35. Da de møtes kjenner altså han henne først ikke igjen, men hun gjenkjenner imidlertid ham umiddelbart. På samme måte som i «Haiking som spill», får vi et polyfonisk bilde av dette møtet mellom de to forhenværende elskerene. Alterneringen mellom de ulike perspektivene (det overordnede, hans og hennes) danner et helhetlig bilde av scenen som utspiller seg. Også her handler det om identitet. Men mens det i den tredje novellen dreide seg om identitetsillusjoner som brått forandret seg, dreier det seg her om den mer *saktegående* forandringen av noe lignende. Hun var den gang for femten år siden for ham et symbol på den han ga slipp på, noe høyverdig, og dette er et symbol som siden har vokst seg sterkere: «en juvel». Ettersom de da kun elsket i mørket, har hun blitt til et minne om en ugjenkallelig opplevelse, og styrken i minnet om henne er hvordan hun har klart å unndra seg det. Det vil si at det er et minne han ikke lenger klarer å fange i virkeligheten. Dermed har tilstanden, hvor hennes kropp og den erotiske situasjonen de delte, blitt bevart som en glorifisert illusjon som kun eksisterer hans tanker. Hun ser gjerne at den fortsetter å bevares, ettersom hennes kropp siden har gjennomgått et naturlig forfall. Han ser på sin egen kropp og skjønner at også den er i ferd med å eldes:

Og så hadde tiden begynt å gå meget raskt, og plutselig stod han nå på badet foran det ovale speilet over vasken. I høyre hånd holdt han et lite lommespeil over hodet, og han stirret fascinert på den begynnende månen; synet gjorde ham plutselig (uten forvarsel) klar over en banal sannhet, nemlig at man ikke kan ta igjen det man allerede har latt gå forbi seg. Han led av kronisk dårlig humør og hadde til og med vært inne på tanken om selvmord. Selvsagt (og det er på sin plass å understreke dette, for at ikke leseren skal ta ham for en hysteriker eller et fjols) innså han straks det komiske i disse tankene og var klar over at han aldri kom til å realisere dem (han lo for seg selv av sitt eventuelle avskjedsbrev: *Jeg kan aldri gå med på å bli skallet. Farvel!*), men det var fullstendig nok at han overhodet hadde kunnet komme på noe slikt. La oss gjøre et forsøk på å forstå ham: Disse ideene kom over ham omtrent på en måte som en maratonløper kan bli overfalt av en nesten uovervinnelig lengsel etter å bryte løpet, når han etter tyve eller tredve kilometer innser at han vil ende langt nede på resultatlisten (på toppen av det hele som følge av hans egne feilgrep). Også han regnet løpet for tapt og han hadde ikke lyst til å springe lenger. (L.K. s.131)

Han ser en sjanse til gjenopplivning av sin egen ungdom i den eldre kvinnen. Det er vel kanskje unødvendig å påpeke hvor tragikomisk det er: denne mangelen på rasjonalitet, dette ønsket om å gjenscape fortiden for å bøte på det som gikk galt, som om tiden kunne skrues tilbake og endres. Det forgangne erotiske øyeblikket dem i mellom blir opphøyet også hos henne, når han minner

henne på dette og avslører hvordan han dyrker dette minnet. Hun har imidlertid passert den tiden hvor hun ennå hadde sin ungdom innen rekkevidde slik han tenker at han har. Kroppen hennes har blitt gammel og i motsetning til en juvel, en skam for henne selv, eller, en skam for hennes selv(bilde). «Alderdommens gitter» omgir henne. (L.K. s.134) Det at noe skjønt ved hennes person lever videre hos en annen person, føyer seg inn i rekken av det hun tenker på som sine verk. Hennes verk er noe tilnærmet lik det han tenker på som livstetthet, eller rett og slett meningen med livet, for å si det med en klisje. Hun mener at de spor som hun etterlater av seg selv, hennes avtrykk så å si, er det som gjør livet hennes verdifullt, og i den sammenheng er hennes sønn det største verket. Kanskje kan vi tenke på sønnen nesten som en forlengelse av hennes egen kropp, ettersom det da blir det mest fysiske verket hun etterlater, og slik den ypperste form for udødelighet hun kan oppnå. Etter å ha opplevd sin manns andre død som gammel død,¹²³ forventer hun kanskje samme skjebne som ham, men tanken om at verkene hennes vil bestå er i det minste en trøst. Under overflaten, den masken hun fysisk tar på seg gjennom klær og sminke, skjuler hun arr og rynker, de vitner om fortiden som nå fremstår som poengløs for henne. Gravsteinen til hennes mann var et monument over fortiden, men det har måttet vike for nye fortider. Hun konsentrerer seg om fremtiden, mens hennes elsker gjør det motsatte. Med hentydning til dette sier hun: «De skulle ikke stadig vende tilbake til fortiden. Det er fullstendig nok at vi må vie den så mye tid mot vår egen vilje.» (L.K. s.141) Han skjønner at han vil komme til å ta livet av minnene snarere enn å gjenopplive dem, og plutselig blir det det han sikter mot, det er som om han ønsker å bli desillusjonert. Hun er allerede desillusjonert, men har ingenting i mot å bevare hans illusjon. Slik sett kan det tolkes som at han på et vis ønsker å bli som henne.

Slik som kvinnen i «Haiking som spill», er denne eldre kvinnen også fanget av sin kropp. For disse kvinnene synes kroppen til tider å være et plagsomt vedheng: Når den er skjønn blir den et objekt som jaktes på av don juaner, og når den er uskjønn står den i veien for deres egen frihet til å nyte livets muligheter for fysisk tilfredsstillelse. Når den eldre kvinnen skjønner at hun fremdeles er et ettertraktet objekt i denne mannens noe illusoriske forestillinger, kommer det frem noen

123 Slik det kommer frem i sitatet s. 84

interessante tankevendinger: «Da hun ble med ham hjem, hadde hun ikke ant at det kunne utvikle seg *slik*, og i første omgang ble hun skremt av det; det var som om denne kontakten hadde kommet før hun hadde fått tid til å forberede seg (denne tilstand av *permanent beredskap...*)» (L.K. s.143) Dette at hun skal være i «beredskap» minner om den klassiske myten om Don Juan, hvor kvinnene var ofre for denne skikkelsens til dels hensynsløse framferd. Og det er gjerne noe hensynsløst ved *denne* mannens framferd også, han bryr seg ikke om å bevare det høyverdige minnesmerket som var en trøst for henne. Men det viser seg imidlertid at også hun skifter mening. Hun innser at hun ikke kan sette minnesmerker «høyere enn selve livet», og lik den unge kvinnen i «Haiking som spill» befrir hun seg fra kroppens fengsel for et øyeblikk. For hennes del er dette i stor grad forårsaket av den opplevelsen av «gammel død» hun har hatt tidligere på dagen. Kanskje kan vi tenke oss at Kundera her tilfører en mulig dimensjon ved de don juanske kvinnene, som gjør at de blir mer enn ofre.

Igjen blir vi minnet om det pirandelliske bildet av den gamle kvinnen som forsøker å dekke seg til, men som med det bare gjør seg selv latterlig; latterlig og trist. Men her ser det ikke ut til at hun lurert seg selv, snarere innser hun vel kanskje at den masken hun har satt på er fåfengt, og hun går med på å la seg demaskere ut av resignasjon. Denne endelige resignasjonen overfor døden i dens mange former kan vi kanskje også tolke som en kritikk av ønsket om udødelighet? Igjen refererer vi til Platons *Symposion*, nærmere bestemt til Sokrates' tale hvor han gjengir hva kvinnen Diotima sier om kjærlighetens mål i forhold til forplantning. Hun skiller mellom det å være svanger på legemet og det å være sjelelig svanger. Målet i begge henseender er å gi seg selv en type udødelighet: enten gjennom gener/avkom som lever videre, eller gjennom visdom eller annen skjønnhet som tilhører sinnet. Kvinnen i novellen har vurdert begge disse instansene, men forkaster dem til fordel for den døgnflueaktige nytelsen hun kan oppleve selv. Hun har tilsynelatende gitt opp tanken om udødelighet gjennom sine verk, til fordel for dødelighetens øyeblikk. Han synes å erkjenne hvor latterlig det han forsøker å oppnå er, men er likefullt ikke i stand til å la være. Dermed føyer han seg inn i en rekke av Don Juan-figurer som synes å være

styrt av et imperativ, slik som Martin i «Den evige attrås gylne eple». Imperativet er noe påtvunget, og som Edvard i den siste novellen vil komme til å si, er det påtvungne og ufrivillige noe latterlig. Vi kan også tenke på det imperativet Tomas i *Tilværelsens uutholdelige letthet* styres av, mantraet «Es muss sein»¹²⁴, det må bare være sånn, selv om det ikke gir noen rasjonell mening. Det meningsløse er det latterlige og omvendt.

Det kan kanskje være vanskelig å se noe komisk ved det som utspiller seg her, skjebnen for begge hovedpersonene er relativt tragisk. Men så er det nettopp i denne selvskapte tragedien det komiske ligger. I likhet med flere av de andre novellene finner vi altså denne ironien i den selvforskyldte ulykken. Men komikken det framkaller er den tvetydige humorismen til Pirandello. Det er med andre ord en medfølende komikk hvor det tragiske ved det som utspiller seg også blir sett. Likevel må det nok sies at den novellen er den som i størst grad preges av et melankolsk perspektiv, noe som imidlertid synes å oppveies, eller kanskje skal vi si *lettes*, av den neste novellen som heller mer i en munter retning.

9. Udødeligheten. Om «Dr.Havel tyve år etter»

Vi får et gjensyn med dr.Havel tyve år etter handlingen i «Symposion» fant sted. Han er nå gift med en ung og vakker filmskuespillerinne. Siden sist er han blitt en gammel mann som sliter med helsen, og historien dreier seg om når han for en periode drar fra sin sjalu kone for å tilbringe tiden på et kurbad i provinsielle omgivelser. På kurbadet opplever han å bli oversett av yngre kvinner som han treffer, men så får en ung journalist, som i utgangspunktet interesserer seg for Havel på grunn av hans berømte kone, nyss om hans Don Juan-rykte gjennom legen Frantiska. Journalisten som selv ikke har hatt noe hell med kvinner, blir Havels elev og beundrer – noe som trøster Havel som føler seg usynliggjort. Etter en stund inviterer Havel sin kone på besøk og dette fører igjen til at han gjenvinner sin popularitet hos det annet kjønn. Når konens besøk er over, fortsetter Havel sine Don Juan-eventyr. Hans «elev», journalisten, lures til å kvitte seg med sin venninne, som han er glad i, og til å forføre den noe eldre Frantiska.

124 Milan Kundera: *Tilværelsens uutholdelige letthet*, Cappelen, Oslo 2001, s.38

9.1. Don Juan i en gammel kropp

Det elegiske ved den forrige novellen videreføres her, men der hvor de to elskerene i «De gamle døde må vike for de unge døde» henga seg til en noe *melankolsk* resignasjon, tar historien om Havel en vending mot en mer *munter* form for resignasjon. Gamle Havel er blitt gift, men giftemål er selvsagt ingen hindring for erotiske eventyr og polygami i disse latterlige kjærlighetshistoriene. Alderen derimot, er et hinder. På samme måte som kvinnen i den forrige novellen var fanget av «alderdommens gitter», befinner også Havel seg nå i denne situasjonen. Det synes som om det ganske plutselig går opp for ham i hvilken grad hans attrå har falmet. Han vet at han er gammel og syk, men blir likevel noe overrasket over hvordan hans tilnærmelser overfor kvinnene på stedet avvises. Dette kan nok kanskje skyldes konens sjalusi og hvordan den gir næring til hans følelse av attråverdighet – til tross for at han dog misliker denne sjalusien. I «Symposion» presenterte Havel seg selv som en komisk og trist figur, en stor samler på ingenting, men han *fremsto* ikke så stakkarslig som han gjør i denne eldre versjonen vi ser her. Til å begynne med føler han heller ikke noen lyst på kvinner: «...når han traff på vakre kvinner under arkadene i hovedgatene i byen, konstaterte han til sin forskrekkelse at han kjente seg gammel og ikke hadde lyst på dem.» (L.K. s.150) Det kan synes som om Havel faktisk har gitt opp Don Juan-mentaliteten. Men lysten i ham våkner snart.

Nå befinner Havel seg plutselig på ukjent territorium hvor han møter uvante hindre. I «Symposion» sa han resignert: «...det må være tillatt å spørre hvordan man skal være erobrer på et territorium der ingen gjør motstand, der alt er mulig og alt er tillatt?» (L.K. s.104) Tyve år etter dette utsagnet er han i en posisjon hvor alle gjør motstand mot ham, dermed blir han gitt muligheten til å erobre, og slik er det lysten i ham blir vekket igjen. Men så blir spørsmålet, hva er det han har lyst på? Det synes nemlig ikke å være noe kroppslig. Det erotiske er for Havel ikke lenger noe vanebetinget og trivielt, men snarere noe høyere og utilgjengelig; noe som tilhører fortiden og hans glansdager. Erotikken er blitt noe som ligner det den eldre kvinnen i den forrige novellen var for sin elsker: en juvel. Denne juvelen husker vi ble raskt ødelagt i et fåfengt forsøk

på å skru tilbake tiden, mens vi skal se at Havel i noe større grad skal klare å bevare sin juvel.

Fremstillingen av Havel i denne novellen gir bildet av ham et noe komisk og til å begynne med ydmykende drag. For eksempel synes det å bli gjort narr av hans innstilling til det annet kjønn tidlig i fortellingen:

Neste dag kjente han seg merkelig nok bedre. Galleblæren plaget ham ikke lenger og han følte en svak, men tydelig lyst på noen kvinner han om formiddagen hadde støtt på under kolonnadene. Desverre ble dette lille fremskrittet straks eliminert av en langt alvorligere erkjennelse: disse kvinnene gikk forbi uten det minste tegn til interesse for ham. For dem gikk han i ett med det triste opptog av gustne mineralvannrankere ved springene. (L.K. s.151)

Det komiske ved denne fremstillingen er hvordan hans lyst på kvinner beskrives, slik at vi nesten skulle tro det var snakk om mat, som når økt matlyst ofte vitner om sunnhet og tilfriskning når man har vært syk. Men så er det selvsagt også noe trist ved dette bildet hvor vi ser for oss en lutrygget gammel Havel gående rundt som en usynlig og maktesløs Don Juan, eller rettere sagt, en forhenværende sådan. Det blir tragikomisk fordi ydmykelse ikke kan være komisk alene, og det synes å være noe spesielt ironisk ved fenomenet tapt storhet som kommer til uttrykk her; det klassiske fenomenet om desto høyere pidestall, desto hardere (for)fall. I likhet med de andre novellene er et tragikomisk element her det relative ved de ulike figurene og situasjonene som utspiller seg – med det mener vi det pirandelliske bildet av dobbelhet, det perspektivet som stadig skifter fra tragisk til komisk og tilbake. Det latterlige er hvordan figurene forsøker å gjenerobre høyere posisjoner de har hatt, eller erobre høyere posisjoner de skulle ønske de hadde hatt – Havel er en del av det første.

Havels lege og venninne, Frantiska, er også underlagt tyngden av sin kropps aldring. Til forskjell fra Havel synes hun imidlertid å ha avfunnet seg med det. Frantiska må sies å være den mest avslappede kvinnelige figuren i hele bokens univers, samtidig som hun bærer likhetstrekk med kvinnen i «De gamle døde må vike for de unge døde». Disse to har begge funnet en slags mening med tilværelsen gjennom moderskapet, men i den sammenheng synes altså Frantiska å være mer harmonisk. Hun sier til Havel: «Jeg begynner også å bli eldre, men jeg tenker ikke på det. Når jeg ser hvordan min sønn vokser opp, gleder jeg meg allerede til å se hvordan han

kommer til å ta seg ut som mann, og jeg klager ikke over at årene går.» (L.K. s.161-162) Når Havel lurert den unge journalisten til å forføre Frantiska, viker også hun fra sine moderskapsprinsipper, men hun gjør det med glede, ikke med sorg over tapet av sin kropps skjønnhet.

9.2. Tjeneren og speilet igjen

Journalisten kunne vært en yngre versjon av Martins venn i «Den evige attråe gyldne epler», han kunne vært den unge mannen i «Haiking som spill», eller Fleischmann i «Symposion», eller en yngre versjon av mannen i «De gamle døde...» Med andre ord; han er den unge famlende og ikke helt vellykkede Don Juan. Og i tillegg er han den som ser blindt opp til autoriteten, den litt eldre og i følge ryktet vellykkede Don Juan, her representert av Havel. Journalisten er en av Kunderas unge tåper, han blir lurt av Havel uten å se det, og det skyldes at han lurert seg selv. Han fungerer også som Don Juan-Havels tjener, slik vennen i «Den evige attråe gyldne epler» gjør for Martin, gjennom å være et bekræftende speil. Denne rollen er satt sammen av spesielt to viktige bestanddeler: beundring og misunnelse. Havel får bekreftet sin identitet gjennom journalisten, og journalisten forsøker å tilegne seg noe av Havels identitet og gjøre det til en del av sin egen. Speilingstematikken som går igjen, henger stadig sammen med identitetenes usikkerhet. Denne speilingstendensen synes å være nødvendig for Don Juan-mentaliteten slik den fremstår i disse novellene. Når Havel ser seg selv i speilet alene, blir han misfornøyd på samme måte som mannen i «De gamle døde må vike for de unge døde» blir når han betrakter sin sparsomme hårvekst. Her, med Havel, er det som om Don Juan plutselig våkner og ikke bare ser at hans posisjons styrke svinner hen, men også at denne posisjonen er tomhet – noe hans yngre versjon varslet om i «Symposion». Det er påfallende at misnøyen med speilbildet opptrer når Havel er alene, når han ikke har noen ved siden av seg som kan brukes som et bekræftende speil. Som et svar på det vender Havel seg mot det eller dem, som kan få ham bort fra det å måtte bedømme sitt eget speilbilde. Han ser seg selv i andre heller enn å se på seg selv, og det er slik han gjenerobrer sin

posisjon som en vellykket Don Juan, og i den sammenheng uttrykkes en forklaring:

«Av alt dette [etter et besøk av sin kone er Havel plutselig populær hos kvinnene igjen] sluttet dr.Havel at hans kones kortvarige visitt på stedet hadde gjort ham til en helt annen mann i denne søte, spenstige unge dames øyne, at han med ett hadde fått en ny sjarm og *appeal*, og mer enn det: at hans kropp var blitt en mulighet for henne – en sjanse til å identifisere seg i all hemmelighet med en kjent filmstjerne, til å komme på likefot med den berømte kvinne som alle snudde seg etter; dr. Havel forstod at nå var alt tillatt, alt stumt lovet ham på forhånd. Men hvordan er det ikke ofte her i livet? Når man er tilfreds med tilværelsen, avstår man med glede fyrstelig fra den anledning som byr seg, for dermed å forsikre seg om sin lykksalige tilstand. Dr. Havel hadde fullstendig nok med at den lyshårete hadde lagt av seg sin uhøflige utilnærmelighet, at hun var innsmigrende i stemmen og ydmyk i blikket, at hun indirekte bød seg frem. Han hadde ikke lenger lyst på henne.» (L.K. s.175)

Her får vi en slags forklaring på speilingsfenomenet, og i tillegg ser vi hvordan Havels figur er i dialog med Martin i novelle to; det handler ikke om akten, men om jakten - for jaktens egen del. Forklaringen er denne avsløringen av hvordan speilingsfenomenet er forbundet med identitet. Og kanskje er det en klisjé? Å lete etter seg selv i andre fordi ens eget blikk er for flakkende? Dette kan også sees i sammenheng med det Pirandello sier om falskheten i den subjektive selvoppfattelsen. Om det bildet individet har av seg selv er det mest usikre, blir det logisk å lete etter det reelle bildet hos andre. Eventuelt kan ønsket om hvordan selvbildet skal være, overføres til andre gjennom speilingsfenomenet: Havel speiler seg i en vakker kvinne ved sin side og sender slik ut signal om hvem han er. Det blir altså et forsøk på å realisere det *ønskede* selvbildet. Journalisten som er forblindet av Havels Don Juan-rykte, røpet av Frantiska, ser bare Havels ønskede bilde av seg selv. Dette utløser igjen den komiske hendelsen når journalisten forfører Frantiska. Den unge journalisten hadde i utgangspunktet ikke oppfattet Frantiska som tiltrekkende, men etter at Havel sier at hun er det, endrer han plutselig syn på henne – og det er som om vi hører Havels latter i bakgrunnen.

9.3. Ekte kjærlighet?

Her dukker det også opp en problematisering av den såkalte ekte kjærligheten som kanskje står i motsetning til den latterlige kjærligheten. På grunn av sammenhengen mellom speiling og Don Juan-mentaliteten er det interessant å se hvordan den «ekte» kjærligheten fremstilles her gjennom Havels kone. Til tross for ekteskapet synes ikke Havel å ha noen annen innstilling overfor sin kone

enn overfor andre kvinner, han bruker henne som et bekræftende speil og som et middel til å oppnå noe. Ironisk nok er det nemlig den sjalu konen som selv danner muligheten for hans erotiske eventyr. Hun gjør hans utroskap mulig, og blir, dog ufrivillig og uvitende, hans tjener i jakten på kvinner. Fortellerens bemerkninger avslører imidlertid at konens innstilling overfor Havel igjen er annerledes, når det påpekes at hun ikke liker oppmerksomhet rundt seg selv og sin mann, og at det kjennetegner ekte kjærlighet. Med dette påpeker fortelleren at konens følelser er ekte kjærlighet, og at ekte kjærlighet vanskelig kan eksistere i et gjennomslukt samfunn. Denne lille detaljen er vesentlig fordi denne stadfestingen av ekte kjærlighet som noe privat logisk må bety at forholdene basert på å bruke partneren (eller partnerene) som speil, ikke er ekte kjærlighet.

Lik Martin i «Den evige attrås gygne eple» beskrives Havel nesten som en fange av ekteskapet. Den ekte kjærligheten fremstilles som tilsynelatende tung og undertrykkende for de figurene som er underlagt Don Juan-mentalitetens imperativ. Et godt eksempel på det er hvordan Havel betrakter konens kjærlighet: «[...] hennes kjærlighet var tung å bære» (L.K. s.150), «Da dr.Havel hadde fått lest seg gjennom alle disse jeremiadene, måtte han tenke på de tre år han intenst, men forgjeves hadde fremstilt seg for sin kone som omvendt vellysting og trofast elskende ektemann; han følte en uendelig tretthet og håpløshet.» (L.K. s.151) Indirekte stilles det opp en motsetning mellom den ekte kjærligheten som er tung å bære og den lekende Don Juan-innstillingen. Ut fra dette kan vi spørre om ikke Don Juan-mentaliteten er et forsøk på å fri seg fra tyngde og alvor som kommer i mange former.¹²⁵ Men det er også tragikomisk fordi totalt ikke-alvor eller mangel på kjærlighet medfører tomhet. I tillegg har vi også sett at leken selv ikke er helt fri.

I novellen «Den evige attrås gygne eple» ble Pascal sitert. Dette utsagnet om jakten for jaktens egen er en metafor for det Pascal kaller «divertissement», og nettopp dette mener Jørn Boisen er en viktig faktor om vi skal forstå Don Juan-figuren i *Latterlige kjærlighetshistorier*:

Jagten er Pascals yndlingsmetafor for det, som han kaller *divertissement*, adspredelse. Hvorfor, spørger Pascal, forlater en mand der har nok at leve af, sit hus for at befare havene eller drage på belejringstogt mod en fæstning eller styrte sig rundt i selskabelighed og fester og spil. Senere, da han havde tænkt grundigt over det, kom han til det resultat, at det, der inderst inde tilskynder os til alt det, er de svage og dødelige kår, som vi er blevet givet fra naturens hånd, og som er så elendige, at vi ingen trøst kan finde,

125 Som vi husker fra Stene-Johansen og Lorentzen er Don Juan en opprører mot det som antar form av et system.

når vi først riktig tenker over dem. Det eneste, der bringer trøst for vor elendighed, er adspredelse, *divertissement* og dog er dette ifølge Pascal den største af vore elendigheder. For det er adspredelse, der væsentlig hindrer os i at forstå vores situation, og som umærkelig fører os til fortabelse. I Kunderas tekster er det sex og ikke jagt, der udtrykker denne uophørlige forfølgelse af noget illusorisk, der et øjeblik kan fjerne tanken om døden, en tanke der er blevet uudholdelig i det øjeblik, hvor Gud ikke længere er der til at give eksistensen mening. Men hvor Pascals *pensée* hører til blandt hans mer dystre, bevarer Kundera i sin novelle den bogstavelige betydning af ordet *divertissement* med dets konnotasjoner om noget let fornøjet.¹²⁶

Boisen sier dette hovedsakelig i forbindelse med «Den evige attrås gygne eple», men utsagnet er likevel illustrerende for den innstillingen vi finner her i «Dr.Havel tyve år etter» og i resten av boken. Selv om vi kan si oss enige med Boisen i at Kunderas type *divertissement* ikke nødvendigvis er noe dystert, må vi tilføye at den fornøyelsen figurene finner i sin lek, ikke er ensidig munter. Det kan heller virke som om den er både dystre og munter på samme tid. I fortellingen om gamle Havel blir Don Juan-mentaliteten betegnet som en kunstform og i tillegg sammenlignet med konkurranse, nesten som sport: «Ved å spørre andre personer fant han [journalisten] ut at det område hun [legen Frantiska] hadde antydning til var den erotiske kunst, der dr.Havel visstnok ikke hadde sin likemann i hele Tsjekkoslovakia.»(L.K. s.154) På samme måte som vennen kaller Martin en kjenner, kaller journalisten også Havel det samme her. Fra å være en lek (i novellen om Martin og vennen), til å være et spill (i novellen om det unge paret - «Haiking som spill») har Don Juan-mentaliteten med Havel avansert til å være en kunstform. Imidlertid har dette medført at vi har fjernet oss mer og mer fra det fysisk-erotiske og altså tilnærmet oss noe opphøyet platonisk-erotisk; det dreier seg mer og mer om udødelighet. Når Havel på siste side sier til journalisten at han er mer en samler av ord enn av kvinner, kan dette sees i sammenheng med ordets evne til å udødeliggjøre gjennom rykter og legender. Imidlertid er Havel klar over at også slikt falmer lik den fysiske kroppen, men han synes å avfinne seg med det (en noe munter resignasjon) og fortellingen avsluttes med et bilde av Havel som vandrer hånd i hånd med en vakker kvinne han nylig har fått kontakt med.

I likhet med forrige novelle handler det her mye om alderdom og hvordan det altså legger ned hinder for Don Juan-mentaliteten. Havel fremstår som en tragikomisk figur, slik han selv predikerte i «Symposion», men han gjenreiser sin stilling ved å gjenopplive sitt rykte.

126 Jørn Boisen: *Milan Kundera, en introduktion*, Gyldendal, København 2001, s.55-56

Tilsynelatende avslører han at Don Juan-ryktets kraft ligger nettopp i ryktet. Vi sa innledningsvis at Havel i større grad lykkes med å bevare sin juvel, det er fordi han ikke forsøker å skru tilbake tiden, snarere ser han altså verdien i at det opphøyede forblir der det er. Likevel vitner hans utsagn som vi siterte (sidetall) på at han ikke lurer seg selv til å tro at dette varer evig. Lik Martins venn, fortelleren i «Den evige attrås gygne eple», synes Havel å hengi seg til nettopp den evige attrås gygne eple.

Til forskjell fra den forrige novellen er tonen her mer utpreget munter, men selvsagt ikke fri fra det tragiske, dog er alvoret mindre overhengende her. Kanskje kan vi si at dette er en tragikomisk fortelling med en lykkelig slutt, og så kan vi tenke oss disse to novellene på sett og vis skaper en tragikomisk harmoni seg i mellom.

10. Alvor og det latterlige. Om «Edvard og Gud»

Den unge nyutdannede læreren Edvard søker jobb på en skole hvor overlæreren er den som en gang, da hun var student, fikk hans bror kastet ut av lærerseminaret. Han ble kastet på grunn av en anklage om at hans latter ved et tilfelle hadde vært en politisk provokasjon:

Edwards bror var fremdeles den samme gamle: en grei kar og en lathans. Akkurat sånn hadde han sannsynligvis slasket seg på sofaen på sin studenthybel, da han for mange år siden...hadde latet og snorket seg gjennom Stalins dødsdag; dagen derpå kom han intetanende på lærerskolen og fikk øye på sin kvinnelige medstudent Cecháckova, som raget opp i majestetisk ro midt i vestibylen som en sorgens saltstøtte; tre ganger gikk han rundt henne og så begynte han å le noe forferdelig. Den unge dame ble fortørnet og betegnet medstudentens latter som en politisk provokasjon, og Edwards bror måtte slutte på seminaret og ta arbeid på landet, der han etterhvert hadde skaffet seg et lite hus, en hund, en kone, to barn og til og med en hytte. (L.K. s.183)

Edvard blir ansatt på skolen, men gleder seg ikke spesielt mye over det. Han møter en ung kvinne ved navn Alice. Alice er svært religiøs og dydig og Edvard blir etterhvert besatt av tanken på å ligge med henne. Dette medfører imidlertid at han må lyve både til Alice og andre rundt seg. Overfor Alice later han som om han ønsker å bli frelst, men ettersom religiøs praksis ikke aksepteres i hans arbeidsmiljø, må han late som om han er kristen men ønsker å bli «avfrelst» overfor dem. Edvard tror at hans maskuline sjarm kan brukes som hjelpemiddel til å sno seg gjennom sine løgner og desverre for ham selv får han rett: Han blir tvunget til å ligge med den lite

tiltrekkende overlæreren. Han får i tillegg endelig sin vilje med Alice, men det gir ham ingen tilfredsstillelse, tvert i mot ødelegger det forholdet mellom dem. Edvard ender opp alene og vi får vite at han starter en Don Juan-karriere hvor han lykkes stadig mer.

10.1. Gjensyn med det humørløse samfunnet

Denne siste novellen har en samlende funksjon; den peker tilbake til de andre novellene og da spesielt til den første, «Ingen vil le». Også Edvard møter det humørløse samfunnet, men til forskjell fra Klima klarer Edvard sno seg unna soldatene på et vis. Disse to novellene danner sammen en ramme rundt de andre, men står samtidig i dialog med dem. De skiller seg ut med sine mer tydelige politiske undertoner, og på den måten illustrerer de den politiske konteksten som er til stede gjennom hele boken. Cecháckovas påstand om latteren til Edwards bror som en politisk provokasjon er et eksempel på det absurde alvoret Klima møter, og tittelen «Ingen vil le» illustrerer fenomenet vi møter også i «Edvard og Gud». Her treffer vi også en rekke figurer som mangler humoristisk sans i forhold til det de anser for å være alvor. For eksempel har vi denne løgneren til Edvard. Edvard er en ateist i dobbel forstand i denne konteksten: Han har hverken ideologisk tro eller religiøs tro. Han er bare et menneske og har en kropp med et fysisk begjær som han søker tilfredsstillelse for, men både ideologisk og religiøs tro står i veien for ham. Alice vil ikke ligge med ham på grunn av sin kristne tro og Edvard vil forsøke å overtale henne til å likevel gjøre dette på hennes egen tro sine premisser. For at hans overtalelse skal fungere, må han gi et visst inntrykk av troverdighet og late som om han er kristen. Men siden Edvard ikke vil lyve, dikter han heller opp en halvløgn, som om den skulle være mer sann enn en direkte løgn. Som utenforstående ser vi imidlertid at denne halvløgneren om at han skulle ønske at han trodde, er like mye en løgn som om han hadde sagt at han var kristen. Etersom Edvard, i likhet med Klima, lever i et samfunn hvor soldatene florerer og alt overvåkes, blir han selvsagt oppdaget når han bedriver sin liksom-religiøse praksis og mistenkt for å være kristen. Ironisk nok må han derfor fortelle motsatt løgn til skolekomiteen som kaller ham inn til møte. Skolekomiteen er en ansamling

alvorsbetyngede mennesker som like gjerne kunne vært de som satt i Klimas gatekomite, og selv om Edvard i utgangspunktet vurderer å fortelle sannheten, ender han altså opp med å lyve. I likhet med Klima skjønner han at ingen vil le av hans forsøk på innnynde seg hos Alice. Det er et interessant paradoks at dette gjennomsiktige samfunnet som søker en nærmest total åpenhet selv tvinger frem løgner, med sin framferd og mangel på forståelse. Figuren Edvard blir slik sett et symbol på skillet mellom den offisielle sannheten og den skjulte uoffisielle sannheten (eller de skjulte uoffisielle sannhetene) et slikt samfunn skaper. Kundera selv har i et intervju kommet med et illustrerende utsagn om det humørløse totalitære samfunnet: «I learned the value of humor during the time of Stalinist terror. I was 20 then. I could always recognize a person who was not a Stalinist, a person whom I didn't fear, by the way he smiled. A sense of humor was a trustworthy sign of recognition.»¹²⁷

10.2. Gjensyn med blindheten

Den politiske dimensjonen ved denne novellen og sammenhengen med humor har videre forgreininger til blindheten som vi fant i «Ingen vil le», men også i de andre novellene. Gjennom Zaturecká så vi den fysiske blindheten og kjærlighetens blindhet manifestert, og vi ble introdusert for soldatens kvaliteter, et fenomen som vi har brakt med oss videre. I «Den evige attrås gyldne eple» så vi gjennom Martin et eksempel på selvbildeblindheten, og videre i «Haiking som spill» så vi hvordan blindheten artet seg som illusjoner to mennesker i et par dannet seg om hverandre. I «Symposion» så vi Fleischmanns narcissistiske illusjon om seg selv, og alles blindhet overfor Elisabets vakre kropp. I «De gamle døde må vike for de unge døde» og «Dr.Havel tyve år etter» så vi hvordan minner og rykte kan skape en blindhet overfor det som er reelt. I «Edvard og Gud» møter vi den ideologiske og den religiøse blindheten.

Men hva er dette blinde? I alle tilfeller handler det om tro, og i derfor er det spesielt interessant at vi i denne siste fortellingen møter selve Troen – religionen. Troen er mening, og i

¹²⁷ Fra intervju med Kundera av Philip Roth i New York Times, 30 november 1980, i forbindelse med utgivelsen av *Latterens og glemselens bok*. (nyt.com)

noen tilfeller som vi ser her, er den all mening. Og om noe representerer all mening med tilværelsen, kan det nok være vanskelig å akseptere at noen ler av dette. Vi skjønner at forekomsten av religion og ideologi her danner en parallell. Fortelleren inntar også her en drøftende posisjon med sin forklaring av uoverensstemmelsen mellom disse to trosinstansene i kontekstens samtidige Tsjekkoslovakia, og hvorfor det var uheldig for å Edvard å bli oppdaget av overlæreren da han stod på kirketrappen:

Det var ikke bra. Vi må nemlig minne om (av hensyn til dem som kanskje ikke har vår fortellings historiske bakgrunn helt klart for seg) at det dengang sant nok ikke var forbudt å gå i kirken, men det var likevel forbundet med en viss risiko. Dette er ikke så svært vanskelig å forstå. De som har kjempet for revolusjonens sak er meget stolt av dette, og det kalles *stolthet over å ha stått på den riktige side av fronten*. Ti eller tolv år etter revolusjonen (det var da vår historie utspilte seg) begynner frontlinjen å bli utvisket, og med den også dens riktige side. Det er da ikke merkelig at revolusjonens veteraner føler seg snytt og raskt ser seg om etter *surrogatfronter*. Takket være religionen kan de så (som ateister kontra troende) gjenoppstå i all sin prakt på riktig side av barrikadene og dermed bevare den tilvante og dyrebare patos i sin overlegenhet. (L.K. s.187)

Ut fra dette perspektivet blir tro likestilt med ønsket ethvert menneske måtte ha om hvordan alle ting skulle være forbundet, og herunder inndeles ting i kategorier som viktig/uviktig og riktig/galt. Igjen kan vi minne om hva Carnera sa om at et av de mest karakteristiske trekk hos fanatikere, uansett om det er av religiøs eller ideologisk art, er deres tap av humor. Den fanatiske tro er avhengig av alvor, og dermed må latteren og dens relativiserende kraft undertrykkes. Resultatet blir en tvungen idyll hvor drømmer og tro virkeliggjøres og gjennomføres med makt. Vi skjønner at makt kan bli farlig i hendene på de som mangler humoristisk sans fordi mennesket synes å være et paradoksalt og gjenstridig flokkdyr, noe figurene i denne boken er et godt eksempel på. Edvard har sin egen metode for å skape en viss frihet for seg selv i det humørløse overvåkingssamfunnet; han deler tilværelsen inn i vesentligheter og uvesentligheter. Det vesentlige er det frivillige og det frivillige er alvorlig. Det uvesentlige er det ufrivillige og det er latterlig. I praksis betyr dette at det som for andre er alvor, ofte blir latterlig for Edvard, men det betyr også at hans alvor kan fremstå som noe latterlig for oss uteforstående lesere. I motsetning til sin bror, som var dum nok til å le åpenlyst av Cecháckova, ler Edvard inni seg. Han tar på seg sin påtvungne rolle som «et løsskjegg» og trer inn i rekkene til de han finner latterlige, som en narr. Dette utgjør også en parallell til den første novellen hvor Klima hevder at han sier sannheten med sine løgner. Når

humoren og det relative syn ikke får eksistere på overflaten, finner det sitt rom under overflaten, noe som ligner den uoffisielle middelalderske latterkulturen Bakhtin finner hos Rabelais. Men som vi vet, er ikke det eksterne, eller samfunnet, den eneste «fangevokteren» til figurene i boken.

10.3. Gjensyn med kroppen som hinder

Kroppen som hinder er tilstedeværende her i Cecháckovas skikkelse. Av Edvard beskrives hun for eksempel som «det radmagre, bartprydede kvinnfolket».(L.K. s.206) Tilsynelatende blir Edvard nesten overrasket over at hans maskuline sjarm, som han kaller det, klarer å overvinne Cecháckova, men kanskje blir han vel så overrasket over seksualiteten som eksisterer hos denne nesten aseksuelle figuren. For Cecháckova synes derimot denne situasjonen, hvor en ung mann viser interesse for hennes kropp, å være en anledning til å tre ut av den kroppslige fasadens gitter. Og på denne måten blir Edvard, om enn indirekte og selvforskyldt, erobret av Cecháckova. I denne situasjonen blir også parallellen til «Ingen vil le» tydelig. Slik som Klima innså at han mistet kontrollen over sitt eventyr, utdyper fortelleren om Edwards situasjon at «[...]man tror at man spiller sin rolle i et visst skuespill, og så aner man ikke at noen i mellomtiden diskret har byttet ut kulissene, slik at man uventet må opptre i en noe annen forestilling[...]» Foruten å demonstrere parallellen til den første novellen, sier fortellerstemmen også noe mer generelt om det å miste kontroll over (eller bli ufri i) leken som vi har sett gjennom boken. Cecháckovas figur fører i tillegg en dialog med kvinnen i «De gamle døde må vike for de unge døde» og Frantiska i «Dr.Havel tyve år etter». De to kvinnene i disse tidligere novellene så på sine respektive avkom som meningen med tilværelsen, og spesielt viktig i den sammenheng er betraktningen til den navnløse kvinnen i den femte novellen viktig; denne betraktningen om de verk hun etterlater på jorden etter seg selv og av hvilke hennes sønn er det viktigste. Cecháckova utviser en lignende holdning i en samtale med Edvard:

...hun takket skjebnen for sitt yrke, hun var glad i sitt arbeid på skolen, for i og med at hun underviste barn var hun i uopphørlig og konkret kontakt med fremtiden; bare fremtiden kunne tross alt rettferdiggjøre alle de lidelsene («ja, det må vi innrømme») vi så overalt: «Hvis jeg ikke trodde at jeg lever for noe som er større enn mitt eget liv, ville jeg kanskje ikke kunne leve i det hele tatt.»...Gud, det er en vakker illusjon. Men menneskets fremtid, Edvard, det er virkeligheten. Og det er for virkeligheten jeg

har levd, og for den har jeg ofret alt.» (L.K. s.198-199)

Edvard får medlidenhet med Cecháckova etter at hun har kommet med dette utsagnet. Vi ser at Cecháckovas ideologiske og politiske overbevisninger er et bilde på noe menneskelig. Nettopp den funksjonen får også den underliggende sammenligningen av ideologi og religion i novellen. Begge er allegoriske instanser på et makronivå, som reflekterer noe menneskelig, et mikronivå. Religionsmotivet er altså todelt: Det forekommer på det åpenbare motivnivået, men i ord og vendinger som brukes, forekommer det også på et mer subtilt nivå hvor vi ser klare fellestrekk med den ideologiske sfæren. Disse to trosinstansene speiler noe menneskelig, det å finne mening gjennom noe. Motviljen mot å være «kamerater»¹²⁸, representerer ikke nødvendigvis bare en politisk holdning, men en motvilje mot å befinne seg på et hvilket som helst samlebånd hvor friheten til å være individuell undertrykkes. Humoren representerer som vi vet friheten til å ha en individuell tolkning.

Edvard er rammet av ufrihet i den konteksten han befinner seg i, men han er åpenbart også en fange av sitt eget begjær, besettelsen av Alice. Illusjonen, om han i det hele tatt hadde en illusjon, om fullkommenheten ved det å endelig ligge med Alice, blir imidlertid brutt når han oppnår dette. Hans tilnærmelser til Alice har hele tiden båret preg av en viss erobringfaktor som vi har sett er typisk for Don Juan-mentaliteten. Typisk for denne mentaliteten er også jakten, og når Edvard endelig «nedfeller sitt bytte», er jakten over og han føler tomhet. Tomheten som oppstår illustrerer det latterlige ved kjærlighetshistorien mellom de to. Etter å ha ødelagt forholdet mellom seg selv og Alice, innser Edvard på en ny måte hvor bra han kunne hatt det med henne, men det er for sent til å bøte på den skaden som er blitt gjort. Når vi forlater Edvard som nå er helt alene, sitter han i kirken og den drøftende fortellerstemmen trer igjen inn i bildet:

Nei, vær ikke bekymret. Edvard hadde ikke sett troens lys. Jeg har ikke til hensikt å avslutte min beretning med et så praktfullt paradoks. Men selv om Edvard nå er nesten sikker på at Gud ikke eksisterer, besjeftiger han seg gjerne nostalgisk med tanken på ham.

Gud er selve fundamentet, mens Edvard aldri [...] har funnet noe fundamentalt verken i sine kjærlighetseventyr, sin lærergjerning eller i sine tanker. Han er for ærlig til å innbille seg at han ser noe essensielt i det uvesentlige, men han er også for svak til ikke å lengte etter det essensielle i all hemmelighet. Akk, mine damer og herrer, så trist det er å leve når vi ikke kan ta noe alvorlig her på jord! (L.K.217)

128 Den gjengse tiltaleformen i datidens totalitære Tsjekkoslovakia.

Det er like før denne sekvensen vi får vite at Edvard med stadig større hell har startet en Don Juan-tilværelse, og kanskje hintes det slik til forklaringen på denne tilværelsen som har fulgt oss gjennom boken. Det synes nemlig å dreie seg om «divertissement» slik vi påpekte i novellen om gamle Havel. Som et ironisk paradoks i forhold til den frie latteren, ser vi her hvordan den samme latteren gjennom en slik virksomhet også får en tragisk dimensjon. Den ensidige latteren er lik det ensidige alvoret uharmonisk. Med Edwards historie illustreres tomheten ved det rene ikke-alvoret som er i slekt med Don Juan-mentalitetens opprør mot strukturer.

11. Avslutning

Innledningsvis i det første kapitlet refererte vi til Aristoteles som hevdet at den komiske masken i komedien er forvrengt, men uten smerte. En komisk maske, dog tatt ut av Aristoteles' kontekst, har på et vis fulgt med videre i analysen, men da mer som et uttrykk: Vi har sett *uttrykk* for det komiske, og det har vist seg at dette ikke er uten smerte. Snarere har det vist seg at Pirandellos begrep om humorisme er relevant for det tragikomiske som utspiller seg i *Latterlige kjærlighetshistorier*, det stadig tilstedeværende dobbeltsynet. De aller fleste av personene og situasjonene vi har møtt gjennom boken har hatt både en tragisk og en komisk dimensjon, og det er vanskelig å si at de heller mer mot den ene siden enn den andre – og det er jo nettopp det som er relativisme. Lignende har vi også sett at Bakhtins teorier om latter og romanen har bevist sin relevans, særlig i forhold til konteksten som preger de fleste novellene.

Flere steder har vi vært inne på det humør- eller humorløse samfunnet som tidvis står som en sperrende vegg rundt personene. Men det å karakterisere samfunnet i sin *helhet* som humorløst er imidlertid ikke helt korrekt. I denne konfrontasjonen mellom mangel på humoristisk sans, eller like gjerne mangel på *relativistisk* sans, og individet dannes nettopp unike anledninger – og nesten påtvungne behov – for spøk, humor, karikeringer, satire og latter. Dette ligner den uoffisielle latterkulturen som Bakhtin finner i Rabelais' romaner; en kultur som eksisterer som en slags relativisering av det alvorstyngede og autoritære offisielle. Det tragikomiske perspektivet på

konteksten som vi finner i *Latterlige kjærlighetshistorier* synes å være noe tilsvarende denne uoffisielle latterkulturen, noe vi så var spesielt synlig i den siste novellen. Denne konteksten, det totalitære regimet i datidens Tsjekkoslovakia, gjenspeiler imidlertid noe menneskelig som det relativiserende tragikomiske synet også avslører. Det er som om det tragikomiske perspektivet på sett og vis tvinges frem som en naturlig revidering av alvorets og autoritetenes ensporethet. Alvor og autoriteter representerer en form for ufrihet, men denne trenger ikke nødvendigvis å være politisk påført; snarere er det snakk om ekstern og intern ufrihet. For eksempel så vi at Klima som er påført en ekstern ufrihet gjennom samfunnsstrukturer, også er fange av sin egen stahet. Denne staheten, eller disse prinsippene, kan igjen reflektere det som er essensen i samfunnets rigiditet. På samme måte som han vil være sin egen autoritet, vil samfunnet være en autoritet.

Friheten ligger i å kunne le av det autoritære, men det betyr ikke at det finnes noen annen side som er fullstendig fri. Når Havel sier at han ønsker å få et lite snev av frihet i en tilværelse preget av ufrihet og regelmessighet, er det et spark mot den eksterne ufriheten påført av samfunnet og i tillegg et spark mot ufriheten i Don Juan-tilværelsen. Ufriheten ved Don Juan-mentaliteten kommer spesielt til syne i den vendingen som skjer etter «Symposion», hvor døden ble introdusert. I de parallelle novellene «De gamle døde må vike for de unge døde» og «Dr. Havel tyve år etter» blir det tydelig at denne mentalitetens fysiske dimensjon (det seksuelle begjæret) er fanget av kroppen som er en falmende gjenstand. De som forsøker å motarbeide dette, eller som selv ikke innser det, fremstår i et latterlig trist lys, slik Pirandello treffende beskrev med sitt eksempel – den gamle damen. Konteksten her med sitt alvor ad absurdum stemmer forøvrig overens med det lunefulle samfunnet som vi så at både Ran Moseley og Orr mener er et sentralt bakteppe for den moderne tragikomedien.

Ran Moseley nevnte både freudianske og kafkaske elementer som sentrale for det moderne tragikomiske fenomenet, og nettopp det freudianske begrepet «unheimlich» som vi også nevnte i analysen av «Haiking som spill», er illustrerende for det vi har sett i *Latterlige kjærlighetshistorier*. For eksempel i den femte novellen, når den 35-årige mannen treffer igjen sin

eldre forhenværende elskerinne, må det kunne sies at en unheimlich-situasjon finner sted: Hun har med sine rynker og andre alderstegn blitt en karikert utgave av den personen han en gang kjente henne som, og i den figuren hun nå er ser han både noe kjærkomment kjent og noe frastøtende/skremmende ukjent. Dette er et dobbeltsyn som til dels har likheter med Pirandellos humoristiske bilde. Pirandello mener imidlertid at karikaturen er noe ondskapsfullt, men kanskje er det likevel legitimt å påstå at den gamle damen han brukte som eksempel på sett og vis gjør en karikatur av seg selv. Nettopp dette har vi sett at figurene i *Latterlige kjærlighetshistorier* synes å gjøre når de forsøker å tilstrebe seg noe utilgjengelig, de gjør seg selv til tåper. Men det latterlige lyset som for eksempel Havel fremstår i når han som gammel forsøker å gjenerobre sin tidligere posisjon er ikke entydig, det er komisk trist slik han selv sa, og dermed forutså, i «Symposion».

Hvis vi igjen skal snakke om en tråd, må vi kunne si at dette tosidige – «il sentimento del contrario» - er en tråd som binder sammen tragikomikken i boken. Humoren i en pirandellisk forstand, er slik sett en motstand mot et entydig bilde. Det unheimliche er også erkjennelsen av noe dobbelt, selv om vi ikke skal jevnstille det med Pirandellos humorisme-begrep fullstendig, men det kan være interessant å beholde referansen til dette begrepet om vi for et øyeblikk trekker linjene tilbake García Lorca, og husker at han anså det som en suksess dersom publikum etter en forestilling ikke visste om de skulle le eller gråte.

Er det tragikomiske blikket som vi har sett i boken nihilistisk? Postuleres det at kjærligheten er latterlig? Nei, det kan vi ikke si, det synes nemlig ikke som om denne boken handler om det fortellerstemmen definerer som «ekte kjærlighet» i novellen «Dr.Havel tyve år etter». Handler det i det hele tatt om kjærlighet? Ja og nei. Don Juan-mentaliteten er dominerende, men samtidig kan vi jo påstå at den romantiske kjærligheten er synlig gjennom sitt fravær. Noen få ganger har det blitt hintet til en annen type kjærlighet enn den vi for det meste finner i boken: Overlegens kommentar til Elisabet om den løse forbindelsen mellom seksualitet og kjærlighet, Havels kone som fortelleren oppgir at føler *ekte* kjærlighet og ikke minst ekteparet Zátarecky/Zátarecká. Vi så at kjærligheten mellom dette ekteparet ble gjort narr av på lik linje som Martins forblindethet,

ettersom kjærligheten der har gjort Záturecká blind i symbolsk forstand. Med det ble kjærligheten også indirekte stilt opp som en parallell til det totalitære. Ellers i boken har vi sett at kjærlighetsforsøkene, eller relasjonsforsøkene, synes å være nært forbundet med figurenes ønsker om seg *selv* i forhold til andre. På grunn av dette har vi sett at misforståelser oppstår, begjær og kjærlighet forveksles, og som vi tidligere har nevnt ligger mye av det tragikomiske i dette. Pirandello har det vi anser som en god forklaring på hvorfor dette ofte resulterer i latterlige kjærlighetshistorier, nemlig at de største mulighetene for humorisme, det vi kaller tragikomikk, ligger i individets illusjoner om seg selv. Av en lignende grunn har vi sett at konteksten, de rigide samfunnsstrukturene som har ensprede illusjoner om seg selv, kan fremstå som komiske når de relativiseres og betraktes fra en annen side.

Konkluderende ord:

Om jeg til slutt skal komme med noen konkluderende ord må det være at det å ha lest boken som en roman, basert på tematisk sammenheng med Don Juan-mentaliteten i spissen, har tilført tolkningen av det tragikomiske en ytterligere dimensjon. Slik jeg ser det, ville noe interessant blitt oversett dersom den tematiske utviklingen- og dialogen mellom novellene ikke hadde blitt tatt i betraktning, og dette helhetlige tematiske nettverket har vi jo sett har vært vesentlig for tolkningen av det tragikomiske fenomenets opptreden i disse latterlige kjærlighetshistoriene.

Litteratur:

Aristoteles:

Utdrag fra *Om diktekunsten* (oversatt av Sam. Ledsåk, s.20-57) i Eiliv Eide, Atle Kittang, Asbjørn Aaseth (red.): *Europeisk litteraturteori fra antikken til 1900*, Universitetsforlaget AS, Oslo 2002 [1987]

Bakhtin, Mikhail M.:

Latter og dialog. Utvalgte skrifter (oversatt av Audun Johannes Mørch), Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 2003 [1965]

«Epos og roman: Om romanstudiets metodologi» [1941] (oversatt til norsk av Jostein Børtnes, s.119-141) i Atle Kittang, Arild Linneberg, Arne Melberg, Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori – En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 2003 [1991]

Banerjee, Maria Nemcova:

Terminal Paradox – The Novels of Milan Kundera, Grove Weidenfeld, New York 1990

Bergson, Henri:

Latteren (oversatt av Eva Wyller), Johan Grundt Tanum Forlag, Oslo 1971 [1901]

Berulfsen, Bjarne og Gundersen, Dag (red.):

Fremmedord, blå ordbok, Kunnskapsforlaget, Oslo 2000

Boisen, Jørn:

Milan Kundera – En introduktion, Gyldendal, København 2001

Carnera, Alexander:

«Beckett og humor som motstand» i norske *Le Monde Diplomatique*, nettutg.(lmd.no) , 31.10.08

Carrol, Michael

«The Cyclic Form of Laughable Loves» (s.132-152) i Aron Aji (red.): *Milan Kundera and the Art of Fiction. Critical Essays*, Garland Publishing, Inc., New York & London 1992

Diderot, Denis

Fatalisten Jacques og herren hans: Bokvennen, Oslo 1998 [1771]

Eagle, Herbert

«Genre and Paradigm in Milan Kundera's *The book of Laughter and Forgetting*» i Peter Petro (red.): *Critical Essays on Milan Kundera*, G.K. Hall & Co., New York 1999

Fuentes , Carlos:

«The Other K» (s.9-26) i Aron Aji (red.): *Milan Kundera and the Art of Fiction. Critical Essays*, Garland Publishing, Inc., New York & London 1992

Guhtke, Karl:

Tragicomedy – An Investigation into the Nature of the Genre. Random House, New York 1966

Hirst, David:

Tragicomedy. Methuen, London & New York 1984

Kundera, Milan:

Latterlige kjærlighetshistorier (oversatt av Ådne Goplen), Cappelen, Oslo 2006 [1968]

En spøk (oversatt av Ådne Goplen), Cappelen, Oslo 2006 [1967]

Romankunsten (oversatt av Kjell Olaf Jensen), Cappelen, Oslo 2006 [1986]

Forrådte testamenter (oversatt av Kjell Olaf Jensen), Cappelen, Oslo 2006 [1993]

Forhenget (oversatt av Kjell Olaf Jensen), Cappelen, Oslo 2007 [2005]

Tilværelsens uutholdelige letthet (oversatt av Kjell Olaf Jensen og Michael Konupek), Cappelen, Oslo 2001 [1983]

Latterens og glemselens bok (oversatt av Milada Blekastad), Gyldendal, Oslo 2002 [1978]

Jacques and his Master: An Homage to Diderot in three Acts (translated from French by Michael Henry Heim), Harper and Row, New York 1985 [1971]

Lodge, David:

«Milan Kundera, and the idea of the author in modern criticism» i *After Bakhtin: Essays on Fiction and Criticism*: Routledge, London and New York 1990

Lorentzen, Jørgen:

Maskulinitet. Blikk på mannen gjennom litteratur og film: Spartacus, Oslo 2004

Lothe, Jakob, Refsum, Christian og Solberge, Unni (red.):

Litteraturvitenskapelig leksikon, Kunnskapsforlaget, Oslo 2007 [1997]

Molina, Tirso de: [Pseudonym for Gabriel Téllez]

Don Juan fra Sevilla og stengjesten (gjendiktet av Kari Näumann), Bokvennen, Oslo 1998 [ca.1630]

Mørch, Audun Johannes:

«M. M. Bakhtin» i (oversatt av Audun Johannes Mørch, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 2003 [1965])

«En praktikers bekjennelser» (s.35-43) i tidsskriftet *Dyade*: nr.2/2000 («Livet er en roman, om Milan Kundera»)

Orr, John:

Tragicomedy and Contemporary Culture. Play and Performance from Beckett to Shepard: Macmillan, Basingstoke 1991

Pirandello, Luigi:

Om humor (oversatt av Mikkel B. Tin): Pax Forlag, Oslo 1994 [1921]

Platon:

Symposion (oversatt av Egil A. Wyller): Vidarforlaget, Oslo, 2007

Porter, Robert:

Milan Kundera – A Voice From Central Europe Arkona, Aarhus 1981

Ran-Moseley, Faye:

The Tragicomic passion. A History and Analysis of Tragicomedy and Tragicomic Characterization in Drama, Film and Literature: Peter Lang, New York 1994

Ricard, François:

Agnès's Final Afternoon. An Essay on the Work of Milan Kundera (translated from French by Aaron Asher): Faber & Faber, London 2003

Scarpetta, Guy:

«Kitsch og kunst» i norske *Le Monde Diplomatique*, nettutg.(lmd.no), 03.04.09

Sjklovskij, Viktor:

Theory of Prose (translated by Benjamin Sher): Dalkey Archive Press, Illinois 1991 [1925]

Songe Møller, Vigdis:

«Innledning» i Platon: *Symposion* (oversatt av Egil A. Wyller), Vidarforlaget, Oslo, 2007

Stene-Johansen, Knut:

Libertinske strategier 1620-1789. Cyrano, Don Juan, Casanova, Valmont, Sade, Spartacus Forlag, Oslo 1996

Tin, Mikkel B.:

«Innledning» i *Om humor* (oversatt av Mikkel B. Tin): Pax Forlag, Oslo 1994 [1921]