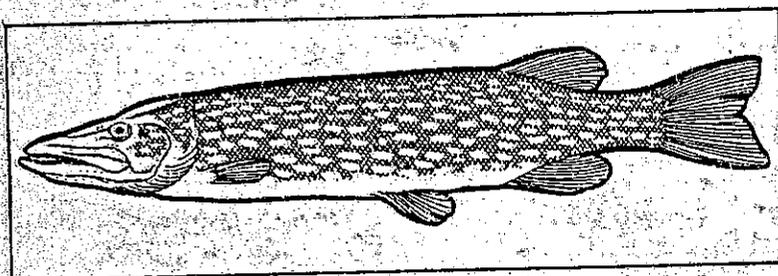


MAGNE LINDHOLM:

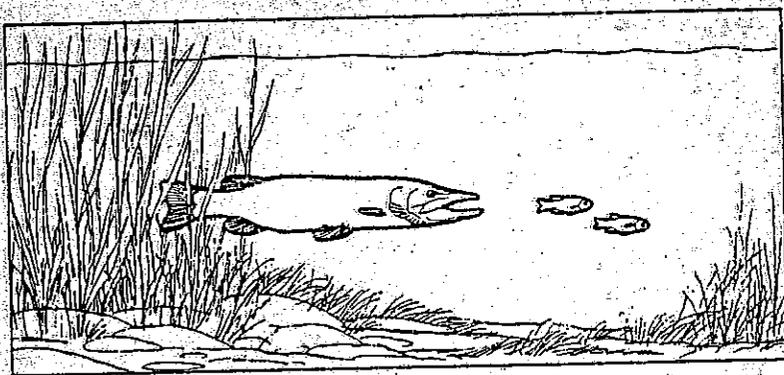
ARILDS



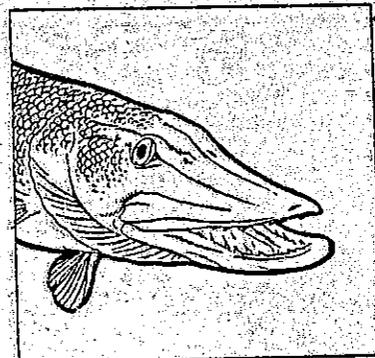
TID



1 Gedden er nem at kende på sit meget flade hoved med det mægtige gab. Hele kroppen er formet som en torpedo, og den relativt lille rygfinne er anbragt helt langt foran halen. Farven er gerne gul-brun til grønlig med stribede eller plettede aftegninger.



2 Geddens foretrukne føde er fisk, men den tager også ællinger og frøer. Den ligger altid på lur og kaster sig så med en lynhurtig bevægelse over fisk som passerer forbi. Det er sjældent den bevæger sig rundt på jagt. Det er en meget glubsk og forslugen fisk, og man har eksempler, hvor en gedde har prøvet at sluge en artsfælle af næsten samme størrelse som den selv.



3 Det grådige gab er forsynet med sylespidse tænder, og det er derfor nødvendigt at bruge et stålforsang til fangsten.

En analyse av Arild Nyquists barndomsskildringer med hovedvekt på «Ringer i et sommervann»ⁿ

Hovedoppgave

Institutt for nordisk språk og Litteratur

Universitetet i Oslo

Høsten 1983

MAGNE LINDHOLM:

ARILDS TID

En analyse av Arild Nyquists barndomsskildringer
med hovedvekt på Ringer i et sommervann

Hovedoppgave

Institutt for nordisk språk og litteratur

Universitetet i Oslo

Høsten 1983

0.0

Og slik hadde jeg malt meg selv:

Ansiktet var helt rundt som en sol. Håret var gult, kinnene røde og nesen blå. Og munnen, ja den hadde jeg malt som en bue oppover liksom, som en appelsinbåt liksom. Og i munnen som smilte, der hadde jeg tegnet et langt strå.

Jeg hadde malt en grønn gren over meg, og på den satt en fugl og smilte, enda en fugl jo ikke kunne smile. Og så hadde jeg malt en stor gul sol med mange stråler som lyste ned på meg. En stor gul sol. Og solen smilte også, enda en sol ikke kunne smile.

Ringjer i et

sommervann, side 126

INNHOOLD

1. INNLEDNING	6
2. HVEM SIER HVA TIL HVEM?	9
2.1. Avsender - mottaker	10
2.2. Den implisitte forfatteren	11
2.3. Fortelleren	13
2.4. Den allvitende fortelleren	14
2.5. Den dramatiske fortelleren	14
2.6. "Det fortalte"	16
2.7. Mørket rundt mottakeren	16
2.8. Tilhøreren	20
2.9. Leserrollen	23
2.10. Fortellerstrategienes funksjoner	25
3. LITT OM IRONI	29
3.1. Forsøk på en generell definisjon	30
3.2. Den ironiske grunnsituasjonen	31
3.3. Ombytting av rollene	33
3.4. Skjebnens ironi	34
3.5. Litt historikk	36
3.6. Klassifikasjon av ironi	37
3.7. Romantisk ironi	39
3.8. Stabil og ustabil ironi	41
3.9. Hvordan forstå ironi?	44
3.10. Ironi og erkjennelse	46
3.11. Ironiens slektninger	46
3.12. Ironien og kommunikasjonsmodellen	47
3.13. Et forsvar for gravalvoret	49
4. BARNDOMMEN OG DET SJØL BIOGRAFISKE	51
4.1. Barndommen, en ideologi	51
4.2. Sjølbioграфиens retorikk	56
4.3. Memoarer	57
4.4. Sjølbioграфier	59
4.5. Individualismen som forutsetning	60
4.6. Sannhetspåstanden, en retorisk størrelse	61
4.7. Om bruk av sjølbioграфisk stoff	62
5. INNHOLDSFORTEGNELSE FOR RINGER	65
6. SKRIVEMÅTEN I RINGER	68
6.1. Den symbolske tittelen	68
6.2. A=B x T	70
6.3. Marius' forsvarsreaksjoner	70
6.4. Kritisk fascinasjon	71
6.5. Fortellersituasjonen i Ringer	72
6.5.1. Tre ironiske konstruksjoner	75
6.5.1.1. Ironi i grunnstilling	75
6.5.1.1.1. Fortellerens karakteristikker	77
6.5.1.1.2. Om å snakke om noe annet	79
6.5.1.1.2.1. Kapitteloverskriftene	81
6.5.1.1.3. Uskyldighetsironien: Toeren Marius	83
6.5.2. Toerens en-somme tanker	86
6.5.3. Individualismens problemer	87

6.6.	Geografien og mytene	88
6.6.1.	Assosiasjonsrekker	89
6.6.2.	De tre polene	89
6.6.2.1.	Elva	89
6.6.2.2.	Torget	91
6.6.2.3.	Hjemmet	92
6.6.3.	Venneparet	92
6.7.	Den episodiske oppbyggingen	93
6.8.	Miljøskildring og dramatisering	95
6.9.	Sirkelen og overskridelsen	97
7.	KONFLIKTMØNSTERET	100
7.1.	Trekanten	100
7.1.1.	Forbildet Arne	100
7.1.2.	Marius og Henry	100
7.1.3.	Henry	102
7.2.	Naturbarn mot byråkrat	103
7.2.1.	Didrik og de andre	103
7.3.	Marius' rituelle reaksjonsmønster	105
8.	KONFLIKTENE UTVIDES	108
8.1.	Implisitte og eksplisitte normer	108
8.2.	Bruddet Arne/Marius	109
8.2.1.	Dialog	110
8.2.2.	Fokuseringsmekanismen	110
8.2.3.	Dramaturgien	110
8.2.4.	Moral	114
8.3.	Didrik isoleres	115
8.3.1.	Trofast	116
8.3.2.	Reven	117
8.3.3.	Mer moral	119
8.4.	Klimaks	120
8.4.1.	Forgjengelighetens marked	120
8.4.2.	Enda mer moral	127
8.5.	Dødsbevisstheten	129
8.6.	Didrik blir menneske	131
9.	MARIUS	138
9.1.	Marius som sjonglør	138
9.2.	Ringer som metatekst	143
9.2.1.	Den dårlige fortelleren	143
9.2.2.	Sjølportrettet	145
10.	TRE VOKSNE	149
10.1.	Ændersens hemmelighet	149
10.2.	Fru Knudsen	154
10.3.	Den bortkomne faderen	158
10.4.	Kjønnsrollene	161

11. UT AV RINGEN - OG RUNDT I DEN	165
11.1. Angst og død	165
11.2. Guttefellesskapet	167
11.3 Språket	168
11.4 Bläsch og andre som stakk innom	170
11.5. Den knuste ringens siksakbane	172
 NOTER	 176
 LITTERATURLISTE	 179
 SAMMENDRAG	 181

1 INNLEDNING

Denne oppgaven ble opprinnelig planlagt som en samlet analyse av alle Arild Nyquists barndomsskildringer. Disse omfatter debutromanen Ringer i et sommervann (1963), heretter bare kalt Ringer, sjølbioografien Barndom (1976) pluss en del frittstående noveller, de fleste i Bläsch (1974). Under arbeidet viste det seg at stoffet vokste i munnen jo mer jeg tygde på det. Resultatet er at den innledende studien i Ringer fylte en hel oppgave. Da var det like godt å sette strek, det viktigste er jo tross alt å ta eksamen. I teksten vil leseren likevel se rester av det opprinnelige prosjektet, i form av sideblikk til Barn- dom. I sluttkapitlet kommer jeg grundigere inn på sammenhengen mellom de to bøkene, og trekker en del tråder til resten av forfatterskapet.

Ringer foreligger i to versjoner. Den første utgaven kom i 1963. I 1975 ble boka utgitt i Aschehougs billigserie Fontenebøkene. Til tross for at denne utgaven ble presentert som annet opplag, dreier det seg om en ny utgave. Forfatteren har foretatt språklige justeringer i hele teksten, og fjernet et helt kapittel. Jeg har arbeidet med utgangspunkt i billigutgaven fra 1975, men trukket inn førsteutgaven der endringene har betydning for tolkinga av teksten. Kapitlet som ble vekk er viet et eget avsnitt.

Debutromanen er en av Arild Nyquists mest tradisjonelle tekster. Men jeg innbiller meg likevel at funnene jeg presenterer i denne studien kan være nyttige også for analysen av de mer eksperimentelle delene av Nyquists produksjon. I Ringer finner vi overraskende mange av de symbolene og tematiske elementene som har preget forfatterskapet. Man kan også finne kimer til de språklige krumspringene forfatteren siden er blitt både berømt og beryktet for.

Dessverre har jeg ikke kunnet drøfte barnebøkene eller diktene til Nyquist. Derfor har jeg heller ikke kommet inn på påvirkninga fra surrealismen, naivismen og nonsense-diktinga, som er viktige for å forstå denne delen av forfatterskapet. Om noen vil begynne å nøste

opp disse trådene, vil jeg anbefale å begynne med å lese Nyquist sammen med danskenes store surrealist Jens August Schade.

Metoden i oppgaven er en ekstrem form for finlesing. Jeg foretrekker denne termen fra dagligspråket framfor nykritikkens halvoversettelse "nærlesing" (amerikansk: "close reading"). Dagligspråket gir god beskjed om hva som ligger i det begrepet som skjuler seg bak ordet, gjennom kjente paralleller som finhakking, finmaling osv.

En slik analyse må nødvendigvis bli nokså detaljert og omfattende. Jeg har vært mest interessert i den retoriske strukturen i verket, og hvordan denne er gjennomført rent teknisk. Dette er så satt i sammenheng med normstrukturen i verket.

Denne verkinterne analysemåten betyr ikke at jeg avviser en analyseform som setter verket inn i større politiske, ideologiske og kulturelle sammenhenger. Begrunnelsen er praktisk. Jeg har verken hatt tid, råd, lyst eller kunnskaper til å gjøre noe annet enn det som presenteres her.

Man kan saktens spørre om hva vitsen er med en så omstendelig lese måte som denne oppgaven representerer. For meg har det vært en lærerik opplevelse, som har gitt meg en større forståelse for det innfløkte samspillet mellom tekstelementer på alle plan.

I oppgaven blir det stadig referert til leseren. Det er ment som et abstrakt analysebegrep. Men abstraksjonene er gjort på grunnlag av en virkelig lesers opplevelse, nemlig undertegnedes.

Boktitler som refereres i teksten er understreket, mens novelletitler, kapitteloverskrifter og liknende er satt i anførselstegn. Ved henvisninger til Arild Nyquists bøker er det oppgitt tittel, eventuelt side-tall. Ved første gangs henvisninger oppgis også utgivelsesår.

Referanse til faglitteratur skjer ved hjelp av forfatternavn og utgivelsesår. Nærmere data om publikasjonen finner man i litteraturlista.

De fleste sitatene er fotokopiert etter originalene.

Sitatene fra Ringer stammer fra 1975-utgaven hvis ikke annet er angitt.

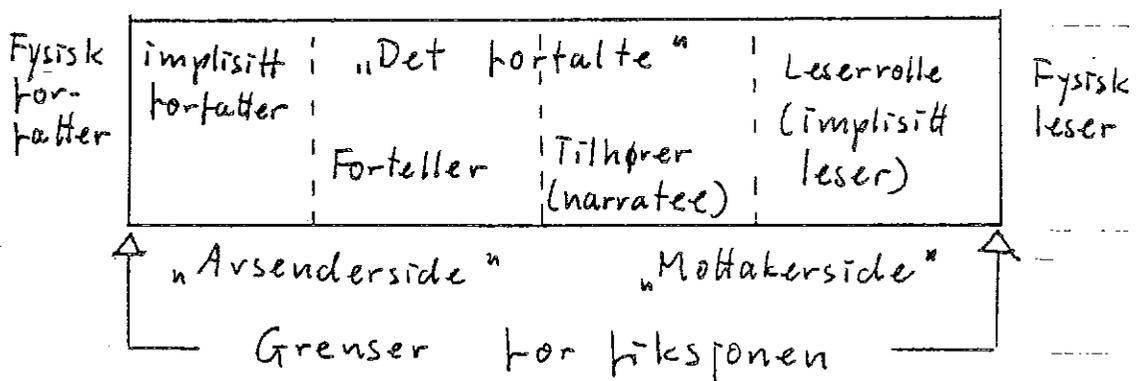
2 HVEM SIER HVA TIL HVEM?

I den tradisjonelle kommunikasjonsteoriens verden av streker og firkanter framtrer gjerne det litterære verket som en lukket boks, en systemfirkant som overbringes fra avsender til mottaker. Dette kan være nyttig i mange sammenhenger, for man slipper å ta stilling til hva som befinner seg inne i boksen. Men for en litterær analyse er dette utilfredsstillende. Boksen må åpnes, og en kommunikasjonsmodell for de instansene som er inne i verket må etableres.

Utgangspunktet for den modellen som skal stilles opp her, er det enkle spørsmålet: "Hvem sier hva til hvem?" (Sier vil her også si skriver.)

Det finnes en etablert tradisjon for en slik kommunikasjonsmodell, men drøftinga av modellen er ennå på et forholdsvis utviklet nivå her i landet. Figuren nedenfor viser min egen modell, basert på Aarseth-1976, og Nøjgaard 1979. Denne varianten av modellen er ikke spesielt original. Etter å ha satt den opp fant jeg samme utforming hos Seymour Chatman 1978.¹

Terminologien er delvis min egen, basert på Booth 1961, Aarseth 1976 og Nøjgaard 1979:



De instansene som skal drøftes her, finnes i verket, og bare der. Sammenblanding av for eksempel leserrolle og fysisk leser, eller av forteller og fysisk forfatter viser litteraturforskninga utallige eksempler på, og det fører til tvilsomme resultater. Grensene mellom verkinterne og verkeksterne faktorer må ses på som et rent analytisk hjelpemiddel. Enhver produksjon, lesning og tolkning av en tekst er avhengig av et intimt vekselspill mellom verkinterne og verkeksterne størrelser. Her teller både den fysiske forfatterens og den fysiske leserens kompetanse, forfatterens intensjon, leserens forventningshorisont, tidas tilgjengelige språkbruk osv. osv. Grensene jeg insisterer på her, er satt opp for ikke å drukne i dette innfløkte samspillet.

I mange tekster er det vanskelig å skille mellom for eksempel implisitt forfatter og forteller, eller tilhører og leserrolle i en tekst. Dette innebærer ikke at begrepene er ubrukelige eller irrelevante. Slike tilfeller må heller betraktes som tekster der ikke alle virkemidler er tatt i aktiv bruk. For oversiktens skyld er det viktig å beholde alle instansene i systemet, sjøl om de forskjellige funksjonene kan være sammenfallende i verket.

De to størrelsene "implisitt forfatter" og "leserrolle" er rene abstraksjoner, som først kan bestemmes ved en grundig tolkning av verket. "Forteller" og "tilhører" er deler av "det fortalte", det vil si det umiddelbart synlige i verket. Disse elementene skal det ikke mer enn en oppmerksom gjennomlesning til for å lokalisere.

2.1 Avsender-mottaker

Som andre kommunikasjonsmodeller opererer også denne med en overføringsprosess fra venstre mot høyre. Dette må ikke forveksles med romanens forløp. Instansenes signalementer ligger godt sammenstokket gjennom hele teksten. En analyse av verket vil i stor grad være å kartlegge hvilke prinsipper disse signalementene er ordnet etter.

2.2 Den implisitte forfatteren

"Den implisitte forfatteren" brukt som analytisk begrep stammer fra W.C. Booths klassiske The Rhetoric of Fiction fra 1961. Tanken om en slik instans var slett ikke ny i 1961 heller, men det er i fortsettelse av Booths verk at begrepet har slått igjennom internasjonalt.

Begrepet er utviklet i polemikk mot forestillinga om at den fysiske forfatteren er tilstede i verket. Booths definisjon er derfor en understrekning av skillet mellom mennesket bak skrivemaskinen og den styrende faktoren mellom bokpermene:

"The "implied author" chooses, consciously or unconsciously, what we read, we infer him as an ideal, literary, created version of the real man, he is the sum of his own choices."

(Booth 1961, side 74-75)

Den implisitte forfatteren er den fysiske forfatterens stedfortreder i teksten, en sum av forfatterens valg. Det er jo den fysiske forfatteren som har skrevet verket. Men som fingeravtrykk flest står også hans igjen på åstedet; man trenger ikke gå til hånden for å analysere det. Den implisitte forfatteren blir derfor verkets øverste, ordnede element, en sum av valg, som igjen representerer et normsett. Derfor kalles også den implisitte forfatteren for "verkets norm" (Aarseth 1976, side 217). Dette er en god betegnelse hvis man ikke reduserer normsettet til en enkelt regel. Man vil alltid finne en hel bunt av estetiske, moralske, politiske, religiøse osv. normer ved en analyse av den implisitte forfatteren i et verk. Om denne bunten spriker eller opptrer helhetlig, er et av analysens mest interessante spørsmål.

Her er det viktig å merke seg at den implisitte forfatteren består av både bevisste og ubevisste valg fra den fysiske forfatterens side. Den implisitte forfatteren kan bare lokaliseres ved en verksanalyse. Det nytter ikke å oppsøke den fysiske forfatteren for å spørre hva han eller hun har ment.

Den implisitte forfatteren opptrer alltid skjult, han tar aldri ordet i verket. Det tilkommer fortelleren.

Morten Nøjgaard's gjennomgang av meddelelsessituasjonen (Nøjgaard 1979, side 145-177) er preget av uklar grensesetting. Hans modell består av begrepene forfatterperson, forteller, tilhører og leserperson, helt parallelt til vårt skjema. Men han opererer med glidende overganger, slik at forfatterpersonen kan ta ordet i teksten, eller leserpersonen ha tilhørers egenskaper. Dette er etter min mening en svært forvirrende praksis, som underminerer den viktigste begrunnelsen for den oppsatte modellen: Den er et effektivt ryddeskjema.

Nøjgaard hevder også at verkets normer, eller "de holdninger, der indtages til det fortalte" (side 146), er å finne på mottakersida, og ikke på avsendersida:

"Når man f. eks. oppfatter en teksts ironi som udmundende fra forfatterpersonen, er der altså tale om en slags optisk bedrag, der spejlvender forholdet mellem forfatterperson og læserperson."

(side 146)

Her gjør Nøjgaard en feiltolkning av det felleskapet som etableres mellom ironiker og publikum, og som vi skal komme tilbake til under drøftinga av ironi. Nøjgaard's standpunkt utelukker egentlig at det kan foregå noe slikt som litterær påvirkning, siden kilden til vurderingene ligger på mottakersida. Men Nøjgaard's standpunkt peker på det nære forholdet mellom implisitt forfatter og leserrolle. Modellen kan derfor like godt settes opp slik:

implisitt forfatter	leser- rolle
forteller	tilhører

eller slik:

forteller	tilhører
implisitt forfatter	leser- rolle

2.3 Fortelleren

Fortelleren er den som fører ordet i verket. Det er fullt mulig å finne flere fortellere i ett og samme verk, men vanligvis opptrer en hovedforteller eller fortellerne er underlagt en rangordning.

En enkel definisjon på hvem som er fortelleren kan tilsynelatende skape vanskeligheter så snart en tekst bryter fortellerens monolog og innfører replikker. Får man da ikke like mange fortellere som det er deltakere i replikkvekslinga? Svaret er både ja og nei.

De fleste replikker er sitater. Og i et sitat er det ikke den som siteres som fører ordet, han bare låner det bort. Sett i lys av verket som helhet, har vi bare fortellerskifte der det kommer inn tekstelementer som fortelleren ikke har kontroll over.

Men deler man opp teksten, og ser enkeltscenen for seg, kan hver av de talende gjerne betraktes som fortellere.

Grensa mellom den implisitte forfatteren og fortelleren er prinsipiell: Bare fortelleren kan føre ordet i fiksjonen. En forfatterkommentar stammer ikke fra den implisitte forfatteren, men fra en forteller som kalles forfatter. Men det prinsipielle skillet har ikke alltid praktiske konsekvenser. Hvis den implisitte forfatteren og fortelleren er enige i alt, får skillet liten betydning i analysen. Men den minste uoverensstemmelse gjør skillet uunnværlig.

Forholdet mellom den implisitte forfatteren og fortelleren i verket er helt grunnleggende i moderne litterær retorikk. Hele Wayne C. Booths "The Rhetoric of Fiction" kan sees på som en påvisning av at dette forholdet eksisterer.

Analyser av fortelleren er kanskje den mest utbredte av alle disipliner innenfor dette århundres litteraturteori. Hit hører de utallige studiene av synsvinkel, aural og personal framstilling osv. Dette er verdifulle analyser, men analysen har vært skremmende ensidig konsentrert om avsendersida i verket. Og en observasjon av for eksempel synsvinkelskifte i et verk, uten drøfting av skilletts retoriske funksjon, vil være av begrenset verdi.

2.4 Den allvitende fortelleren

En kartlegging av fortellerens mange ansikter skjer lettest ved å gå ut fra fortelleren i den mest opphøyede varianten: Den allvitende forteller.

Den allvitende fortelleren har sett og hørt alt, tenkt alt og forstått alt. Han overbringer dette til leseren i velberegnete doser. En slik forteller er en del av fiksjonen, men gjør ikke krav på å være noe bilde av et levende menneske. Han går ut og inn av låste dører. Han eller hun lesér tanker og befinner seg samtidig på begge sider av Atlanteren uten at leseren ser noen grunn til å reagere.

Men ikke alle fortellere nyter en slik opphøyet frihet. De stiger ned på jorda, og av og til inn i personene sine. Det fører med seg store begrensninger, som viser seg som personal framstilling og synsvinkel-skifte (Nøjgaard 1979, 161 ff). Dette finnes det overveldende mye litteratur om, og jeg skal ikke legge nye sider til byrden. Men en ting er viktig å trekke ut i vår sammenheng. Når skildringa skifter fra auctoral til personal, og synsvinkelen ligger hos en av personene i handlinga, stammer opplysningene ikke lenger fra et hold som refererer til sin fulle oversikt over stoffet. Derfor må leseren automatisk lese teksten med en kritisk holdning, og forsøke å finne sannhetsverdien av tekstavsnittet på egen hånd. "Sannheten" må sjølsagt finnes innenfor fiksjonens rammer.

2.5 Den dramatiserte fortelleren

Den alvorligste innskrenkinga i fortellerens frihet finner vi når fortelleren er dramatisert, og opptrer som en person i sin egen fortelling. Han går over fra å være en allvitende person som eventuelt har pålagt seg visse begrensende synsvinkler, som godt kan fravikes nå og da, til å påstå at han er et levende menneske. Da må sjølve fortellerinstansen følge opp denne påstanden, og dermed går allvitenheten, tankelesinga osv. osv. tapt.

Den typiske dramatiserte fortelleren finner vi i

jeg-romanen. Fortellerjeget kan være tilbaketrukket (for eksempel en venn av hovedpersonen), eller han kan være hovedperson i sin egen beretning. Jeg-romanens sterke innskrenkning i fortellerens frihet gir rik anledning til å få leseren til å identifisere seg med fortelleren, og derfor har formen gjerne blitt brukt til inngående studier i en personlighetsutvikling. Den er også sjølbioografiens klassiske form.

I jeg-romanen er skillet mellom den implisitte forfatteren og fortelleren mest iøyenfallende. Forfatteren skaper uhyre sjelden en jeg-person som deler forfatterens vurderinger i ett og alt. Slik er det for eksempel i åpningskapitlet i Hamsuns "Pan". Løytnant Glahn skriver:

"I et stort hvitmalet hjem nede ved sjøen traf jeg et menneske som for en kort tid sysselsatte mine tanker. Jeg husker henne ikke mere til stadighet, ikke nu, nei jeg har ganske glemt hende; men jeg tænker derimot på alt det andet, på sjøfuglenes skrik, på min jagt i skogene, mine nætter, alle sommerens varme timer."²

Deretter setter han seg ned og skriver en lang beretning om nettopp dette mennesket han har glemt. Beretninga avslører at Glahn lyver. Bak løggen ligger det en annen orden enn Glahns, summen av den fysiske forfatterens bevisste eller ubevisste valg, med andre ord den implisitte forfatteren.

Glahn er et typisk eksempel på det Booth kaller den upålitelige forteller:

"Our terminology for this kind of distance in narrators is almost hopelessly inadequate. For lack of better terms, I have called a narrator reliable when he speaks for or acts in accordance with the norms of the work (which is to say, the implied author's norms), unreliable when he is not."

(Booth 1969, side 158-159)

Booths lille hjertesukk er påkrevet også når det gjelder hans egne begreper: Fortelleren er upålitelig når fortellerens og den implisitte forfatterens normer ikke stemmer overens. En slik betegnelse burde vært reservert for tilfeller der fortellerens faktiske opplysninger er feilaktige i følge fiksjonens virkelighetsbilde, slik som i "Pan". Slik det blir brukt i dag, betegner "upålitelig forteller" normkonflikter

mellom forteller og implisitt forfatter, i tillegg til løgn om faktiske forhold. Likevel er det fåfengt å forsøke å forandre på Booths innarbeidede begrep. Det viktigste er å sirkle inn den viktige motsetninga han peker på, som blant annet er helt grunnleggende i analysen av ironiske skrivemåter.

2.6 "Det fortalte"

"Det fortalte" er lik det hver enkelt forteller forteller. Vanligvis vil det si hele verket, så begrepet befinner seg altså ikke på det samme nivået som de instansene vi drøfter her. Hos Aarseth (1976, side 31) og Nøjgaard (1979, side 155) settes "det fortalte" opp som en egen tekstinstans. Hvordan de får det til å gå opp med analyseskjemaet er en gåte for meg.

"Det fortalte" kan kanskje betraktes som intrige, handling osv, men da har man allerede beveget seg ut av den skisserte modellens tenkemåte. Et annet forsvar for begrepet kan bygge på forestillinga om en "naiv" lese måte som i alle fall overser den implisitte forfatteren og leserrollen, og kanskje også at det finnes en forteller og en tilhører i teksten. Uansett hvordan man snur og vender på begrepet, blir kategorien problematisk. Jeg vil derfor ikke skille ut "det fortalte" som noen egen tekstinstans.

2.7 Mørket rundt mottakeren

Den tradisjonelle litteraturforskninga har vært svært avsenderorientert. Forfatter- og fortellerinstansene har blitt analysert fra alle bauger og kanter, gjerne ut fra et normativt siktepunkt: Det er bedre å skrive på den ene enn den andre måten. Samtidig har leseprosessen forbausende lenge blitt framstilt som noenestent uproblematiske. Så seint som i 1961 avslører Booth en tydelig avsenderfiksering.

Som nevnt har norske litteraturforskere beskjefteget seg lite med det indre kommunikasjonsmønstrer i litterære verker, innenfor den tradisjonen jeg har valgt

å arbeide i. Desto verre er det å oppdage at den eneste norske læreboka som tar opp emnet, viser en skjødesløs haldning til mottakersida i verket:

"En slik analytisk interesse for den immanente leseren (= leserrolle, min anm.) er ikke bestandig nærliggende, nettopp fordi det ofte ikke er tale om annet enn et speilvendt forhold mellom forteller og leser, og da er det tilstrekkelig å observere den første instansen. Når leseren blir tiltalt eksplisitt, er det derimot nødvendig å analysere fenomenet, som et virkemiddel på linje med andre tekst-elementer."

(Aarseth 1976, side 28)

Her avviser Aarseth studiet av to elementer i samspill, ved å kalle samspillet en fordobling. Deretter fortsetter han med å servere en konsekvent sammenblanding av leserrollen og tilhøreren (engelsk: narratee), noe han også gjentar i definisjonslista si på side 216. Det er derfor nødvendig med en nærmere drøfting av instansene på mottakersida, og det kan være nyttig å henge denne på noen små historiske anmerkninger.

I 1950 lanserte Walker Gibson begrepet "mock reader" i artikkelen "Authors, Speakers, Readers and Mock Readers" (College English 11, Feb. 1950, side 265-269). Her skiller han mellom den faktiske leseren som sitter og leser verket, og en "mock reader" som leseren må omstille seg til og bli for å tre inn i verket:

"First, there is the "real" individual upon whose crossed knee rests the open volume, and whose personality is as complex and ultimately inexpressible as any dead poet's. Second, there is the fictitious reader -- I shall call him the "mock reader" -- whose mask and costume the individual takes on in order to experience the language. The mock reader is an artifact, controlled, simplified, abstracted out of the chaos of day-to-day sensation."³

Den liksomleseren Gibson innfører, er så vidt jeg kan se identisk med begrepet "leserrolle" som blir brukt her. Gibson innfører ikke bare et fruktbart begrep, men kopler også dette begrepet sammen med spørsmålet om kvalitetsbedømming:

"A bad book, then, is a book in whose mock reader we discover a person we refuse to become, a mask we refuse to put on, a role we will not play."

(Tompkins 1980, side 5)

Det er nødvendig å trekke fram noen av de viktigste implikasjonene i påstanden:

1. Kriteriet på om en tekst er god eller dårlig ligger hos den enkelte leseren, ikke i verket.
2. Leseren gjør ikke kvalitetsvurderinga på fritt grunnlag. Den er en reaksjon på et bestemt reaksjonsmønster som teksten foreskriver at leseren skal følge. Disse forskriftene må kunne finnes ved en analyse, og altså være tilgjengelig for vitenskapelige drøftinger.

På dette punktet kan det være klargjørende å tjuv-låne et synspunkt fra Umberto Eco: Enhver tekst er et strategisk spill som omfatter en forfatter og en modelleser. Både forfatteren og modelleseren er strategiske størrelser i teksten.⁴ (Eco diskuterer ikke sitt begrepsapparat i forhold til vår modell. For enkelthets skyld kan man si at de svarer til Morten Nøjgaards "forfatterperson" og "læserperson".)

In the following paragraphs I shall renounce the use of the term /author/ if not as a mere metaphor for «textual strategy», and I shall use the term Model Reader in the terms stipulated above.

In other words, the Model Reader is a textually established set of felicity conditions (Austin, 1962) to be met in order to have a macro-speech act (such as a text is) fully actualized.

(Eco 1979, side 11)

For oss er det viktigste en understrekning av at den strategiske størrelsen Forfatteren tvinger Leseren til å innta bestemte posisjoner i forholdet til teksten under lesinga:

Thus it seems that a well-organized text on the one hand presupposes a model of competence coming, so to speak, from outside the text, but on the other hand works to build up, by merely textual means, such a competence (see Riffaterre, 1973).

(op. cit. side 8)

Det er klart at tolkinga av en tekst er svært avhengig av en leasers bakgrunn og kompetanse. Men en analyse som denne oppgaven, ville være helt meningsløs om jeg ikke mente at det finnes lesemåter som er foreskrevet i teksten, og som jeg må tilpasse meg som leser for å fylle leser-

rollen. Denne leserrollen blir skapt når verket blir skapt, ikke under min lesning.

W.C. Booth har spredt en del forvirring på dette punktet. I The Rhetoric of Fiction refererer han til Gibsons synspunkter, men drøfter ikke spørsmålet om mottakersida i kommunikasjonen særlig inngående. Den overflatiske analysen har ført til at han blant annet setter fram følgende forvirrende påstand, som igjen har gitt støtet til den lille smule debatt vi har hatt om disse spørsmålene her i landet (se Odd Inge Langholm og Asbjørn Aarseths debatt i EDDA 1977):

"Regardless of my beliefs and practices, I must subordinate my mind and heart to the book if I am to enjoy it to the full. The author creates, in short, an image of himself and another of his reader, he makes his reader, as he makes his second self, and the most successful reading is one in which the created selves, author and reader, can find complete agreement."

(Booth 1961, side 138)

Her er det logisk kortslutning. Hvis forfatteren har skapt både den implisitte forfatteren og den implisitte leseren under skrivinga av verket, skulle lesinga ikke ha noen annen innflytelse på disse faktorene enn den som består i en mer eller mindre vellykket lokalisering av instansene. Booths påstand om at den mest vellykkede lesinga forutsetter sammenfall mellom implisitt forfatter og implisitt leser, innebærer i virkeligheten at det er leseakten som skaper den implisitte leseren. Og det er akkurat det motsatte av premissene for konklusjonen. Typisk nok har den norske debatten om emnet aldri kommet lenger enn til å peke på det umulige i Booths påstand (Odd Inge Langholm i EDDA 1977).

Etter å ha konstatert tingenes bedrøvelige forhistorie her på berget, går vi løs på de to tekstinstansene på mottakersida:

2.8 Tilhøreren

En analyse av mottakersida i verket er som å bevege seg inn i et skyggeland. Det som før sto fram som en uproblematisk leseprosess, viser seg å være et dobbelt maskespill.

I det foregående har vi kastet den fysiske leseren brutalt ut av verket og innført en leserrolle i stedet. Men det ligger enda en instans mellom den fysiske leseren og verket: Tilhøreren.

Tilhøreren (the narratee) er den instansen eller personen fortelleren henvender seg direkte til innenfor fiksjonens rammer.

"Tilhøreren" er et litt misvisende ord i denne sammenhengen, fordi det dreier seg om skrevne budskap. "Adressat" kunne vært like bra. Men "tilhøreren" får funksjonen klart fram, og det er det viktigste.

Eksistensen av en slik instans kan begrunnes rent prinsipielt: Enhver språkhandling forutsetter en mottaker, tenkt eller virkelig. Men først en analyse av konkrete verker viser at det er nødvendig å skille ut tilhøreren fra leserrollen og den fysiske leseren.

Det klassiske eksemplet på en tilhører er kalifen i Tusen og én natt, som Scheherazade må holde våken med eventyrfortellingene sine. Ellers dreper han henne. Et annet eksempel er Decameronen, der en gruppe pilegrimer forteller hverandre historier på skift. Her bytter de samme menneskene roller for hver historie, ved skiftevis å være forteller og tilhørere.

Disse verkene er egentlig montasjer av mer eller mindre bearbeidet tradisjonsstoff. Tilhørerfunksjonen går nærmest ut på å lime tekstbrokkene sammen. I andre verker finner vi tilhøreren som en integrert del av fortellingas struktur og oppbygging. Brevromanen er kanskje det tydeligste eksemplet: Brevene som fortellinga er bygd opp av, er skrevet til helt spesielle personer i beretninga, og den fargen de tar av det, er et av de viktigste meningsbærende elementene.

Et annet eksempel er Augustins Bekjennelser. Disse

er stilet direkte til Gud. Dermed skulle de strengt tatt være overflødige, for den allvitende Gud kjente jo allerede til Augustins syndefulle ungdomstid. Her er avstanden mellom tilhøreren i teksten og den fysiske leseren så stor som vel mulig.

For å belyse noe av tilhørerenes retoriske funksjon kan vi fortsette å bruke Pan som eksempel. Glahns private betroelser til seg sjøl fyller hoveddelen av romanen. Her har vi et eksempel på at forteller og tilhører er samme person. Teksten gir dermed en interessant kryssbelysning av hovedpersonens personlighet og holdning til det fortalte: Han skriver ikke bare det han helst vil fortelle, men også det han helst vil høre.

Etterordet, "Glahns død", er et brev fra Glahns morder, direkte rettet til et utenforstående "Dem". Her er språket helt annerledes, fortelleren er i forsvarsposisjon, og må manøvrere i forhold til adressatens holdninger. Denne adressaten blir indirekte beskrevet i teksten, gjennom de opplysningene morderen finner det nødvendig å gi ham. Det kommer klart fram at adressaten ikke er i familie med Glahn, heller ikke er noen representant for ordensmakten, han/hun vil antakelig ikke sladre, derfor kan fortellinga være ganske åpenhjertig. Men morderen har ingen tro på at adressaten deler hans eget syn på de beskrevne hendelsene, så han må forsvare/bagatellisere mordet og insistere på at det er nytteløst å sette i gang noen etterforskning.

At tilhøreren ikke er den samme som verken den implisitte leseren (leserrollen) eller den virkelige leseren, er helt åpenbart der hvor vi har å gjøre med en dramatisert tilhører som trer klart fram i fiksjonen. Det gjelder enten han/hun er en person, en dagbok eller en haug med papir.

Men mange tekster har en ganske udefinert adressat, de henvender seg nærmest til hvem som helst. Denne hvemsomhelsten må ikke forveksles med den fysiske leseren. Hvemsomhelster finnes som kjent ikke i virkeligheten. Det kan være fristende å slå denne instansen sammen med leserrollen, for berøringspunktene er mange.

Noe slikt vil vi ikke gjøre her. I stedet vil vi innføre Gerald Princes begrep for denne hvemsomhelsten: "the zero-degree narratee", på norsk den nullstilte tilhøreren.

Begrepet ligger helt på grensa til å være et hjelpebegrep, med to funksjoner: For det første redder det systemet, slik at instansen "tilhører" ikke forsvinner dersom adressaten blir forholdsvis nøytral. For det andre tjener det som utgangspunkt for en klassifikasjon av tilhørere, som den ene ytterligheten i en lang skala av slike framtoninger.

Den nullstilte tilhøreren ble lansert i Princes artikkel "Introduction to the Story of the Narratee" i Poetique no. 14, 1973, side 177-196 (her sitert etter Tompkins 1980, side 7-25).

Den nullstilte tilhøreren er den allvitende fortellerens motpol. Han har de egenskapene som gjør kommunikasjon mulig, men ikke særlig mer.

Ifølge Prince kjenner han språket, men ikke alle assosiasjonene eller bibetydningene de forskjellige ordene bærer med seg. Han kjenner grammatikken fullstendig. Han kan trekke logiske slutninger om årsaksforhold og konsekvenser, og kjenner de vanlige fortellerstrukturene i den tradisjonen fortelleren opererer innafor. Han har perfekt hukommelse. Det kommer godt med, for han er dømt til å følge forfatterens framstillingslinje uten å kunne hoppe verken fram eller tilbake.

Den nullstilte tilhøreren er uten sosial bakgrunn og erfaring. Han kjenner heller ikke til de omtalte hendelsene fra før, og har ingen litterær eller ideologisk kompetanse.

Prince tegner opp et bilde av en fantasiløs pedant som har alle forutsetninger for å oppfatte teksten på det mest åpenbare planet, men mangler de mest elementære forutsetningene for å tolke den. Den oppgaven er forbeholdt leseren.

Princes begrep er ikke uproblematisk. For det første opererer han ikke med noen drøfting av en eventuell leserrolle, og dermed savner vi muligheter for å si

hvordan han har tenkt seg at begrepet skal stå i forhold til vårt system. Det er også noe merkelig med påstanden om at den nullstilte instansen ikke oppfatter assosiasjoner og konnotasjoner, samtidig som den har full oversikt over denotasjonene, er også noe merkelig. Det er tvilsomt om et skarpt skille mellom denotasjon og konnotasjon er meningsfylt. Det kan ligge en liten ironi-teori skjult her: Den nullstilte tilhøreren er en stakkar som oppfatter og husker alle vitser uten å forstå dem. Rollen likner svært på ironiens offer.

Nå er det liten vits i å file på enkelttrekk ved Princes ganske løst oppstilte begrepsbestemmelse. Begrepet må ikke tillegges altfor stor vekt, sin største verdi har det som teoretisk størrelse, som et tenkt ytterpunkt på en klassifikasjonsskala.

2.9 Leserrollen

Dette sentrale begrepet er allerede blitt godt presentert i det foregående, men skal defineres her: Leserrollen er den rollen som den fysiske leseren må gå inn i når han/hun aksepterer fiksjonen i teksten. Denne rollen er ikke skapt av leseren, den ligger som et sett av muligheter og betingelser i verket. Men leseren trenger ikke gå fullt og helt inn i rollen. En slik delvis fylling av rollen kan skyldes så mangt: Manglende forkunnskaper, motvilje mot rollen eller rett og slett unøyaktig lesning.

Leserrollen kan være bygd opp på svært mange forskjellige måter. To av de viktigste ingrediensene i vår litterære tradisjon er identifikasjon og analyse i forskjellige blandinger. Leseren innbys gjerne til å identifisere seg i større eller mindre grad med tid, miljø, enkelte eller alle romanpersonene. Ved sterk identifikasjon innebærer leserrollen at man opphever skillet mellom fiksjon og virkelighet, og reagerer følelsesmessig innenfor fiksjonen omtrent som i det virkelige liv. For å få til dette er det nødvendig med en passelig dose analyse av språk og intrige. Dette er

den vanlige fortellerstrategien i den vanlige, psykologisk realistiske norske romanen.

Modernistiske metatekster, parodier, Brechts verfremdungsteknikk osv. er skrevet i opposisjon til en slik sterk grad av identifikasjon. Leserrollen i slike tekster foreskriver som regel langt mer analyse, gjerne ved å etablere identifikasjoner som stadig brytes opp.

Her skal jeg ikke presentere en lang smørbrøddliste med alle mulige leserroller. Leserrollen har sjølsagt langt flere elementer enn de to jeg har nevnt her, som blant annet er svært avhengige av sjangeren teksten er en del av. Det brokete bildet av leserrollen kan kanskje klargjøres ved hjelp av en metafor: Den er som en slalåmløype der leseren må gjennom stadig nye porter. Snart er det bare en mulighet, snart står flere porter åpne ved siden av hverandre.

En konsekvens av at vi insisterer på at det finnes en tilhører i verket, som ikke er identisk med leserrollen, er at leserrollen blir en tilskuerrolle. En direkte leserhenvendelse er altså slett ikke henvendt til leseren, den er rettet til en tilhører som blir kalt "leseren". Å gå inn i leserrollen vil si å oppleve leserhenvendelsen ved å observere den, som en mer eller mindre medlevende tredjepart.

Et kommunikasjonsmønster der budskapet er rettet til en tredje part er vanligere enn man tror. Den er obligatorisk når vi hører ønskekonserten, ser paneldebatter på fjernsyn, lytter til samtaler på bussen; i Stortinget er den institusjonalisert ved at alle innlegg er stilet til stortingspresidenten, og debattanter bruker den helt bevisst når de snakker for galleriet. Å tolke budskap som formelt er rettet til en tredje part er altså en helt normal virksomhet i vår språklige hverdag.

Hvis en stiller seg utafor verket, og leser det uten å akseptere fiksjonen, har man ikke gått inn i leserrollen. Da definerer leseren sitt eget forhold til verket. Dette forholdet kan for eksempel bestå i å analysere formverket i substantivbøyinga, lete etter Propps eventyrfunksjoner i kriminalromaner, trekke ut politiske og religiøse holdninger som ligger skjult i teksten, prøve å bestemme leserrollen i verket eller

drive andre undersøkelser i teksten. Dette innebærer at en litteraturvitenskapelig tilnærming til et verk er prinsipielt forskjellig fra å oppleve det som kunst, da verket må leses "på tvers". Men det går også an å hoppe ut og inn av leserrollen om man har lyst til det.

Leserrollen inneholder svært mange elementer som må kartlegges for hvert verk. Men en ting er felles for alle leserroller: De bør virke tiltrekkende for potensielle lesere. Ellers gidder de jo ikke å lese teksten i det hele tatt.

Et vanlig triks er å påstå indirekte at leserens intellektuelle, moralske eller følelsesmessige standard er høy. Essayet siterer vanskelige filosofer slik at leseren får følelsen av å være på høyde med autoritetene, Ibsen-biografien gir leseren følelsen av å være et innsiktsfullt og velinformert medlem av mesterens indre krets, kriminalromanen opphøyer leseren til den fantastiske detektivens nesten jevnbyrdige følgesvenn, den "objektive" romanen gir leseren følelsen av å forstå den fiktive virkeligheten helt på egen hånd. Brechts illusjonsbrudd gir tilskueren illusjonen at han er et sjølstendig individ som har brutt med innlevelsens forførelseskunster. Slektsromanen forteller leseren at han/hun aleine er i stand til å ta inn over seg de store sjelelige svingningene et helt dynasti kan oppleve.

2.10 Fortellerstrategienes funksjoner

En drøfting av de forskjellige fortellerstrategienes funksjoner er en vidløftig affære. Her skal jeg bare trekke inn noen få eksempler, som kan belyse min egen innfallsvinkel til temaet.

Fortellerstrategiene kan analyseres som tekniske grep, men ved siden av dette må de sees i sammenheng med den historiske og sosiale situasjonen verkene blir skapt og forventet lest under.

a. Det belærende verket

En tekst som er belærende i tonen (må ikke forveks-

les med lærerik) henviser leseren til å spille en underordnet og uvitende elev. Budskapet oppvurderes åpenlyst på elevens bekostning. Dette gjør leserrollen lite tillokkende hvis ikke leseren har et sterkt underkastelsesbehov eller er enig i at Budskapet fortjener den høye statusen. En slik belærende tekst har en viktig sosial funksjon i sekteriske miljøer, fordi den er en effektiv grensesetter dersom den har en sterk rituell funksjon i miljøet. Den virker avskrekkende på lesere utenfor som ikke deler tekstens vurderinger, samtidig som den forsterker sektmedlemmenes overbevisning om sine meningers fortreffelighet.

Den belærende teksten hyller ikke bare en autoritet, den hyller også det å underkaste seg en autoritet, gjennom det reaksjonsmønsteret som blir foreskrevet i leserrollen. Den lekende språkbruken hos en forfatter som Arild Nyquist kan ses som en polemikk mot tekster med en slik tekststrategi.

b. Brechts Verfremdungsteknikk

Brecht mente at det tjuende århundre var vitenskapens tidsalder. En av funksjonene til hans litterære teknikk var å tvinge publikum/lesere inn i en tenkemåte som likner den hypotetisk-deduktive metoden: Identifikasjon + overraskende innslag = forkasting av første identifikasjon, leting etter ny tolkning, nytt overraskende innslag = enda en ny letefase osv. osv.

En slik kunstopplevelse propagerer en spesiell tenkemåte, som skal oppleves som frigjørende. Men i følge vårt analyseapparat blir dette ingen ubetinget frihet, fordi reaksjonene er nøye utpønsket av den implisitte forfatteren. Det viktigste innholdet i teknikken blir ikke friheten, men propageringa av tenkemåten.

Verfremdungsteknikken er nær beslektet med surrealismen, dadaismen og futurismen, og da Brecht innførte sin versjon av den, hadde den en viktig funksjon som konvensjonsbrudd. I dag er den blitt en slags konvensjon sjøl, og den nedbrytende funksjonen er sterkt nedslitt.

c. Maksimen "Show, don't tell"

Dette slagordet har stått sterkt i angelsaksisk litteraturdebatt i vårt århundre, og innebærer svært forenklet at forfatteren skal gå i dekning i teksten i så stor grad som mulig. Forfatterkommentarer og åpenlyse forfattermanipulasjoner med leserens opplevelse av teksten er bannlyst. Resultatet er en tilsynelatende "objektiv" fortellerstil, og en leserrolle som rommer en tilsynelatende fri og sjølstendig opplevelse av stoffet. Booths begrep om den implisitte forfatteren er et forsøk på å skjære gjennom objektivitetsmystikken innenfor denne tradisjonen, og påvise at den er like manipulatorisk som i all annen litteratur.

d. Den upålitelige jegfortelleren

Utviklinga av teknikken med upålitelige jegfortellere er helt parallell til "Show, don't tell"-estetikken. Her blir leseren invitert til å gjennomskue de feilaktige opplysningene i teksten, og konstruere den "virkelige" historien på egen hånd. Dette gir også et inntrykk av frihet, men heller ikke denne friheten er reell.

I sin gjennomgang av utviklinga av den upålitelige jegfortelleren på Nordisk Institutt's Tranberg-seminar i 1983, presenterte den danske litteraturforskeren Klaus P. Mortensen en interessant teori om årsaken til at teknikken med upålitelig jegforteller vokste fram fra midten av 1800-tallet.⁵ Den tilsynelatende frie leserrollen representerer i virkeligheten en svært sterk styring av leserens reaksjonsmønster. Forfatterne var nødt til å finne fram til teknikker som kontrollerte lesernes reaksjonsmønster i større og større grad, fordi samfunnets kollektive normsett gikk mer og mer i oppløsning. Etter hvert som det har blitt vanskeligere og vanskeligere å forutsi hvilke holdninger de forskjellige leserne ville møte teksten med, ble det nødvendig å styre lesernes reaksjoner på en stadig mer effektiv måte.

I Arild Nyquists forfatterskap er spillet med på fortellerinstansenes forskjellige utforminger et sentralt virkemiddel. I barndomsskildringene har jegpersonene svært varierende grad av pålitelighet. For-

fatteren Arild blir ført inn som fiktiv person i andre tekster, for å skape velberegnet forvirring om hvor illusjonsnummeret egentlig stammer fra.

3. LITT OM IRONI

I den klassiske retorikken er ironi en av de grunnleggende tropene, det vil si en språklig utsmykingsfigur som skal påvirke tilhøreren i den retninga taleren ønsker. Definisjonen er enkel og grei: Et ord eller et uttrykk brukes med motsatt betydning av den vanlige (denotative) betydninga (se for eksempel Øyslebø 1978, side 138).

Som eksempel kan vi bruke følgende situasjon: Familien er på biltur over Haukelifjell, men går tom for bensin underveis. Far utbryter etter at motoren har utåndet: "Nei men dette var da hyggelig. Jeg har alltid drømt om å gå fottur over Hardangervidda."

Men dette mener han jo slett ikke, og alle i bilen er klar over at han gruer seg til å gå ut i den sure vinden med bensinkanna under armen, for å prøve å få haik til nærmeste fjellstue med telefon. Eller med bensinpumpe.

For å gjennomføre dette har familiemedlemmene gjennomført en ganske avansert tolkningsprosedyre. De må først fatte mistanke til utsagnet, gjennom ett eller flere ironisignaler. Disse er vanligvis av to typer:

1. Utsagnet kan bryte radikalt med det man kan vente at opphavsmannen skulle ha sagt der og da, slik som i vårt tilfelle. I en større tekstmasse kan det ironiske utsagnet bryte med holdningene og opplysningene som ellers dominerer teksten.
2. Det kan ligge stilbrudd, logiske motsetninger o.l. inne i selve utsagnet, som gjør at det ikke kan tas for god fisk uten videre.

Når tilhørerne har funnet ut at utsagnet ikke kan aksepteres slik det er, må det omtolkes slik at det gir en fornuftig mening.

En analyse av dette språkspillet blottlegger en hel liten dramaturgi, som skal gjennomgås i dette kapitlet. Det blir en ganske formell gjennomgang, der de historiske og filosofiske sidene ved ironien, generell ironi, ironi som livssyn osv. bare blir avlagt små visitter.¹

Det er best slik. Ironi er et logisk spill, og den

tekniske siden av fenomenet bør beherskes før man setter det inn i en større og mer komplisert sammenheng.

3.1 Forsøk på en generell definisjon

Ironi er en form for bevisst gjenbruk av språket. Den forutsetter ikke bare at ordas grunnbetydninger er kjent, den forutsetter også at språket allerede er brukt, slik at det er etablert faste språkvaner. Disse språkvanene tas aktivt i bruk når det upålitelige i det ironiske utsagnet skal markeres, og de forutsettes kjent hos mottakeren når han/hun skal finne den egentlige meningen i utsagnet. Dermed tydeliggjør ironien språket som språkbruk, og står i opposisjon til en oppfatning av språk som en mer eller mindre friksjonsfylt, men tom kommunikasjonskanal. En drøfting av ironien kan få store filosofiske konsekvenser, jf. Søren Kierkegaards avhandling Om Begrebet Ironi.

Men den enkle formen for ironiske utsagn er ganske grei å ha med å gjøre, sjøl om det alltid er noen som ikke forstår den heller. Og i det ironiske grunnutsagnet vi begynte med, ligger kjernen i all ironiteori: På overflaten opererer man med en betydning som bare har gyldighet i forhold til et innsiktsnivå av lavere grad. Samtidig apellerer utsagnet til å bli tolket på et høyere nivå som ikke er uttrykt i utsagnet, men som det er åpenbart at avsenderen befinner seg på, og som det forutsettes at mottakeren er i stand til å strekke seg opp til.

Under romantikken ble den klassiske retorikkens bruk av ironibegrepet sprengt, og ordet fikk en svært utvidet betydning. Kierkegaard uttrykker seg for eksempel slik:

"Jeg benytter i hele denne fremstilling det uttrykk: Ironien og Ironikeren, jeg kunde ligesaagodt si: Romantiken og Romantikeren."
(Kierkegaard 1962, bind 1, side 288)

Også våre dagers ironologi må manøvrere på bakgrunn av en slik utvidet ironiforståelse. Men også som rent litterært virkemiddel har ironien fått utvidet betydning. I sin The Well-Wrought Urn har litteraturteore-

tikeren Cleanth Brooks presentert den mest omfattende definisjon av ironi som vel er servert til nå:

"... the most general term we have for the kind of qualification which the elements in a context receive from the context."

(sitert etter Muecke 1969, side 3)

Brooks' ironiforståelse blir gjerne kritisert for å være så omfattende at begrepet blir meningsløst, og på et teoretisk plan er det lett å erklære seg enig i en slik kritikk. Men etter å ha gjennomført en konkret ironianalyse må i hvert fall jeg innrømme at det er uhyre lett å falle ned på Brooks' standpunkt i praksis. Nesten ethvert språklig samspill blir plutselig til ironi. Dette gjør nyfrelste ironologer til en plage for omgivelsene. De ser ironi over alt, inntil de har lært å praktisere sjølironi.

Bak både Brooks' og Kierkegaards ironidrøftinger ligger det en bevissthet om den samme logiske konstruksjonen som i den enkle ironien. Skal en ironidefinisjon favne vidt, bør den etter min mening ta utgangspunkt i det ironiske utsagnets spill med innsiktsnivåer, og ikke den enkle ironiens fokusering på betydning. Da kommer også de retoriske funksjonene klarere til syne. Dermed tar vi sats for en definisjon av rimelig omfang: Ironi er en språklig konstruksjon som bygger på flere innsiktsnivåer samtidig. De forskjellige innsiktsnivåene fører til innbyrdes uforenlige tolkninger av utsagnet. For å klargjøre dette nærmere, må vi se nærmere på den ironiske grunnsituasjonen.

3.2 Den ironiske grunnsituasjonen

Den ironiske grunnsituasjonen er en klassisk kommunikasjonssituasjon av den banale typen, med en avsender, en mottaker og en firkant i midten. Det spesielle med den ironiske varianten er at det denne gangen befinner seg en person inne i firkanten. Denne personen finnes bare i språket, og er altså egentlig en språkrolle. Avsenderen kalles ironiker, mottakeren publikum og stakaren i firkanten er offeret. Det er ham det hele går ut over. Vanligvis er det ikke ironikerens mening å

henge ut offeret som person, men offerets holdninger og meninger. Dette tankeinnholdet er ironikerens objekt. Modellen er utviklet av Norman Knox, og termene er lånt fra Langholm 1977, og Muecke 1969, side 14-39.

Ironikeren og offeret befinner seg alltid på forskjellige innsiktsnivåer. Vanligvis er det en forutsetning at publikum også befinner seg på samme nivå som ironikeren. Det er vanlig at innsiktsnivåene kan rangeres, slik at ironikeren ligger over offeret. Der dette ikke er mulig, har vi en interessant konstruksjon som kan kalles ustabil ironi etter Wayne C. Booth.

Med utgangspunkt i denne rollelista kan vi så sette opp ironiens dramaturgi, som delvis er bestemt av historien, delvis av det dynamiske forholdet mellom aktørene, og de konsekvensene dette trekker med seg.

Til å begynne med skal vi gå ut fra den vanligste situasjonen, at ironikerens innsiktsnivå ligger høyere enn offerets. Dette er en stabil ironi etter Booths terminologi.

Skal ironien stå fram som tilfredsstillende, er det vanlig å kreve at denne overlegenheten ikke skal være knusende. Publikums interesse skal jo, offisielt, fanges på offerets nivå. Hvis offerets innsikt devalueres i for høy grad, er det umulig å fange interessen på dette nivået, samtidig som spenninga i situasjonen lades ut. Det er denne spenninga mellom innsiktsnivåene som er kjernen i ironien som språklig strategi. Derfor er det et fornuftig krav til ironien at den skal ha en viss balanse mellom ironikeren og offeret. Samtidig må ironikeren balansere mot et annet krav: Det må være mulig å finne ut om utsagnet er ironisk eller ikke.

Et like utbredt krav om at ironien skal være elegant er nær beslektet: Ironi er et språklig spill, og skal man rives med i spillet, må det være tiltalende å spille med. Her åpenbares en av ironiens spesielle, skjulte kvaliteter: Det sentrale i ironien er ikke å henge ut offeret, sjøl om det kan se slik ut på overflaten. Ut-henging er satirens og sarkasmens oppgave. Det som gir ironien den sterke retoriske virkningen den har, er den

usynlige pakten som opprettes gjennom ironiker og publikum felles følelse av intellektuell overlegenhet. Som igjen er viktigere enn skadefryden over offerets villfarelser. Og nettopp fordi denne pakten er uoffisiell, er den så viktig for strategien i teksten.

3.3 Ombytting av rollene

Ironien hadde ikke vært ironi om den alltid hadde fulgt oppskriften. Sjøl i enkle, ironiske utsagn vil en se at de fire elementene i den ironiske grunnsituasjonen ikke er faste roller. De er funksjoner som kan kombineres på mange forskjellige måter. Det kan være nyttig med en liten oversikt over kombinasjonsmulighetene. Siden offeret nesten alltid er den som representerer objektet, behandles offer og objekt sammen.

a) Ironikeren utpeker seg sjøl til offer

Dette kalles vanligvis sjøllironi. Her er det viktig å merke seg at det må være en uløselig sammenheng mellom egenskapene som gjør en til ironiker, og de som utpeker en til offer. Er ironien påtatt, hører ironien til c).

b) Ironikeren utpeker publikum til offer

I denne ironien ligger det vanligvis en tvetydighet, da den pleier å påpeke indre motsetninger i holdninger som ironikeren tillegger publikum. Den er gjerne en oppfordring om å ta til vettet.

c) Ironikeren spiller offer

Når ironikeren spiller offer, skifter han/hun identitet et øyeblikk, på en slik måte at rollespillet understrekes. Et eksempel på dette er åpningseksemplet fra Hardangervidda.

d) Ironikeren er sitt eget publikum

Dette er den mest private formen for ironi. Det ironiske utsagnet kan bare forstås av ironikeren. Dermed er det

ikke nødvendig å uttrykke det en gang, det er sjelden man merker noe mer til en slik ironi enn et skjevt smil.

e) Publikum som ironiker, den ironiserende tilskueren

I følge det ironibegrepet vi opererer med her, kan ironi bare forekomme i utsagn: Det forutsettes at det finnes en avsender som har lagt inn et dobbelt budskap i utsagnet. Her må vi skyte inn at alle menneskelige tegnsystemer kan gå inn som en del av utsagnet: betoning, kropps-språk, klesmoter, billedkunst, arkitektur, trafikkskilt, musikk osv. En slik kombinasjon av flere tegnsystemer er grunnlaget for enhver skuespillerkunst, for visuelle medier og lydmedier.

Hadde alle hatt denne oppfatninga av ironi, hadde ironilitteraturen vært kort og grei. Det er den ikke, og det skyldes hovedsakelig at det går an å flytte ironikerrollen over til publikum.

Et utsagn kan godt tolkes ironisk av publikum, sjøl om det ikke er ment ironisk av avsenderen. Da har vi å gjøre med utilsiktet ironi. Et godt -- og avskrekkende -- eksempel er mottoet "Arbeit macht frei" som sto over inngangen til tyske utryddelsesleire. På en norsk besøkende i dag, vil det virke som en ond ironi. Kombinasjonen av åpenbar ufrihet og frihetsslagordet er så skrikende uharmonisk at dette ville bli tolket som et ironisignal i en normal norsk sammenheng. Men slagordet var slett ikke ironisk ment fra nazistenes side.

Når publikum tolker inn ironi i utsagn som ikke er ment som ironiske, skjer det samtidig en forskyvning i det intellektuelle maktforholdet: Publikummeren utpeker den talende til offer. I alle fall inne i sitt eget hode.

3.4 Skjebnens ironi

På samme måte som man kan lese ironi inn i utsagn som ikke er ment ironisk, kan man tolke inn ironi i motsetningsfylte situasjoner som ikke er utsagn. Det er

dette som kalles ironiske situasjoner. Et eksempel: Samme dag som den store hærføreren vinner det avgjørende slaget, over fienden, trækker han på en spiker og dør av blodforgiftning.

Dette kalles gjerne "skjebnens ironi", og dette er en svært betegnende betegnelse. For å tolke den motsetningsfylte situasjonen som ironisk, må publikum tolke inn en avsender, nemlig skjebnen. Dermed blir verden et utsagn til menneskene, enten med den uransakelige Gud eller den lunefulle skjebnen som hovedtaler.

Bak et slikt syn på verden kan det ligge to vidt forskjellige livssyn. Om man virkelig tror på en eller annen styrende instans i verden, god eller dårlig, befinner vi oss slett ikke under punkt e), men i den ironiske grunnsituasjonens mest banale variant. Om skjebnen derimot er et rent hjelpebegrep, er denne "generelle ironien" eller "verdensironien" et ateistisk vrengebilde av det kristne verdensbildet. Bare for ateisten er det et egentlig sammenfall mellom ironiker og publikum. Han ironiserer over hærføreren som trodde at han behersket verden, men som i virkeligheten var i tilfældighetene og kaosets vold. Ateisten har heller ikke noe å sette opp i stedet, ut over sin egen skepsis og bevisstheten om sin egen avmakt: Han står i samme situasjon som offeret. Offeret blir en tragisk helt, og tragedie og ironi flyter sammen.

Den som virkelig tror på Guds straffedom, har en annen tolkning på situasjonen: Hærføreren var underlagt Guds regime, og gikk til grunne fordi han opphøyde sin innsikt til den øverste. Det springende punkt i den kristne teologien er nettopp at hvis man holder seg inne med ironikeren Guds høyeste innsikt, unngår man å havne i samme gryte som den overmodige hærføreren.

Det er derfor ingen tilfældighet at romantikkens utvidelse av begrepet ironi fra retorisk figur til verdensanskuelser har vokst fram helt parallelt til det intellektuelle borgerskapets oppbrudd fra kristendommen de siste to-trehundre år. Ironien som livsholdning inneholder et sterkt ateistisk innslag av religionskritikk. Samtidig er den ironiske livsholdninga en

typisk oppbruddskonstruksjon. Den er intimt knyttet til de forestillingene den tar avstand fra, gjennom arbeidet med å snu dem på hodet. En slik kritisk, konsekvent ironisk holdning blir gjerne kritisert for å være uforpliktende. Ironikeren underminerer jo alle andre posisjoner enn sin egen, uten å sette noe i stedet.

Hvor mye ironi en bør tillate seg her i livet, skal ikke jeg uttale meg om. Men også på dette feltet er den gyldne middelvei en populær trasé, som for eksempel Kierkegaard også foreskriver:

"... naar Individet er rigtig stillet, og det er derved, at Ironien er begrænset, saa faar først Ironien sin rette Betydning, sin sande Gyldighed."

(Kierkegaard 1962, bind 1, side 328)

3.5 Litt historikk³

Som så mange andre ble ironien døpt av en fiende. I Platons Staten blir Sokrates skjelt ut for å drive "eironeia" av en motstander. Attesten var svært lite smigrende. En "eiron" var en usympatisk komediefigur som først opptrer hos Aristofanes. Han er en bedrager som er slu som en rev og glatt som en ål. I tråd med dette ble "eiron" et begrep for å bedra med tomme talemåter, samt spott.

I retorikken til Aleksander fra det 4. århundre f.Kr., defineres ironi som å laste ved hjelp av ros, eller noe som forekom langt sjeldnere også den gangen, å rose ved hjelp av kritikk.

"Eironeia" er ingen dårlig karakteristikk av Sokrates' debatteknikk. Han var en ironiker som systematisk forstilte seg i debatten, og spilte uvitende for å lokke motstanderen til å blottstille sin egen uvitenhet.

Platon brukte også "eiron" i nedsettende betydning.

Aristoteles ga begrepet "eiron" en litt mer nøytral betydning i etikken: Påtatt uvitenhet. Videre satte han det opp mot begrepet "alazon". Dermed var et grunnleggende begrepspar i ironologien etablert.

"Alazon" er "eirons" motpart. Han er den som påberoper seg absolutt innsikt, er aggressivt pågående og

påståelig, en skrytepave fylt av overdreven sjøltillit. Mens "eiron" later som om han vet mindre enn han gjør, tror "alazon" at han vet mer.

Sin vane tro hevdet Aristoteles at sannheten lå på den gyldne middelvei. Men han ville likevel foretrekke "eironeia", fordi understatement er mer vinnende enn skryt, og manglende måtehold virker frastøtende.

Siden har "eiron" blitt enda sterkere oppvurdert, og rollen nådde toppen av popularitetskurven under den tyske romantikken.

Alazon-rollen har aldri fått noen høy status i teorien, men har tatt sitt monn igjen i praksis: Det har aldri manglet kandidater til å spille rollen som ironiens klassiske offer.

Paret eiron-alazon representerer en gjennomgående hovedtendens i europeisk ironitradisjon: Ironien slår nesten alltid ned på en eller annen form for overmott:

"For one of the odd things about irony is that it regards assumptions as presumption and innocence as guilt. Simple ignorance is safe from irony, but ignorance compounded with the least degree of confidence counts as intellectual hubris and is a punishable offence."
(Muecke 1969, side 30)

Her må vi trekke inn et tredje av den klassiske ironi-estetikkens krav, som kommer i tillegg til balanse- og eleganse-kravene: Offeret, og dermed ironien, skal ha et snev av uskyld. Uten at kombinasjonen mangelfull innsikt/overspente ambisjoner står fram som uskyldig og naiv, mister offeret enhver tiltrekningskraft overfor leseren. Mangler tiltrekningskraften, nøytraliseres den ene polen, og hele den indre spenninga i den ironiske konstruksjonen faller sammen. I neste omgang trues den hemmelige kontrakten mellom ironiker og publikum: Om ironikeren driver hemningsløs uthenging av offeret, står ironikeren fram som usympatisk.

3.6 Klassifikasjon av ironi

Det har blitt produsert en mengde klassifikasjonsskjemaer for ironityper. Disse skjemaene har to ting til felles: De er forskjellige fra forfatter til forfatter,

og de har en tendens til å blande sammen klasser som er basert på innholdsanalyse, med klasser som er basert på strukturelle egenskaper.

Jeg skal ikke forsøke å komme med noen oversiktlig oversikt over de mange uoversiktlige oversiktene som er å finne i ironilitteraturen, men nøye meg med et lite utdrag av Mueckes og Booths kategorier. De fleste av dem vil komme til nytte under den seinere analysen.

1. Graden av åpenhet

Muecke deler inn ironi i åpen og tildekket (open/covert) etter i hvilken grad den underliggende meninga er tildekket av overflatemeninga. Ytterpunktene finner man i satirisk ironi -- som er maksimalt åpen, og i privat ironi -- som er helt ugjennomskuelig. Vi beveger oss på en kontinuerlig skala, hvor det er uråd å sette opp grenser. Dessuten vil det samme utsagnet bli plassert vidt forskjellige steder på skalaen, alt etter mot-takerens kompetanse.

Å bestemme graden av åpenhet innebærer altså en drøfting av publikums innsiktsnivå. Vanskene med å fastslå dette er åpenbare. Likevel er et begrunnet syn på åpenheten et vesentlig innslag i ironianalysen.

2 Hvor framtreddende er ironikeren?

Dette har vi vært inne på i avsnittet om ombyutting av rollene. Muecke opererer med en inndeling i fire klasser, etter hvor framtreddende ironikeren er i utsagnet.

a) Upersonlig ironi, der ironikeren sitter helt tilbake trukket, som en upersonlig stemme.

b) Selv-nedsettende ironi, der ironikeren framstiller seg som en person med liten viten, og sjøl spiller offer.

c) Ingenu-ironi: Ironikeren fører inn en person som virkelig er uvitende, men likevel er bærer av verkets positive verdier. Resultatet blir en dobbelkonstruksjon: De overmodige alazon-typene utpeker den naive som sitt offer, men avslører sin egen dumhet, slik at de til sjuende og sist blir ofre sjøl. Et klassisk, men dårlig eksempel på dette er barnet i "Keiserens nye

klar". Bedre er Svejk i tsjekkeren Jaroslav Hašeks Den tapre soldat Svejk og hans eventyr i Verdenskrigen. Menig Svejk har attest på at han er idiot, men han utfører alle ordre nøyaktig slik de blir gitt. Resultatet er kaos, for de overordnetes idioti kommer opp i dagen.

Hos Arild Nyquist finner vi ingenu-ironi for eksempel i novellen "Statsministeren og jeg er forbasket enige om hele saken!" (Mitt bidrag til EF-debatten)" i samlinga Bläsch, side 63-66. Her opptrer Trygve Bratteli og dikter Arild som skråsikre EF-vennlige teknokrater, mens Kongen kommer med naive spørsmål om bønder og gulerøtter. Her er det en dobbel ironi: Når Kongen er den puslete og naive, kommer det inn en paradoksal ironi i tillegg til uskyldsironien.

d) Dramatisk ironi: Her har ikke ironikeren noen stemme i det hele tatt, men er redusert til en arrangør som presenterer ironiske situasjoner. Dette er dramatikereens klassiske posisjon, som han riktignok må dele med instruktøren. Men den er også vanlig i episk prosa. Når man innfører et skille mellom den implisitte forfatteren og fortelleren, slik vi har gjort i vår kommunikasjonsmodell, betyr det at forfatteren aldri kommer direkte til orde i verket. Og dersom det forekommer en ironisk distanse mellom implisitt forfatter og forteller, blir resultatet automatisk en form for dramatisk ironi.

Denne klassifikasjonen følger ikke noen rett linje, og det er fullt mulig å lage tilsvarende klassifikasjoner ut fra offerets og publikums rolle. Her ligger kaos og venter på å slå kloa i systematikeren. Derfor er det viktig å slå fast at en konkret beskrivelse vanligvis er nyttigere enn en kategorisering. Mueckes inndeling er tatt med fordi den beskriver vanlige konstruksjoner, og fordi "dramatisk ironi" er en svært velbrukt betegnelse.

3.7 Romantisk ironi

Vi har tidligere vært innom romantikkens voldsomme utvidelse av ironibegrepet. Men det er ikke dette som

skjuler seg bak begrepet "romantisk ironi". Begrepet dekker et fortellerteknisk grep: at fiksjonen presenterer sin egen fiksjonalitet, og derved bryter fiksjonen. Det best kjente eksemplet på dette er den fremmede passasjerens berømte replikk i Peer Gynt: "... man dør ej midt i femte akt." Her påpekes det direkte at sjangeren forbyr forfatteren å ta livet av helten før stykket er over, og spenninga i skipbruddscenen forsvinner fullstendig. I stedet ironiseres det over innlevelsen i fiksjonen. Likevel fortsetter fiksjonen videre, den avbrytes ikke i og med bruddet.

Den romantiske ironien er et metatekstlig grep der teksten kommenterer seg sjøl, og synliggjør den litterære fiksjonens paradoksale situasjon: Den er et stykke ikke-virkelighet som likevel er relevant for vår forståelse av virkeligheten:

"Romantic Irony is a way of dealing ironically with General Irony situations, but principally with the ironic contradictions of art; more precisely, Romantic Irony is the expression of an ironical attitude adopted as a means of recognizing and transcending, but still preserving these contradictions. The theory of Romantic Irony is the only course open to the modern artist."

(Muecke 1969, side 159)

Den høyromantiske dikteren Lord Byron var en flittig bruker av dette grepet, men vi finner det også som standard inventar i dagens modernistisk pregete diktning. Her er et eksempel fra Dag Solstads Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjem-søkt vårt land:

"Vi sto ved inngangsdøra i Kongens gate. Vi tok avskjed. Jeg nikka mått og gikk hjem. Slik skiltes jeg fra Nina Skåtøy. Jeg bør vel tillegge at hele denne replikkvekslinga, eller samtalen, eller spørrerunden, foregikk sånn at Nina Skåtøy uttrykte seg på sitt perfekte Larviksmål. Det vil si at hun sa «det smertær meg», «løkka», «angst i hue», «arbær» etc., men på grunn av at jeg søker en helt bestemt litterær virkning her, har jeg valgt å uttrykke meg på denne måten, inkludert denne presiseringa."

(Solstad 1983, side 247)

Romantisk ironi trenger slett ikke å framstå så

eksplisitt som i disse sitatene. Enhver innebygd framvisning av teksten som tekst, som bryter ned den umiddelbare identifikasjonen med fiksjonen, vil ha trekk av romantisk ironi. Dette er særlig tydelig i parodiske tekster.

3.8 Stabil og ustabil ironi

Et av de mest klargjørende klassifikasjonssystemene i ironologiens villniss, er W.C. Booths inndeling i stabil og ustabil ironi, som han presenterte i A Rhetoric of Irony (1974). Denne inndeling tar utgangspunkt i forholdet mellom innsiktsnivåene ironien er bygd på.

a. Stabil ironi

Stabil ironi er ironi med fasit, det vil si utsagn der det er mulig å få alminnelig oppslutning om at en nærmere bestemt underliggende betydning i utsagnet er utsagnets egentlige mening. (Her er det viktig å merke seg at det litt vage "alminnelig oppslutning" er brukt som kriterium. Siden vi har å gjøre med tolkning av språklige utsagn, er det ikke mulig å operere med mer håndfaste prosedyrer.)

Dette er den "normale" formen for ironi, som vi har gått ut fra i hele det foregående. Kjernen i den stabile ironien er en klar rangordning mellom innsiktsnivåene.

Denne rangordninga blir ikke truet sjøl om man ironiserer videre over den egentlige meninga. Det som da skjer, er at man bygger ironi over ironi som et sett konsentriske ringer: Inne i hver ring er rangordninga ikke truet. Dette gjelder også i ingenue-ironien, som er bygd på nettopp en slik konstruksjon.

Den stabile ironiens "system-budskap" er at det er mulig å hevde at en bestemt erkjennelse er bedre enn en annen erkjennelse. Men det er likevel ikke mulig å hevde at en innsikt er endelig, den kan alltid undermineres av en ny ironi. I alle fall teoretisk. Dette gjør en systematisk, stabil ironi til en skeptisk tenkemåte som har svært mye til felles med den hypo-

tetisk-deduktive metoden i vitenskapen.

b. Ustabil ironi

Ustabil ironi har ingen fasit. Den vipper fram og tilbake mellom holdningene, og det er umulig å belegge en påstand om at den ene tolkningsmuligheten har forrang for den andre, ut fra tekstens signaler. At leseren kan foretrekke den ene tolkninga framfor den andre av personlige grunner er en annen sak.

Denne andre saken er ikke uproblematisk. Det er uhyre vanskelig å vite hvor grensa mellom stabil og ustabil ironi går, fordi tolkninga er helt avhengig av leserens kompetanse. Men på dette feltet er det viktig å ikke ha klare grenser. Som i annen navigasjon er polene viktigere enn ekvator.

Mens den stabile ironien bekrefter at det finnes en røngorden mellom innsikter, setter den ustabile ironien spørsmålstejn nettopp ved denne påstanden. Slik problematiserer den en av de grunnleggende påstandene i vår kultur. Samtidig er den svært tids- og kulturbestemt. På samme måte som "generell ironi" er den en sentral bestanddel i den kritiske, vestlige, borgerlige kulturens oppløsning av det tradisjonelle kristne, vest-europeiske verdensbildet. I den litterære modernismen har den ustabile ironien blitt en sentral byggestein.

I Arild Nyquists forfatterskap finner vi både stabile og ustabile ironier, og disse fordeler seg etter et svært interessant mønster. I barndomsskildringene dominerer den stabile ironien fullstendig. I kortprosaen finner vi en kombinasjon (som absolutt bør analyseres, men det faller utenfor denne oppgaven), og i lyrikken dominerer den ustabile ironien. Et glimrende eksempel på ustabil ironi er diktet "flukt" fra samlinga Eplehøst, side 10-11.

*Jeg ser på de gråklede damer.
Jeg ser på de hvitklede herrer.
Jeg ser på de lekende barn.*

*Jeg ser på de bremsende biler.
Jeg ser på de ryggende busser.
Jeg ser på de skjelvende sykler.
Jeg ser og ser.*

*Jeg ser på de smilende bandyspillere.
Jeg ser på de gråtende trafikkonstabler.
Jeg ser på de dansende skipsmeklere.*

*Jeg ser på de frimerkeklitrende kioskdamer.
Jeg ser på de klatrende sykepleiersker.
Jeg ser på de spurtende skomakerenker.
Jeg ser og ser.*

*Jeg ser på de gumlende hester.
Jeg ser på de slafsende fluer.
Jeg ser på de slurpende kameleoner.*

*Jeg ser på de skøyeraktige risiker.
Jeg ser på de listige bananer.
Jeg ser på de fornærmete fluesopp.
Jeg ser og ser.*

*Jeg ser på de blingsende gjedder.
Jeg ser på de skulkende generaler.
Jeg ser på de nesevise konger.*

*Jeg ser på de forlatte brødristere.
Jeg ser på de sørgende stikkontakter.
Jeg ser på de driblende røykdykkere.*

*Jeg ser på de eplekakespisende oldefedre.
Jeg ser på de rødgrøtslurpende oldemødre.
Jeg ser på de potethyppende tippoldefedre.
Jeg ser og ser.*

*Jeg er visst kommet på en klode . . .
Her er så mange elefanter . . .*

I denne teksten vrimler det av ironisignaler: Diktet er en parodi på Obstfelders kjente, svart subjektive dikt "Jeg ser", bildene utvikler seg langs rabiante assosiasjonslinjer, og stilbruddene yngler. For et overflatisk blikk er det derfor nærliggende å betrakte diktet som en raljering med Obstfelder.

Men Obstfelder-parodien brytes fort opp, det har skjedd definitivt i strofe 3. Her har det absurde assosiasjonsmønsteret fått egenverdi. De uvante kombinasjonene mellom adjektivene og substantivene gjør krav på relevans og egenverdi. De er ikke uthengende, men underliggjørende.

Assosiasjonsstrukturen i diktet er dobbel. Den er naiv, noe som gjerne er et ironisignal. Samtidig er

det et tragisk alvor i klovneriet: Poeten vil ha leseren til å se på bandyspillere, skomakerenker, brødristere og risiker på en ny måte. Samtidig blir det også framhevet med stor styrke at dette er en riktig sær tekst.

Resultatet er at det er umulig å ha en avslappet og entydig holdning til teksten. Dette er det grunnleggende elementet i tekststrategien.

Avslutningsstrofen er en bastant henvisning til Obstfelders dikt. Samtidig er den strengt logisk, men logikken er kastet bort på en strengt tatt selvfølgelig logisk slutning. Samtidig rommer den en assosiasjon til bakrusens lyserøde elefanter. Det strengt logiske tullet er også et ironisignal.

Et slikt dikt må forstås på bakgrunn av den tradisjonen det står innenfor, eller stiller seg på utsiden av. "Flukt" (en parodisk tittel som også sier noe vesentlig om diktet! Det har hittil vært umulig for andre enn astronauter å flykte fra kloden) ironiserer over den norske symbolistiske poesitradisjonen ved å stå fram som nonsens, samtidig som det rommer et genuint poetisk program. Denne dobbeltheten er det mest stabile i diktet.

3.9 Hvordan forstå ironi?

Man kan godt hevde at et ironisk utsagn er mislykket hvis det må forklares, og derfor gå imot konkrete forklaringer. Men en teori om hvilke trinn en ironiforståelse består av, kan avdekke viktige strukturelle egenskaper, som igjen kan forklare hvorfor ironien blir brukt på akkurat den og den måten i spesielle tilfeller. En slik teori er lansert av Wayne C. Booth i A Rhetoric of Irony på side 10-12.

Booth opererer med en tolkningsprosess, eller "rekonstruksjonsprosess", som han velger å kalle det, i fire trinn:

Første trinn

Leseren må tvinges til å forkaste den bokstavelige meninga, enten ut fra indre motsetninger i utsagnet,

eller en eventuell motsetning mellom utsagnet og den sammenhengen det står i. Med andre ord: Publikum må oppfatte ironisignaler, og forkaste det han/hun hører/ser/leser.

Annet-trinn

Alternative tolkninger letes fram. Det evig aktuelle alternativet at forfatteren rett og slett har vært for dum eller sløv til å forstå hva han sjøl har skrevet, legges i venteposisjon mens de andre tolkningsmulighetene føres videre til tredje og fjerde trinn.

Tredje trinn

Leseren lager en teori om forfatterens (ironikerens) kunnskapsnivå og meninger, og hvilken mening det er aktuelt å tillegge ham/henne i den aktuelle situasjonen.

Dette punktet er prinsipielt viktig, for det viser hvor nært tolkning av ironiske utsagn er knyttet til publikums forventninger om forfatterens intensjon og verkets/utsagnets styrende normer.

Det er lett å se at kommunikasjonen kan mislykkes på alle trinn. Første og annet trinn stiller vesentlige krav til publikums kompetanse. Hvis ironikeren feilbedømmer den, vil ikke publikum oppfatte ironisignalene. Det kan også skje at publikum ser ironisignalene, men ikke er i stand til å konstruere noen annen og mer fornuftig versjon enn overflatebetydninga. De er enige med offeret, og blir offer sjøl. Noen fellesskapsfølelse med ironikeren blir det ikke snakk om. I stedet blir han gjerne stemplet som høy på pæra, eventuelt som en flau ironiker.

Et ironisk utsagn rommer derfor tydelige informasjoner om hvilket nivå ironikeren mener publikum bør befinne seg på.

Det er også en tendens til at publikum ikke vil oppfatte ironier som bryter med ens egne meninger, mens en gjerne tolker inn mer ironi enn godt er i utsagn som avviker fra ens egne meninger.

Alle disse misforståelsesmulighetene understreker at ironi er en språkpraksis som ikke tilstreber noen form for sosial nøytralitet, men tvert imot trekker

kommunikasjonssituasjonen aktivt inn i språkbruken.

3.10 Ironi og erkjennelse

Ironien er en provokatorisk figur. Den er bygd på en grunnleggende påstand om at ikke all språkbruk er like intelligent, og den trekker inn språkbrukernes forutsetninger eller kompetanse på en aktiv måte.

Men ironien provoserer også forestillinga om erkjennelse som en uproblematisk prosess: Når ironikeren kan vise at offerets innsikt er mangelfull, er det ingen ting i veien for at en annen ironiker kan utpeke den første ironikeren til et nytt offer, og så videre i det uendelige. Ironien tar aldri slutt. En konsekvent ironisk holdning vil derfor underminere forestillinga om at vi i det hele tatt har noen sikker viten og er i stand til å gjøre riktige vurderinger. Konsekvensen er verdinihilisme.

Publikum kan også sitte igjen med en litt mer banal angst: Når kan jeg vite om et utsagn er alvorlig ment, etter at ironien kom inn i verden?

For å slippe unna den slags plagsomme situasjoner, er det blant annet foreslått å innføre et eget ironitegn. Forslaget kom fra en viss Alcanter de Brahm i 1899, og tegnet er et omvendt spørsmålstegn.

Ironitegnet har aldri slått igjennom, antakelig fordi ingen har interesse av å bruke det: Ironikeren vil se at tegnet opphever ironien, fordi det tar bort all troverdighet fra overflatebetydninga. Ironifienden vil være like usikker som før, ja faktisk enda mer usikker: Han kan ikke være sikker på om tegnet er brukt ironisk eller ikke. Det er da også usikkert om selve forslaget var ironisk ment eller ikke. Alcanter de Brahm er i alle fall et pseudonym.

3.11 Ironiens slektninger

Ironien har flere nære slektninger, som det kan være nyttig å definere for å unngå sammenblanding under analysen. I den språklige praksisen derimot, er en blan-

ding av fenomenene både vanlig og ønskelig. Definisjonene er ikke noe forsøk på å uttrykke den endelige sannhet. De skal bare tjene til å klargjøre min egen posisjon i forhold til stoffet.

1. Metaforen er et språklig bilde som betyr noe annet enn det som sies. Men i motsetning til ironien er det ingen motsetning mellom de to betydningene. De utfyller hverandre, i stedet for å utelukke hverandre.

2. Parodi er en språkpraksis som etterlikner en etablert sjanger eller stilart, slik at stiltonen bevares, mens innhold og holdninger byttes om slik at de ikke harmonerer med formen. Parodi er et svært vanlig ironisignal, men skiller seg fra ironien ved at det sentrale er lånet av formelle virkemidler.

Hvis man låner en stilart, og lar innhold og holdninger harmonere med den, har man å gjøre med en travesti.

3. Sarkasme er en stabil ironi, der overflatenivået har så liten egenverdi at den ironiske spenninga mellom nivåene er nesten totalt opphevet. Vanligvis er sarkasmer hånende, fordi denne spenninga er borte.

4. Satire er en sjangerbetegnelse og ikke noen spesiell retorisk teknikk. I dagens språkbruk dekker begrepet diktning som angriper samtidas skrøpeligheter med spottende midler. Disse midlene kan være både ironi, parodi og sarkasme.

3.12 Ironien og kommunikasjonsmodellen

Ironi kan forekomme på alle plan i fortellerstrukturen, med forskjellige konsekvenser for tolkinga av teksten. En kan for eksempel finne ironi bare på ett plan, eller ironi over ironi, slik at for eksempel den implisitte forfatteren ironiserer over fortelleren som ironiserer over en romanperson som ironiserer over sin tante som ironiserer over folk som leser romaner.

Her skal jeg ta for meg noen av de viktigste mulighetene for ironiske strukturer i teksten. Det letteste er å ordne dem etter hvem som er ironiker.

a. En person i fiksjonen er ironiker

Denne situasjonen har vi når en av personene i fiksjonen kommer med et ironisk utsagn, vanligvis med en annen fiksjonsperson som publikum. Det greieste er å innordne tilfellene der en person i fiksjonen refererer en annen persons ironiske utsagn under denne kategorien. Slike ironier fungerer på to plan: med et fiksjonspublikum, og et reelt publikum som består av de fysiske leserne. Det er derfor viktig å undersøke hvordan ironien harmonerer eller bryter med den implisitte forfatterens normsett og leserrollens oppgaver.

b. Fortelleren er ironiker

Fortelleren er også en fiksjonsstørrelse, men han/hun er overordnet persongalleriet, og kan ironisere over alt, inkludert personene. Når fortelleren er ironiker, er tilhøreren vanligvis publikum innafor fiksjonens rammer. Men også denne ironien må analyseres i forhold til implisitt forfatter og leserrolle.

c. Den implisitte forfatteren er ironiker

Den implisitte forfatteren kan ironisere også over fortelleren, slik det skjer når vi har med en upålitelig jegforteller å gjøre. Men siden den implisitte forfatteren aldri tar ordet direkte i verket, må ironien presenteres indirekte, som uoverensstemmelser i fortellerens tekst. Publikum for den implisitte forfatterens ironi er de leserne som oppfyller leserrollen, og bare dem.

Siden den implisitte forfatterens ironi bare kan presenteres indirekte som brudd i teksten, opererer ironien ofte med et formelt offer som må konstrueres av leseren: Offer er den som tar de motsetningsfylte utsagnene for god fisk. Leserrollens oppgave består i å konstruere dette offeret og ta avstand fra det.

Dette kan også medføre at publikum blir utpekt

til offer. Den romantiske ironien for eksempel, ironiserer over en leserrolle som tar fiksjonen på alvor.

Den kan også ses på som sjøllironi som ironiserer over den som har skapt og den som styrer fiksjonen.

I en analyse av den implisitte forfatterens ironi må man løsrive seg fra bildet av ironiker, offer og publikum som personer. Mønsteret dannes like gjerne av forskjellige mulige holdninger til fiksjonsstoffet. Ironiens objekt kommer mer i fokus enn det har vært tidligere i dette kapitlet.

Det er på dette punktet det er lett å gli over i Cleanth Brooks' nesten altomfattende ironibegrep. Overgangen mellom den ironiske bruken av kapitteloverskrifter i Ringer og et hvilket som helst samvirke mellom delene av en tekst er svært flytende.

3.13 Et forsvar for gravalvoret

Vanligvis venter man at et verk som inneholder ironi, satire og parodier også er humoristisk. Det er det gjerne også, men dette er ingen naturlov. Ironiske fortellerkonstruksjoner er ikke alltid morsomme, og grensa mellom skjebnens ironi og tragedien er det ennå ingen som har funnet. I tysk tradisjon finner man skribenter som konsekvent skriver "tragisk" der vi ville skrive "ironisk".

Arild Nyquists ironi er stort sett morsom når den er vellykket, og det er den ofte. Ringer i et sommervann er en svært morsom og sjarmerende liten bok. Men jeg vil likevel ikke presentere noen analyse av hva det er som gjør boka morsom. Jeg har minst tre gode grunner til det.

1. Forklaringer av vitser og annen humor strider mot humorens vesen. Når vitsen blir forklart, oppnår man en helt annen virkning enn når vitsen blir forstått. Slike vitseforklaringer tjener ikke til stort annet enn å henge ut den som ikke har forstått vitsen. Derfor er dette en av Darwin P. Erlandsens yndlingssjangere i Dusteforbundets spalter. Om vitseforklaringa mister denne ironiske dimensjonen, blir den noe av det kjede-

ligste som fins.

2. Jeg har ikke noe særlig greie på humorteori, så en slik analyse ville ikke bare blitt kjedelig, men også ganske dum.

3. All min erfaring med humor tilsier at den beste, morsomste og mest slitesterke humoren har en dypt alvorlig undertone. En klovn som ikke gråter, er ingen klovn. Han er bare en person som har fått på seg rare klær.

Derfor vil denne analysen dreie seg om store, alvorlige temaer som liv, død, kjærlighet og fortapelse.

4 BARNDOMMEN OG DET SJØLBIOGRAFISKE

4.1 Barndommen, en ideologi

Med barndomsskildringene sine skriver Arild Nyquist seg inn i en litterær tradisjon som rommer flere sentrale verker i vår litteratur. Det er nok å nevne titler som I Eventyre av Olav Duun, Det store spelet av Tarjei Vesaas, Veien til verdens ende av Sigurd Hoel og Lillelord av Johan Borgen. Denne sterke interessen for barndommen kan ikke bare forklares som en bivirkning av at også store forfattere har vært barn en gang. Litteratur er tolkning og produksjon av ideologi. Barndommen slik vi kjenner den i dag, er like mye et ideologisk fenomen som en fysisk tilstand. For å sirkle inn innholdet i denne ideologien, skal vi ta et lite historisk tilbakeblikk over emnet.

Det er vanskelig å finne ut hvordan barn egentlig har hatt det i Europa fra middelalderen til i dag. Kildene er svært mangelfulle. Historikeren Ståle Dyrvik¹ regner at her i landet blir hullene alvorlige når vi kommer tilbake til 1850, og fra tida rundt 1600 er det bare små brokker igjen, på linje med arkeologiske potteskår. De tilsvarende grensene for land som England og Frankrike ligger rundt år 1800 og 1400.

På tross av de dårlige kildene, ser det likevel ut til å være nokså sikkert at det ikke var så lett å være barn. Barnedødeligheten var enorm, på 1700-tallet døde 75 prosent av alle døypte barn i London før de var fem år gamle. På landsbygda var forholdene antakelig noe bedre. Det finnes sterke indikasjoner på at barnedrap var utbredt langt inn i moderne tid.

Anslagene over befolknings sammensetninga er usikre, men man regner med at 45 prosent av folketallet i England besto av barn på 1600-tallet.² Forholdene var altså omtrent slik vi finner dem i dårlig stilte u-land i dag.

Skolegang var et svært sjeldent unntak, og barnearbeid har vært en regel.

I en slik situasjon var det ikke plass for noen barndom av den typen vi i dag kaller normal. Den tilstanden

vi kaller barndom, og som vi regner som en naturlig ting, er et historisk og geografisk unntaksfenomen som er blitt felleseie her i landet først under den moderne velferdsstaten. Sett i forhold til fortidas høye dødelighet, er den et avgjort framskritt. Men samtidig særkjennes den moderne barndommen ved at den er adskilt fra viktige samfunnsfunksjoner:

Utmærkende for denna tradition är att barnet ses som en från de vuxna helt skild individ, barndomen som en period, kännetecknad av oansvarighet och lek: "Barn är ett folk och dom bor i ett främmande land".

(Ambjörnsson 1978, side 62)

I dette ligger noen av de viktigste ideologiske implikasjonene i barndommen gjemt.

Typisk nok er det lettere å etterspore hva voksne har ment om hvordan barn skulle ha det, enn å finne ut hvordan de virkelig hadde det. Det grunnleggende verket om barndomsideologien er franskmannen Philippe Ariès' Barndommens historie, som kom på fransk i 1960.

Også Ariès' kilder er mangelfulle. Han følger den store franske kritiske tradisjon, med vidløftige og elegante tolkninger på et spinkelt kildegrunnlag. Han er nødt til å bygge på kilder som malerier, ordforrådet i forskjellige språk, klær, leker og normativ litteratur som byr på store kildekritiske problemer. Likevel er analysene verdifulle om de tolkes med sunn skepsis.

Ifølge Ariès var "livets aldre" et yndet motiv for filosofer og billedkunstnere i middelalderen. I Le Grand Propriétaire de toutes Choses, et encyklopedisk verk fra 1200-tallet, som ble oversatt til fransk rundt år 1500, ble livet delt inn i sju faser, hver på sju år: barndom, pueritia, oppvekst osv.³ Inndelinga er preget av en slående blanding av observasjonsevne og tallmagi.

Et verk som det nevnte skulle gi en samlet framstilling av verdensordenen. Denne verdensordenen var statisk, og bare små brokker tilgjengelig for menneskelig viten. Barndommen var et uferdighetens stadium, på menneskenes sykliske ferd gjennom en statisk verden.

I sin essaysamling Familjportrett (Ambjörnsson 1978), som er svært påvirket av Ariès, utdyper Ronny Ambjörns-

son det rådende bildet av barn ved overgangen fra middelalder til nyere tid. Barn var ufornuftige, uberegnelige, og hadde en farlig, nærmest dyrisk natur. Derfor var det viktig å temme barnets vilje, fordi denne viljen kunne føre til kaos.

Det er ikke godt å si i hvilken grad ideologenes budskap ble satt ut i livet. Men bildet av barna var forholdsvis entydig, og sto i klar motsetning til opplysningstidas barndomsideologi som også i stor grad er vår egen. Ariès' hovedtese er at det skjedde en sterk nyorientering i forholdet til barndommen ved inngangen til nyere tid, på 1500- og 1600-tallet. Drivkreftene i denne nyvurderinga finner vi i kirken og i det voksende embetsmannsaristokratiet. En av de bakenforliggende faktorene var en senkning av barnedødeligheten. I og med at barna fikk større sjanser til å vokse opp, kunne man begynne å behandle dem som individer på et tidligere stadium. Dette var jo bortkastet innsats når de fleste barn bare var midlertidig levende barnelik.

Ambjörnsson mener at den viktigste bakenforliggende faktoren var framveksten av kapitalismen. Den nye barndomsideologien er intimt knyttet til etableringa av den borgerlige familien. Både utviklinga og spredninga av ideologien følger spredninga av det borgerlige familiemønsteret nøye.

Den borgerlige familien kjennetegnes ved at arbeidet trekkes ut av hjemmet. Resultatet er en utstrakt privatisering av nesten alle livets områder. Arkitekturen forandrer seg. Stadig flere funksjoner trekkes vekk fra offentlige og halvoffentlige steder og inn i det borgerlige hjemmets innelukkete rom med spesialiserte funksjoner. Dette gjelder først og fremst kroppsfunksjoner som spising, soving, forplantning og avføring, men også barneoppdragelsen blir trukket vekk fra arbeidsstedet inn i borgerens private lille slott. Der residerte moren og barna, og faren stakk innom av og til for å hvile seg mellom slagene på markedet.

Parallelt med dette måtte rollene til mor og barn nydefineres. Morsrollen kunne ikke lenger knyttes til

kvinnens rolle i bondesamfunnet, og barna kunne ikke kombinere sin egen lek med foreldrenes og sitt eget arbeid. (Det er klart at vi her snakker bare om de bedrestilte lag av befolkninga.)

Den filosofen som klarest samlet trådene i denne utviklinga er Jean-Jacques Rousseau (1712-78). Med sin bok om barneoppdragelse, Émile ou de l'éducation, presenterte han et syn på barndom og barneoppdragelse som siden har blitt rådende i vårt samfunn, med et høydepunkt i psykoanalysens fokusering på den tidlige barndommens opplevelser.

I Rousseaus idealoppdragelse isoleres barnet så godt som mulig fra de voksnes verden, for å formes i samsvar med sin naturlige utvikling. Rousseaus tenkemåte ligger i forlengelsen av den eldre tradisjonen som så på barn som en slags dyr, som ennå ikke hadde blitt dressert til å bli ordentlige mennesker. Men Rousseau snur verdiskalaen på hodet: Barnet er det naturlige menneske, som ennå ikke er ødelagt av sivilisasjonen. Her må vi skyte inn at "natur" har flere betydninger, også hos Rousseau:⁴

Vi vet at ordet «natur» for Rousseau både betegner menneskets «vesen» og en «livs-tilstand» som samfunnet har forkludret. Derfor kan en formulering som «mennesket er av naturen godt» innenfor Rousseaus univers bety: «Menneskets naturtilstand er å leve i fullstendig overensstemmelse med sitt eget vesen.» Og dette er ikke bare beskrivelse av en tilstand som er gått tapt; for Rousseau betyr det at menneskets grunnbehov er å kaste av seg den maske som samfunnet tvinger det til å bære, for å leve i samsvar med sitt *être*.

(Winther 1975, side 225)

Når barnet skal vernes mot omverdenen, må moren følge med på lasset: "Om moren ikke lenger er mor, er barnet ikke heller barn." Både mor og barn trekkes vekk fra produksjonslivet, og vi får en grunnleggende kløft mellom hjemmet og samfunnet utenfor.

Ifølge Rousseau modnes ikke barnet av seg sjøl, i beskyttet isolasjon. Barnet må formes, etter metoder som er tydelig inspirert av naturvitenskapens eksperimenter. Barnet skal ha frihet, men ikke makt. Det skal utsettes for en behandling der straff følger etter brudd på moralen like sikkert som en naturlov. Denne sanksjonen "skal ikke kjennes som noen straff, men som en naturlig

følge av forseelsen." Moralen skal innarbeides i personligheten slik at den føles som en naturlov, og ikke som et ytre påbud.

Formålet med dette er å bygge opp en sterk jegfølelse som kan stå imot verdens ytre påkjenninger i det kompliserte borgerlige samfunnet. Den rousseauske oppdragsmodellen blir dermed en viktig byggstein i den vestlige individualismens store byggverk.⁵

Rousseaus tanke om barnet som et naturlig, autentisk vesen som er ett med sine egne impulser inntil det blir rykket bort fra denne tilstanden av samfunnet, har hatt stor gjennomslagskraft i litteraturen:

Den motsætning Rousseau här söker teoretiskt ange utvecklas vidare av romantikerna och får sina klassiska uttryck i den viktorianska romanen, Charlotte Brontë, Marryat, Trollope, Kingsley, Dickens, Eliot. Barnet är sensibilitetens bärare, det ofördärvade öga varigenom tidens förtryck kan ses och kommenteras utan att författaren behöver ta ansvar för sina kommentarer. Samtidigt representerar barndomen en utopi, tydlig hos en poet som Blake och en romanförfattare som George Eliot. Barnen lever i en värld där den yttre omgivningen beskrivs som ett slags förlängning av det inre, en värld där tingen kan förstås endast utifrån ett språk vars ord den vuxne ständigt går bet på att tyda. George Eliot talar om "barndomens gyllene grind", för alltid stängd.

(Ambjörnsson 1978, side 98-99)

Forskjellige utgaver av denne tanken finner vi også som en sentral bestanddel i den norske barndomslitteraturen.

Arild Nyquist er disponert for å markedsføre den borgerlige barndomsideologien på alle måter. Han er vokst opp hos liberale middelklasseforeldre på Oslos vestkant under etterkrigstidas sosialdemokrati. Parallellen til Rousseau er da også tydelig.

I Ringer er det tydelig skille mellom hjemmet og samfunnet. I Barndom står morsrollen sentralt. I begge bøkene eksisterer bare arbeidslivet i form av en godteri-sjappe og fedre som kommer hjem med trikken, og en fjern bondeidyll på den andre sida av elva.

Vi finner også klare paralleller til Rousseau i naturfilosofien i begge naturens hovedbetydninger. Rousseaus revurdering av den fysiske naturen finner vi igjen i naturutopiene både i Ringer og Barndom, og det naturlige menneske er villaindianerne i Ringers ideal.

Som om ikke dette var nok, står Rousseau fram som en av pionerene også i sjølbioGRAFIE, der han formulerer programmet om å framstille enkeltindividet nøyaktig slik som det er, uten forbehold. Denne inntrengende skildringa av enkeltindividet er en viktig forutsetning for det litterære programmet i Barndom.

4.2 SjølbioGRAFIEs retorikk

Det sjølbioGRAFIEske har en sentral plass i Arild Nyquists retorikk. Barndom er en sjølbioGRAFI. Men samtidig er stoffet bearbeidet så mye i skjønnlitterær retning at den like godt kan leses som en roman. Det mest åpenbart "urealistiske" stiltrekket er den utstrakte bruken av direkte tale, som går helt tilbake til tre-fireårsalderen. Disse samtalene må være en ren fiksjon.

Ringer er en roman. Men denne romanen er skrevet som en sjølbioGRAFI. Dessuten inneholder den mye sjølbioGRAFISK stoff. Det samme stoffet dukker opp som bærende elementer i alt annet Arild Nyquist har skrevet. Han opererer også med en fiktiv gjennomgangsfigur som heter "dikter Arild". Bak "dikter Arild" ligger det av og til sjølbioGRAFISKE referanser, men vanligvis er identiteten mellom de to Arildene en retorisk begrunnet fiksjon, slik som når dikteren går og sludrer om EF sammen med Kongen og Statsministeren i en tekst fra Bläsch (1974).

Mellom sjølbioGRAFIE og det sjølbioGRAFISKE ligger det to grunnleggende forskjellige retoriske påstander: SjølbioGRAFIE påstår at den er sann, den sjølbioGRAFISKE fiksjonen påstår at den er usann. Felles for begge påstandene er at en må konsultere andre kilder for å finne ut om påstandene om sannhetsverdien er sanne.

SjølbioGRAFIE er som regel en jegfortelling. Bak jeget ligger det tre forskjellige instanser som refererer til det samme pronomenet: hovedpersonen, som er lik jeget på det tidspunktet handlinga foregår, fortelleren, som er jeget slik det framstår i teksten på nedskrivningstidspunktet, og den fysiske forfatteren, som har produsert teksten. SjølbioGRAFIE påstår at de tre jegene refererer til samme individ. Men den påstår

ikke at de tre utgavene av jeget er identiske.

I sjølbioGRAFIE er det alltid en avstand mellom nedskrivningstid og handlingstid. Dette ligger i sjangerens natur; den er tilbakeskuende. Fortidas handlinger og opplevelser filtreres gjennom ettertidens innsikt.

Her skiller sjølbioGRAFIE seg fra sin autentiske slektning dagboka, som skildrer hendelsene umiddelbart etter at de har skjedd, SjølbioGRAFIE er alltid dømt til å vite hvordan det gikk til slutt, og dette er opphavet til det sjølbioGRAFIEteoretikerens Georges Gusdorf kaller sjølbioGRAFIEs grunnleggende synd:

"The act of reflecting that is essential to the conscious awareness is transferred, by a kind of unavoidable optical illusion, back to the stage of the event itself."

(Olney 1980, side 41)

Denne projiseringa av ettertankens holdninger inn i handlingstidspunktet, kan gjøres mer eller mindre bevisst, og mer eller mindre åpenlyst. Ut fra dette forholdet kan det trekkes ut en prinsipiell påstand: SjølbioGRAFIE gjenspeiler forfatterens holdninger på nedskrivningstidspunktet, ikke på handlingstidspunktet.

Formålet med å skildre fortida, er gjerne å påvirke forfatterens samtid og framtid. Dette vitner de mange eksemplariske sjølbioGRAFIEne om, som skal sette opp positive modeller for leseren. Også anti-eksemplariske varianter finnes, som skal virke avskrekkende.

4.3 Memoarer

Det er vanlig å dele den sjølbioGRAFIEske sjangeren inn i to grupper: memoarene og den egentlige sjølbioGRAFIE.

Memoarene skildrer først og fremst forfatterens liv som offentlig person, og drøfter den rollen han (en sjelden gang hun) har spilt. Slik vil forfatteren ikke bare ha formet den tida han levde og virket i, men også gi en autorisert tolkning i ettertid.

Slike tekster står og faller på sin egen sannhetspåstand. Om leseren kan knipe forfatteren i faktiske feil, vil også forfatterens vurderinger komme i et uheldig lys. I forordet til sin egen sjølbioGRAFIE For å si det som det var kommer likevel historikeren Trygve Bull med

en advarsel mot å ta sannhetspåstanden for alvorlig:

Vår biografiske og særlig vår selvbiografiske litteratur har like til det siste vært påfallende fattig. Til dels henger det nok sammen med vårt folks trompethet, heri innbefatter angsten for «å vise seg fram». Rent moralsk kan vel dette være prisverdig nok. Men ettertiden er blitt mye fattigere på hva historikerne kaller «levninger» enn om våre politikere hadde vært litt mindre blyge. Jeg sier uttrykkelig *levninger*, fordi den *beretningsmessige* kildeverdi av en litteratur av denne art som kjent er mer tvilsom.

(Bull 1980, side 9)

Denne advarselen går sjølsagt inn i Trygve Bulls egen retoriske strategi. Hans rolle er den kritiske intellektuelles, og han skriver i en tradisjon der sentrale politikere som Einar Gerhardsen og Haakon Lie har servert bindsterke versjoner av samme historie. Sjøl om Bull også sår tvil om sin egen troverdighet, gjør de kritiske utsagnene leseren mer åpen for Bulls intellektuelle tilnæringsmåte. Den undermineres i mindre grad av kritikken enn toppolitikerens gjør.

Historikernes skille mellom "levning" og "beretning" bør ha stor betydning ved en kritisk forståelse av sjølbioografien som sjanger. I sin metodelære beskriver Ottar Dahl begrepene på denne måten:

x Dette forhold kan klargjøres slik: Alle kilder kan oppfattes og utnyttes som rester, virkninger, produkter av en fortidig virkelighet, og dermed brukes til å gi kunnskap om deres *opphevssituasjon*. I denne forstand er alle kilder «levninger» eller «Überreste», og kan utnyttes som sådanne.

Noen kilder er også «talende» dvs. de uttrykker eller meddeler noe. De kan uttrykke følelser, holdninger, ønsker, vilje, etc. hos en opphavsmann («normative» elementer), eller de kan meddele noe av faktisk art, berette om noe som er eller har hendt, dvs. de har «kognitiv» funksjon. (Jfr. s. 39 f.) For så vidt som en kilde har slik berettende eller kognitiv karakter, kan den *også* brukes til å gi kunnskap om noe utenfor sin opphevssituasjon, nemlig om fortellingens *objekt* – dvs. den utnyttes som «beretning».

(Dahl 1976, side 37-38)

Alle sjølbioografier gjør krav på å bli lest som beretninger som sier noe om hvordan et eller annet var (jamfør tittelen på Bulls bok). Men ved siden av dette inneholder de også et budskap om hvordan tingene bør

være. For alle skrevne beretninger opererer historikeren med slike "normative elementer", et begrep som ligger svært nær vårt begrep om den implisitte forfatteren. Og dette gjelder vel å merke også i sjangere som sorterer under sakprosaen.

4.4 Sjølbioğrafien

Den egentlige sjølbioğrafien er ikke bygd opp rundt forfatterens offentlige rolle. Den skildrer forfatterens liv som individ.

Det første betydelige verket i sjangeren er Augustins Bekjennelser (ca. år 400 e.Kr.). Men først på 1700-tallet fikk den skikkelig vind i seilene. Framstående filosofer og statsmenn som Rousseau og Benjamin Franklin dyrket sjølbioğrafien. Dette henger sammen med at den borgerlige individualismen blir den toneangivende ideologien. Enkeltindividet er ikke lenger bare en syndefull brikke i en ferdig oppstilt verdensorden. Vi oppdager en ny verden (Amerika), løsriver den, og forandrer alt gjennom nye vitenskapelige oppdagelser og oppfinnelser.

Grunnholdningene i denne tradisjonen kommer tydelig til syne i innledninga til Rousseaus Bekjennelser:

Jeg lægger her hånd på et forehavende, som er uden eksempel, og hvis udførelse ikke vil blive efterlignet. Jeg vil vise verden et menneske i naturens fulde sandhed; og dette menneske er mig.

Mig, og kun mig. Jeg har set ind i mit eget hjerte, og jeg kender menneskene. Jeg er ikke skabt som nogen af dem, jeg har truffet; jeg vover at tro, at jeg ikke er skabt som nogen af dem, der er til. Er jeg ikke bedre, er jeg i det mindste anderledes. Om naturen har handlet vel eller ilde ved at bryde den støbeform hvori jeg blev gjort, derom kan man først dømme, når man har læst mig.

Lad dommedagsbasunen lyde, når den vil, jeg vil med denne bog i hånden stå frem for den evige dommer, og jeg vil trøstigt sige: "Se her, hvad jeg har gjort, hvad jeg har tænkt, hvad jeg var". Jeg har sagt det gode og det onde med samme åbenhjertighed. Jeg har intet ondt fortiet, intet godt føjet til; og har jeg end undertiden anbragt en ligegyldig prydelser, har det altid kun været for at udfylde et hul, der skyldtes at min hukommelse slog fejl; jeg har måske kunnet antage for sandt det, som jeg vidste kunne have været det, aldrig det, som jeg vidste var usandt. Jeg har fremstillet mig sådan som jeg var: foragtelig og ussel,

når jeg har været det; god, ædelmodig, sublim, når jeg har været det. Jeg har blottet min sjæl, sådan som du selv har set den, evige væsen. Kald sammen omkring mig mine medmenneskers talløse skarer, lad dem høre mine bekendelser, lad dem gyse over mine skændigheder, lad dem rødme over min usselhed. Lad dem alle én efter én blotte deres sjæl for foden af din trone med samme oprigtighed; og se, om én tør sige: "Jeg var bedre end dette menneske".

(Rousseau 1966, side 25)^o

Det er ingen ubeskjeden herremann som skriver dette. Han koketterer litt med sine egne svakheter. Men når Dommens dag kommer, stiller han ikke opp som en angrende synder som ber om nåde. I stedet går han freidig opp til Gud og leverer et ferdig forsvarsskrift, formodentlig stående.

Når enkeltindividet har en slik betydning, må barndommen få en ekstra vekt. Barnet er mannens far, og hvert av de unike enkeltindividene må få sin egen skapelsesberetning nedskrevet.

Spm bibelens skapelsesberetning inneholder også den sjølbioGRAFISKE tradisjonen en syndefallsmyte: Barndommen og ungdommen er en tid fylt av lykke, opplevelser og manglende refleksjon, mens alderdommen preges av ulykke, ettertanke og innsikt. Og det er da man begynner å nedtegne minnene.

Nå er heller ikke barndommen den samme som før. Psykoanalysen har fjernet bildet av barndommen som en uskyldighetens tidsalder, og påvist at den er fylt av seksualitet, skyld og konflikter. Dette tar brodden av påstanden om at barndommen er et lykkeland, men passer utmerket inn i bildet av barndommen som en vekstperiode der enkeltindividet blir skapt. Dette ser vi tydelig i en psykoanalytisk eksempelroman som Sigurd Hoels Veien til verdens ende.

4.5 Individualismen som forutsetning

Arild Nyquists barndomsskildringer er gode eksempler på hvordan litteratur kan ha bestemte ideologier som forutsetning uten å propagandere åpent for de samme ideologiene. Vi finner ikke mange direkte spor av den psykoanalytiske faglitteraturen i teksten, slik man

for eksempel gjør hos Hoel. Men tilnæringsmåten til stoffet forutsetter den samme konfliktbevisstheten som i psykoanalysen.

Det samme gjelder i forholdet til individualismen. Den er en forutsetning for at hele den sjangeren som Barndom og Ringer står i overhodet eksisterer, samtidig som bøkene skildrer hovedpersoner som bare kan fungere normalt i samarbeid med andre. Individualismens litteratur skildrer altså ikke bare ensomme ulver.

4.6 Sannhetspåstanden, en retorisk størrelse

Johan Borgens kjente barndomsskildring Barndommens rike er et glimrende eksempel på at sjølbioografiens sannhetspåstand er en retorisk størrelse som ikke må tas for god fisk uten videre. I første kapittel insisterer Borgen på sin gode hukommelse. Det er avgjørende for ham å bli trodd:

"Da har jeg vært glad når jeg har kunnet dokumentere min hukommelse, f.eks. ved fotografier, f.eks. ved å vise til andres utsagn. Jeg innskyter dette fordi det er meg om å gjøre å bli trodd -- selv om det slett ikke er så merkelig det jeg vil fortelle. Det er bare til de grader fra en annen tid."

(Borgen 1977, side 10-11)

Det er interessant å merke seg at siste setning dementerer Borgens egen påstand om at det han skal fortelle slett ikke er så merkelig. Når noe har skjedd i en annen tid, vil det jo gjerne virke merkverdig.

I Annemarta Borgens samlivsbiografi Deg kommer det klart fram at Johan Borgens forsikring om egen troverdighet ikke kan ses på som annet enn en del av verkets dikteriske program. Hun skildrer gjenforeningen mellom Johan Borgen og barndomsvennen Einar Schie i forbindelse med dikterens 70-årsdag:

De to vennene mintes og mintes og jeg lyttet og lyttet og mange ting i radioserien og boken «Barndommens rike» ble korrigert og innrømmet, særlig sykdomsbilder og alderstrinn. Jeg er smittet av Johan Borgens noteringslast og henga meg interessert til den. Han noterte selv også forresten. Jeg var opptatt av hva som var «virkelighet» og hva som var diktning. Han måtte nesten forsvare seg mot sin ivrige sannhetsforskende venn, lo og sa: «Det

var jo en hygge-serie, som den også skulle være, når den var bestilt slik. I mitt minne er det sant, i drømmer, men ikke i mitt liv. Jeg er jo profesjonell dikter. Forhåpentligvis. I kjærligheten og i barndommen går innbildning og opplevelse hånd i hånd.»

(Annemarta Borgen 1981, side 79)

Her dementerer Johan Borgen sin egen sjølbioGRAFIS sannhetspåstand, og erstatter den med et annet sannhetsbegrep: DrømmeNES og minneNES sannhet. Å kalle dette sannhet er en høyst tvilsom gjerning. Det Borgen henviser til, er diktverkets styrende normsett, som vi kjenner igjen som en del av den implisitte forfatteren. Borgen prioriterer dikterisk konsekvens, sjangertrofasthet ("det var jo en hyggeserie . . .") og sin egen holdning til drømmen høyere enn beretningas refererende funksjon.

Kan vi så stole på dette? Det står jo å lese i Annemarta Borgens sjølbioGRAFI, som altså heller ikke kan regnes som særlig pålitelig sånn uten videre. Dette har hun tydelig vært klar over, og forsøker å øke påliteligheten i utsagnet ved å henvise til sin og Johan Borgens noteringslast. Det er vanskelig å finne noe motiv hos Annemarta Borgen for å lyve på dette punktet, så derfor velger jeg å tillegge opplysningen en viss vekt.

4.7 Om bruk av sjølbioGRAFISK stoff

Ringer er en fiktiv sjølbioGRAFI. Dermed er identiteten mellom fysisk forfatter og fiksjonens jeg opphevet, mens den er intakt mellom fortelleren og hovedpersonen.

Den retoriske grunnpåstanden i Ringer er altså at ikke et ord er sant. Dette er et ledd i den realistiske og naturalistiske litteraturens grunnleggende tekststrategi. Leseren finner jo raskt ut at miljøskildringer og liknende likner påfallende mye på virkeligheten. De er altså sanne likevel. I Ringer er skildringene av Røatorget, Lysakerelva og Bogstadvannet de mest uforbikommende eksemplene. Meningen med en slik tekststrategi er sjølsagt at leserens opplevelse av enkelte tekstdeler som sann, skal smitte over på de åpenlyst oppdiktede partiene, pluss forfatterens vurderinger.

Sjøl om Ringer bygger på en sannhetspåstand som er den stikk motsatte av sjølbioграфиens, har boka likevel lånt helt sentrale trekk fra sjølbioграфien, både på det tekniske og ideologiske planet:

1. Spillet mellom handlingstidspunkt og nedskrivningstidspunkt er det samme.

2. Fortelleren er tydeligvis modnet på veien fra det ene tidsplanet til det andre. Vi finner igjen sjølbioграфiens tradisjonelle skille mellom ungdom, umiddelbarhet og lite refleksjon på den ene sida, og den modne nedskriverens høye refleksjonsnivå på den andre sida.

3. Normsettene i Ringer og Barndom er helt parallelle. Som vi skal se i analysen av den sentrale ring-metaforen i tittelen, beskriver Ringer også barndommen som en forberedelse og en tilstand i et delvis avsondret barndommens rike.

Hos Arild Nyquist kommer bruken av sjølbioграфisk stoff som et spesielt tolkningsmessig problem først med Dexter & Dotater i 1970. Her innfører han "dikter Arild" som fiksjonsfigur, og flørter dermed åpenlyst med sjølbioграфiens identitetspåstand. I Frakken tegner og forteller fra 1971 heter dikteren Espen, men til gjengjeld er minnene fra Røa åpenbart sjølbioграфiske og nostalgiske på grensa til parodien. I og med Barndom har forfatteren levert leserne fasit. Etter den skal ingen faste lesere være i tvil om at de sjølbioграфiske innslagene myldrer i tekstene. Ved å publisere stadige og detaljerte skildringer av dikterens liv i Stamsund og på Røa har han bygd opp en nokså entydig forventningshorisont som tekstene skal leses mot. Men bak alt dette ligger et spill med dikterens egennavn. At hovedpersonen i teksten heter dikter Arild betyr jo ikke nødvendigvis at dikteren Arild Nyquist har opplevd det som beskrives.

Spillet med forfatterreferansen i Arild Nyquists seinere verker er komplisert. I Ringer er forholdet enklere. Her virker de sjølbioграфiske innslagene pragmatisk begrunnet. Den enkleste og billigste måten å skaffe seg stoff på, er jo å skrive om seg sjøl.

En undersøkelse i felten vil for eksempel vise at

Marius' hjem er en nøyaktig beskrivelse av Arild Nyquists barndomshjem i Finnhaugveien 26. Det kommer tydeligst fram i skildringene av trappa, som har en sentral funksjon i teksten. Trappa i Finnhaugveien 26 går rett ut på fortauet, og skiller seg derfor fra de fleste villatrappene ved å være et halvoffentlig sted.⁷ En finlesning av 13. kapittel i Ringer viser at det er en slik trapp som blir beskrevet.

Slik kan man sikkert fortsette, men disse undersøkelsene har liten relevans for forståelsen av retorikken i Ringer. En lesning av Ringer kan verken forutsette ekskursjoner til Røa eller at man har lest Barndom, som kom i 1976. Ut fra Ringer slik den forelå i 1963 kan vi bare fastslå at boka har lånt sentrale trekk fra sjølbioGRAFIE, at den har åpenlyse sjølbioGRAFISKE stedsreferanser, og at disse referansene gir teksten en litt nostalgisk tone.

5 INNHOLDSFORTEGNELSE FOR RINGER

Kapitlene er ikke nummerert i boka. Jeg har nummerert dem for oversiktens skyld.

1 Førmannen i klubben, Didrik Meyer Hansen

Stilisert åpningskapittel. Tidsangivelsen er "tidlig på sommeren". Arne og Marius finner ei høne ved elva, og døper den Trofast når de møter Didrik på torget. Deretter følger en presentasjonsparade på torget, der store deler av persongalleriet passerer revy.

2 Broren min

Presentasjon av Henry, lillebroren til Marius. Lang middagsscene der det blir avslørt at Henry har stjålet gulerøtter hos naboen.

3 Av og til går jeg på løvejakt

Presentasjon av huset til Marius og familien. Arne og Marius finner ut at de skal ominnrede det gamle hønsehuset til Marius til klubbhus. Marius stiller seg barbeint i regnet for å slippe å gå i bursdagsselskap til Bitten, dit Arne ikke er invitert.

4 Arne og jeg

Arne lærer Marius å fortelle historier.

5 Broren min og jeg

Første møte i det nye klubbhuset. Didrik holder høystemte taler, men Henry trenger seg inn og ødelegger møtet.

6 Arne og jeg snakker om litt av hvert

Marius fisker en stor gjedde, og Arne slår den ihjel. Sammen setter de seg på torget og lar de forbipasserende beundre storfisken.

7 Arne og jeg finner herr Åke Larson i gresset

Arne og Marius finner kremmeren Åke Larson i gresset. Han er full og festkledd. Gutta snakker mest om den fiskeflua han har på jakkeslaget.

8 Arne (i førsteutgaven heter kapitlet "Min venn Arne")

Arne og Marius kommer trekkende med en død rev. De møter Didrik, som er svært misunnelig, og som ender med å skjelle ut Arne.

9 Jeg bygger noe

Arne forsøker å tvinge en lekebil fra Henry. Marius slåss med Arne for å forsvare lillebroren, og seirer.

10. kapittel i førsteutgaven: "Faren til Arne, herr Davidsen"

En presentasjon av faren til Arne, som er en svært barnevennlig mann med nevrotisk kone. Kapitlet er tatt ut i 1975-utgaven.

10 Endersen

Presentasjon av Endersen, den eldre dama som eier godtesjappa på torget. Marius avslører Endersens store hemmelighet.

11 Arne ser på et slagsmål, og forteller om det

Arne og Marius setter opp salgsbod i porten. De blir uvenner med Didrik, og melder seg ut av klubben. Henry stjeler gulerøtter og Trofast fra Marius, og selger gulerøttene på torget. Åke Larson og slakteren begynner å slåss på torget, og under slagsmålet blir Trofast overkjørt av en bil.

12 Didrik

Marius finner Didriks personlige huskedagbok, der han har nedtegnet alle de store forventningene han hadde til klubben året før.

13 Jeg og broren min

Marius kan få en valp, og får nesten lov av faren til å ta den med hjem. Henry rømmer på trehjulssykkelen sin fordi han ikke får noen valp. Han kommer tilbake for å spise. Mens han spiser, knuser Marius trehjulssykkelen, til Arnes store fornøyelse.

14 Meg selv

Marius maler et sjølportrett, og får ros av faren.

15 Fru Knudsen

Arne og Marius plukker valmuer til fru Knudsen, en elskelig gammel dame som bor i samme veien. De blir bedt inn på kake. Henry kommer og ødelegger det hele, og krever kake han også. Til Arne og Marius' store forundring blir Henry godt mottatt av fru Knudsen.

16 Jeg tenkte det var mye rart å vite om

Stilisert sluttkapittel som er helt parallelt til første kapittel. Tidsangivelsen er "sent på sommeren".

6. SKRIVEMÅTEN I RINGER6.1 Den symbolske tittelen

Ringer i et sommervann er en bagatell: Et vak, en stein som kastes ut i vannet, kanskje et hode som bader, og vannet beveger seg. Bevegelsen forgår, vannet består. Litt seinere går sommeren over. Dette er en varsom tolkning som understreker det sjølnedsettende i tittelen. Tittlen har også en annen iøyenfallende egenskap: Den er svært "poetisk". Den bygger på et poetisk bilde som er nesten totalt nedslitt gjennom lang tids bruk. Slik foregriper den et særdrag ved teksten, som også myldrer av litterære konvensjoner og sjablonger.

Når dette poetiske bildet har tålt så mange års slitasje, er det fordi det er laget av solide materialer. Det består av eldgamle, tungt ladete symboler som går igjen i svært mange kulturkretser.

Arild Nyquists symbolbruk er et komplisert område der det er lett å trå feil under tolkningsprosessen. Han driver litterær låneforretning, og det er vanskelig å avgjøre om lånene er bevisst lagt inn for at gjenkjennelsen av kilden skal bli en sentral del av leseropplevelsen (som for eksempel boka Abborfiske i Norge, en åpenlys allusjon til amerikaneren Richard Brautigans Trout Fishing in America), eller om symbolene bare følger med på lasset fordi forfatteren tilstreber en bestemt stil. Forklaringa kan også være så banal som at han tilfeldigvis har vokst opp ved Lysakerelva, og derfor kom til å tilbringe barndommen ved bredden av en av vår kulturs eldste symboler.

Her må man altså være varsom. Jeg skal derfor ikke påta meg å lage noen autorativ "oversettelse" av symbolene, men nøye meg med å peke på noen av betydningene for å påvise tyngden og angi en retning for tolkningene.

Vannet er sjølve urelementet. I kristen og jødisk mytologi besto kaos av vann før Gud skilte himmel og jord. Dette henger antakelig sammen med en like gammel forestilling om vannet som det livgivende elementet.

Ringen i vannet blir derfor øyeblikkets merke i kaos.

Den samme forestillinga finner vi igjen i Japans mest berømte haikudikt, skrevet av mesteren Basho (1644-94). Det sentrale i haikuens dikteriske program ligger nettopp i møtet mellom øyeblikket og det evige. Den lille, bagatellmessige situasjonen skal belyse det evige og konstante:

En gammel dam
En frosk hopper
Plask!

(Oversatt av H-J. Nielsen/Jan Erik Vold)

I vårt tilfelle er det snakk om et sommervann, og det virker innsnevrende både på tid og alvor. Sommeren er årets mest bekymringsløse tid, og gir et ganske entydig signal om at teksten også er bekymringsløs. Som vi skal se av analysen er tittelen ironisk på dette punktet. Denotasjonen er korrekt, men konnotasjonen "bekymringsløs" er gal.

Sommerbildet knytter også tittelen til den rikholdige skogen av årstidssymbolikk, som igjen har forbindelse med ring-metaforen. Årstidene er kanskje vår mest velbrukte sykliske symbolkrets.

Ringen i vannet er ikke bare forgjengelige bølger. Den er en sirkel med det bevegelige objektet i sentrum. Og sirkelen er et like ladet symbol som vannet. Følger man omkretsen, er sirkelen uendelig, og den kan symbolisere både universet og det fullkomne.

Hvis man derimot står i sentrum, er sirkelen først og fremst en grense. Derfor er sirkelen tillagt magisk kraft. Den er en tryllering med beskyttende funksjon. Den avgrenser det som er inne i ringen, og blir et forsvaret mot kaos. I norske folkeeventyr finner man ringen brukt på denne måten, som vern mot onde makter. Det er også dette som er ringens hovedfunksjon i Ringer. Ikke som stadig gjentatt symbol, men som reaksjonsmønster hos hovedpersonen. Marius setter ustanselig opp beskyttende grenser om sitt eget jeg.

Ringene er en sluttet grense. Det finnes ingen vei utenom, så grensa må overskrides for å overvinnes. Parallelt med Marius' grenseetableringer finner vi en

lang rekke påminnelser om at overskridelsen er mulig eller uavvendelig, men slett ikke alltid like ønskelig ut fra Marius' synspunkt.

6.2 A = B x T

Både i Barndom og Ringer er det mulig å finne sirkelforestillinger, med sirkler som strekker seg ut i både rom og tid. Forskjellen mellom bøkene kan langt på vei utledes av formelen: Aksjonsradius = bevegelseshastighet ganger tid. I denne sammenhengen er tidsfaktoren sterkt begrenset av at hovedpersonene er barn med et trygt hjem. Tida begrenser seg derfor til tidsrommet mellom to måltider/eventuelt overnattinger. Siden Barndom dekker alderstrinnet fra tre til tolv år, øker aksjonsradiusen radikalt fordi både reisehastighet (sykkel pluss trikk) og fraværstid øker. Siste kapittel sprenger en viktig tidsgrense: Det foregår på en overnattingstur. Da kan både T og A gå mot uendelig. I Barndom flytter også sirkelens geografiske sentrum seg, fordi familien må flykte til Sverige under krigen.

I Ringer er tidsperspektivet kort, fra tidlig på sommeren til seint på sommeren. Det sykliske i denne tidsramma blir spesielt understreket ved de parallelle innlednings- og avslutningskapitlene. Fordi tidsramma er så trang, er Marius' aksjonsradius forholdsvis konstant. De viktigste sirklene blir derfor de aldersmessige og sosiale grensene han trekker opp.

6.3 Marius' forsvarsreaksjoner

Marius står i en posisjon der han er på vei ut av avhengigheten fra småbarnsstadiet, men har en problematisk framtid foran seg. Han er den som trår vannet for å holde hodet over vannflata.

Aldersmessig står han i en viktig mellomposisjon mellom barn og voksen. Han er forholdsvis uavhengig av foreldrene, som forsyner ham med hus, mat og en passelig dose oppmerksomhet. Som barn av liberale,

norske middelklasseforeldre på Oslos vestkant i etterkrigs-Norge har han ingen problemer med å tilfredsstille de grunnleggende behovene sine. Lompepenger er det derimot skralt med.

For å understreke sin egen uavhengighet trekker Arne og Marius et skarpt skille mellom seg og lillebroren Henry. Med sine seks år er han altfor avhengig av foreldrene, og opptatt av uvesentligheter som for eksempel lekebiler.

Foran Marius ligger puberteten og det voksne livet. Alt som har med kjærlighet og det annet kjønn å gjøre blir grundig fortrent, og voksenlivet blir bare nevnt av og til av Marius som en fjern utopi. Voksenlivet står likevel fram som en svært konkret og problematisk framtidsutsikt, gjennom møtet med voksenverdenen på Torget. Marius kombinerer likevel ikke åpenlyst mellom sin framtid og de voksnes nåtid.

Marius definerer seg svært tydelig i forholdet til tidsaksen, men han har også andre trusler å verge seg mot. Han kjenner døden, som rammer høna Trofast i løpet av boka. Og han ser tilfeller av sosial isolasjon (spesielt Didrik).

Marius er ingen sosial stjerne, og er spesielt sårbar på dette feltet. For ham vil isolasjon bety katastrofe.

Marius setter opp et sinnrikt system av grenser for å takle og avverge disse farene. Dermed forsøker han å skape en stabil situasjon. Men tryggheten er alltid truet. Denne konstante spenninga mellom trusler og mottiltak er en av de bærende tankekonstruksjonene i Ringer.

6.4 Kritisk fascinasjon

Både Ringer og annen del av Barndom skildrer kamerater i alderen ni til tolv år, som lever i eksklusive mannsfellesskap. De står i en posisjon der de kan etablere effektive mottiltak mot alle de truslene som er nevnt ovenfor, om vi unntar døden. Den beskytter andre dem mot. (Et sentralt tema i krigsavsnittet i Barndom er

at denne beskyttelsen forsvinner.) De balanserer på en smal egg av år mellom småbarnstadiet og puberteten. Men de kan ikke forhindre at tida går. Dette understrekes stadig i Ringer. I Barndom vises det i praksis. Arild opplever et veritabelt syndefall, gjennom sitt første stevnemøte i eplehagen.

Den beskyttende trylleringen blir nødvendigvis brutt, og "gutta" blir fordrevet fra sin tilkjempete trygghet. Denne tryggheten er ingen paradisisk tilstand. Likevel står kameratskapet mellom gutter i ni- til tolvårsalderen som den gode polen i hele Arild Nyquists forfatterskap. Herfra henter han målestokken han måler andre tilstander med. Dette gjør at Ringer og Barndom er helt sentrale for å forstå også hans mer eksperimentelle og absurde tekster.

Arild Nyquists holdning til denne tilstanden er dobbel, og kan best kalles kritisk fascinasjon. Han skriver seg tydelig inn i en romantisk, barnedyrkende tradisjon, samtidig som han sprenger den samme tradisjonen ved å vise det problematiske i den. Når han kritiserer, gjør han det konsekvent ved å sage over den greina han sitter på: Han står med begge beina plantet i kameratskapet når han viser det usikre i kameratskapet. Den samme holdninga har han til mannsrollen.

Dette er utgangspunktet for at så mange av Arild Nyquists kritiske tekster kan virke fylt av nostalgi, og derfor er så mange av tekstene hans vrenkte idyller.

6.5 Fortellersituasjonen i *Ringer*

Ringer er som nevnt en jegfortelling, med niåringen Marius Berg i hovedrollen. Synsvinkelen er konstant lagt til jegpersonen på niårsstadiet, den brytes bare av et atten linjers dokument forfattet av Didrik Meyer Hansen, Marius' kamerat og formann i klubben.

Historien er ikke fortalt av Marius som niåring. Den er, ifølge fiksjonen, skrevet ned av samme Marius Berg (pronomenet jeg er en påstand om dette) på et langt seinere alderstrinn. Nedskrivingsituasjonen er

ikke trukket inn i det hele tatt. Den belyses bare indirekte gjennom den formen beretninga har fått. En nøyaktig lesning av teksten avslører fort at den er skrevet av en person som har en voksens innsikt.

Dermed har vi å gjøre med en upålitelig forteller av en spesiell, sjølbioGRAFISK type. Fortelleren er voksen, men gjennom å skrive hele historien sett fra niåringens synsvinkel later han som om han er ni år. Samtidig uttaler den falske niåringen seg på en slik måte at uttalelsene ikke henger i hop. Han forstår ikke engang hva han sjøl sier. Men bak hans utsagn og handlinger ligger det en ganske entydig struktur, basert på den voksne fortellerens innsikt. Leserens rolle i teksten blir å løse rebusen, og rekonstruere denne innsikten.

Dette er et typisk eksempel på en ironisk fortellerstruktur. Den eldre, fortellende Marius er ironiker, den niårige Marius er offer, og leseren er publikum.

Dette ironiske forholdet er holdt konstant gjennom hele Ringer, og det dreier seg om en stabil ironi. Det er alltid mulig å finne en begrunnet og entydig tolkning for hva som egentlig blir ment, ut fra fortellerens og leserens voksne innsikt. Alle disse tolkningene er ikke sikre, men det er ikke tale om noen tvetydighet på linje med diktet "Flukt".

Arild Nyquists forfatterskap fordeler seg etter et påfallende mønster når det blir sortert langs skillet stabil/ustabil ironi. I barndomsskildringene benytter han hovedsakelig stabile ironier. I resten av forfatterskapet er innslaget av ustabile ironier det mest påfallende. Dette henger kanskje sammen med at barndomsskildringene representerer utopien i hans litterære univers, mens de andre tekstene er mer formet av en modernistisk og/eller samfunnskritisk estetikk. Men en slik tese må etterprøves ved omfattende undersøkelser.

For å unngå forveksling mellom den fortellende, voksne Marius og hovedpersonen, vil den voksne fortelleren bare hete fortelleren heretter, og niåringen få enerett på navnet Marius.

I denne strukturen er det mulig å legge inn enda et

ironisk forhold, med den implisitte forfatteren som ironiker og fortelleren som offer. Dette ville ha vært svært nærliggende hvis fortellerens skrivesituasjon var blitt presentert. Da ville leseren raskt bli stilt overfor spørsmålet: Hvilke motiver har fortelleren for å framstille forhistoria si på akkurat denne måten? Med en gang han presenterte en løgn, en forsnakkelse eller en halv sannhet, ville ironien fått et nytt lag.

Det er ikke mulig å finne noen uoverensstemmelse mellom den implisitte forfatteren og fortelleren i Ringer. Funksjonene deres faller fullstendig sammen. Et ironisk forhold mellom forfatter og forteller ville gjort boka til en parodi på en sjølbioграфи.

Det fullstendige sammenfallet mellom den implisitte forfatterens og fortellerens normer, gjør at vi får et begrep til overs i vår analysemodell. Skal normbæreren kalles implisitt forfatter eller forteller i den videre analysen? Stort sett vil jeg referere til fortelleren som bærer av verkets normer. På grunn av den ironiske konstruksjonen finner man normene i bruddflatene mellom fortellerens og hovedpersonens syn på det som fortelles.

Enkelte steder vil jeg likevel referere til den implisitte forfatteren når det virker mest praktisk. Den fysiske forfatteren vil også bli avlagt noen visitter. Det hadde skjedd uansett om det hadde vært sammenfall mellom den implisitte forfatterens og fortellerens normer eller ikke.

I Barndom finner vi ikke den samme ironiseringen over hovedpersonen som i Ringer. Sjøl om aldersforskjellen mellom forteller og hovedperson markeres på en ironisk måte, deler fortelleren hovedpersonens vurderinger på

alle viktige punkter. Ironien blir dermed redusert til utsmykning, og Barndom blir en langt mer åpen og påståelig tekst enn Ringer.

6.5.1 Tre ironiske konstruksjoner

Fortellerens ironisering over Marius' innsiktsnivå er den grunnleggende retoriske faktoren i Ringer. Ved siden av denne ironien, finner vi vanlige ironiske utsmykninger i rikt monn, på samme måte som i Barndom. Disse utsmykningene fordeler seg på tre hovedgrupper:

6.5.1.1 Ironi i grunnstilling

Den vanligste ironiske konstruksjonen i Ringer følger den ironiske grunnsituasjonen: Fortelleren er ironiker med den fulle innsikt, og en eller flere romanpersoner er offer. Leseren er publikum, som humrer over offeret sammen med fortelleren.

Som eksempel kan vi ta scenen der Arne og Marius nettopp har funnet høna Trofast, og kommer opp på torget med den. Der møter de Didrik, som til å begynne med ikke vil se på høna engang:

Arne åpnet pappesken og løftet høna ut. Han holdt den frem mot Didrik og sa:

«Se på den du, Didrik. Se hvor diger den er.»

Og Didrik så på høna. Så begynte han å le.

«Ha ha ha. Det er ingen høne vel. Det er en hane det.»

«En hane?»

Arne holdt høna på strak arm foran seg og så på den.

«Du bare tuller du, Didrik. En hane sier ikke klukk vel. Det gjør denne.»

«Nei en hane galer den, Didrik,» sa jeg ivrig. «Hjemme hos meg hadde vi . . .»

«Det er en russisk høne,» sa Didrik. «Den legger ikke egg.»

Han puttet resten av bollen i munnen og så på oss.

En russisk høne? Og den legger ikke egg?

Jeg snudde meg mot Arne. Han begynte å streke med kanten av skoen i sanden.

«En russisk høne legger aldri egg,» sa Didrik. «Og hvis den legger egg, er de så små at ingen gidder å kjøpe dem.»

(side 11-12)

Teksten vrimler av ironisignaler: Didrik er usikker, og han argumenterer usammenhengende. Først er høna en hane, i øyeblikket etter er den en russisk høne som ikke legger egg. De aller fleste leserne vil raskt bli

klar over at de mange nedsettende bemerkningene avslører at Didrik er misunnelig. Men også Arne og Marius er offer for fortellerens ironi, siden de tar Didrik på ordet, og finner det nødvendig å diskutere med Didrik på hans plan:

«En russisk høne spiser bare havregryn,» sa Didrik. «Og havregryn er meger dyrt i sånne dårlige perioder, det vil jeg bare få lov å si. Det koster over nitti øre for en kilo.»

Arne streket ikke mer. Han så opp.

«Marius og jeg har over fem kroner vi.»

«Ja,» sa jeg og gikk et lite skritt frem. «Over fem kroner, Didrik.»

Vi så på ham begge to.

«Det er bare nok til fem dager det,» sa Didrik. «Hvis den ikke får havregryn hver dag dør den.»

(side 12)

Det er denne konstruksjonen som får prinsipiell betydning for tolkinga av boka, siden hele handlinga blir sett gjennom det ironiske offeret Marius' øyne. Graden av ironisering varierer. Dette ser vi tydelig i personkarakteristikken til Marius:

Han kan godt komme med forholdsvis nøytrale karakteristikk:

"Arne var den beste vennen min."

(side 5)

"Didrik var formann i klubben. Han hadde vært formann i et år nå. I vinter vant han hopprennet, og ble nummer to i langrennet etter Arne. Han var ganske god til å plystre, og han kunne spille noen melodier på munnspill også, men det var ikke så mange akkurat."

(side 10)

"Arne gikk alltid først. Jeg fulgte like etter ham."

(side 5)

Men omtalen av Henry er ikke like saklig:

"Broren min het Henry. Han var seks år. Han var en stor tufs."

(side 16)

Etter å ha utdelt denne attesten, forteller Marius følgende solskinnshistorie:

Broren min gikk i første klasse. Han hadde en tynn rød ransel med bare to bøker i. Men noen ganger bulet ranselen ut, og da var det noe i den som ikke skulle være der.

Arne og jeg pleide å ta ranselen ned i hønschuset og se hva som var i den. Og noen ganger fant vi epler og pærer og plommer, og andre ganger kålrabi eller treull eller gulrøtter.

I fjor fant vi to kilo gulrøtter, og dem solgte vi, og så tjente Arne og jeg mange penger. Men i år måtte det ikke være gulrøtter i broren mins ransel. Hver gang den bulte ut, åpnet vi den og så etter. Men heldigvis fant vi ingen gulrøtter i den da.

(side 17)

Etter denne historien er det liten tvil om hvem som er de største tuftsene, og at karakteristikken av Henry sier mer om Marius enn om Henry.

6.5.1.1.1 Fortellerens karakteristikker

Når Marius avslører seg på denne måten, er det fortelleren som karakteriserer ham. Det samme er tilfelle når personene avslører sitt sanne jeg gjennom måten de snakker på. Dette er den viktigste formen for personkarakteristikk i Ringer.

Arne mestrer alt, både språket og andre handlinger. Gjennom nesten hele boka gjør dette Arne til et naturlig forbilde for Marius og leseren. Men rollen som den perfekte rollespilleren bryter med det grunnleggende normsettet i Ringer: I avgjørende situasjoner er det viktigere å være et godt menneske enn å spille rollen sin perfekt. I den viktige samtale-scenen etter Trofasts død (side 106-107) forvandler Arnes språklige mesterskap seg til den største språkfeilen av alle: Han snakker om noe annet enn det som det er viktig å snakke om. Mens Henry og Marius søker sammen i en famlende samtale om døden, spiller Arne videre på kjekkasrollen og diskuterer slagsmålet mellom Åke Larson og slakteren i stedet.

Didrik tar alltid munnen full av store ord som ikke er hans egne, og som han ikke forstår betydninga av sjøl: Slik som i dette utdraget av talen han holder ved innvielsen av klubbhuset:

«Dette er en stor dag.» begynte Didrik for tredje gang. «Det er den aller største i historien. Vi har arbeidet hardt, og nå er alt som det skal være, alt er velbekommet, jeg mener fullbekommet. Alt er fullbekommet. Vi har hatt mye motgang, det vil jeg si, men nå har vi fått nytt lokale å være i... Det tror jeg stiller saken i et annet lys.»

(side 52)

Ingen skal være i tvil om at Didrik er en liten byråkratspire.

Henry blir karakterisert som en tufs av Marius, men fortelleren gir ham en annen karakteristikk. Henry er en aggressiv provokatør:

Hun kom tilbake, løftet lokket av risengrøt-gryten og spurte om noen ville ha mer.

«Vil du ha mer grøt, Marius?»

«Nei takk,» svarte jeg og skrapte tallerkenen ren.

«Vil du ha litt mer, Henry?» Hun stod klar med øsen.

«Jeg er drita stappa,» sa broren min.

«Det heter nei takk, Henry.»

Broren min satt tungt på stolen med halvåpen munn og grøt rundt munnen.

«Nei takk. Jeg er drita stappa,» sa broren min og rapte veldig.

(side 23)

Arsaken til og dommen over Henrys oppførsel er en annen sak som vi skal komme tilbake til.

Marius fører et språk som er vimsete, ulogisk og full av gjentakelser. Slik forteller han for eksempel en historie:

Og så fortalte jeg historien om mannen som bare hadde fire tenner.

«Han mannen vet du, han hadde bare fire tenner, og så sa faren min at vi skulle ha grøt til middag, jeg mener koteletter, ha ha, og da sa han mannen at han bare kunne spise koteletter, grøt, jeg mener grøt. Han kunne ikke spise koteletter forat han hadde jo bare fire tenner. Ha ha ha. Bare fire tenner, Arne. Hørte du det du? Fire tenner.»

(side 42)

Et annet særtrekk ved Marius' språk er at han stadig bruker ordet akkurat. Dermed får vi en dobbel ironi. Ordet er unødvendig, og avslører usikkerhet. Men "akkurat" benekter nettopp den samme usikkerheten som den avslører:

Faren min stod med ryggen mot meg og så på det.

«Kan du se at det er meg, far?»

Faren min sa ingenting.

«Syns du det ligner noe særlig akkurat?»

Faren min stod stille. Han sa ingenting.

(side 126)

Det er en klar sammenheng mellom de fire "guttas" språkføring og rollene de spiller i romanen. Den ironiske

utleveringa er en viktig forutsetning for drøftinga av moralske og filosofiske spørsmål i teksten.

Både i Didriks møte med Trofast og i Marius' fortelling finner vi et fellestrekk ved Didriks, Marius' og Henrys språk. Når de er misunnelige eller avslører usikkerhet på annen måte, legger de inn en liten latter i utsagnet:

"Ha ha. Dere har jo penger jo."

(Henry, side 95)

Denne latteren er delvis rettet mot det objektet de snakker om, og dermed den som eier det, og delvis mot den som snakker. Den er en dobbel forsvarsreaksjon, som både reduserer verdien av det misunnelsesverdige objektet, og reduserer verdien av den misunneliges utsagn før andre får tid til å gjøre det. En slik forsvarsreaksjon er en indirekte innrømmelse av avmakt. Den eneste som ikke finner det nødvendig å operere med denne latteren er Arne.

De voksne er ikke karakterisert på noen ironisk måte. Fortelleren skriver ut fra en modenhetsgrad som tilsvarende de voksne romanpersonenes. Dette gjør at disse personene kan presenteres med innsikter som blir forstått av leseren, men ikke av Marius & Co. Fortelleren har ikke hatt noen interesse av å legge seg på et enda høyere nivå enn noen av de voksne.

6.5.1.2 Om å snakke om noe annet

Ved siden av den vanlige ironiske grunnsituasjonen finner vi spredte forekomster av en annen ironiform, bygd på en forbisnackingsteknikk. Om den ikke forekommer så ofte, er den likevel svært viktig. Den dominerer i kapitteloverskriftene, og er derfor en grunnleggende bestanddel i noen av de mest eksplisitte leseanvisningene i teksten. Samtidig er denne teknikken typisk for Nyquists forfatterskap. Det forekommer klare eksempler på denne teknikken, for eksempel i Bläsch (1974): "Samtale mellom høyerestående individer" og "Frokost i det blå".

I Ringer er denne teknikken klarest uttrykt i kapitlet "Arne og jeg snakker om litt av hvert", der Arne og Marius fisker ei stor gjedde i Bogstadvannet, og setter seg på torget for å vise den fram. Det påfallende er imidlertid at de snakker om alt annet enn den store gjedda:

Jeg bar gjedda fra vaskeriet ned til torget. Arne bar den over torget.

Der var det ganske mange mennesker ute og gikk den dagen, og jeg så på dem alle sammen.

«Kanskje vi skal sette oss ved kiosken og hvile litt, Arne?»

«Det kan vi godt.»

Vi flyttet margarinkassen frem på forsiden. Jeg la gjedda på et stykke brunt papir like foran oss.

Det var godt og varmt, fluene kom snart og summet omkring, de luktet fisk. Siden kom en stripet katt, den listet seg rundt og kikket. Mange mennesker kom også forbi, noen stoppet og så på gjedda. Katten kom nærmere av og til. Den jaget vi vekk.

Og vi satt på margarinkassen ved siden av hverandre, spiste maten og drakk saft og snakket om litt av hvert. Litt av hvert forskjellig snakket vi om.

Vi snakket om Leif Jekken Johannesen.

«Er det sant at Leif Jekken datt ned fra taket av mølla, Arne?»

«Han går i hvert fall med bandasje rundt hodet.»

(---)

Og vi snakket om kua som bare hadde ett horn, og siden tolvøres mattgrønt.

«Koster det så mye?»

«Over hundre kroner, ja.»

(---)

Og Arne og jeg satt på kassen foran kiosken og snakket om hvordan vi skulle lappe et sykkelhjul hvis det var tre eller fire hull tett ved siden av hverandre.

Og vi snakket om litt av hvert annet også. Litt av hvert forskjellig annet snakket Arne og jeg om.

Gjedda lå på det brune papiret foran oss. Den var diger. Den veide sikkert over en kilo.

Og jeg tenkte det var nok ikke alle som hadde fått en så diger gjedde, nei.

(side 63-64)

Det er publikum som får oppgaven å skryte av fisken, og storfiskerne later som de ikke er interessert i rosen i det hele tatt.

En slik ironi er basert på konstruksjonen av et formelt offer, som vil være den eller dem som eventuelt vil misforstå situasjonen og vurdere samtaleemnet som viktigere enn det usagte i situasjonen. En slik ironiform stiller sterke krav til ironikerens viten om publikums kompetanse, og benytter gjerne voldsomme paradokser som ironisignal.

Det egentlige budskapet blir utpekt ved en omgående

bevegelse. Kattens gang rundt grøten viser nøyaktig hvor grøten står.

Overflatebetydninga, det vil si samtaleemnet som skal dementeres, er gjerne påfallende betydningsløs. Det ser vi for eksempel på side 127, der Marius har fått ros av faren for sjølporetsettet sitt, og setter seg på trappa:

Så gikk jeg ut og satte meg på trappen, og jeg satt der en lang stund.

Mange mennesker kom forbi, noen kjente jeg, noen kjente jeg ikke, men jeg hilste på alle sammen. De hilste på meg.

En liten spurv landet foran beina mine. Den kastet jeg smuler til.

En liten hundehvalp stoppet og så på meg. Den kastet jeg en skorpe til.

En gammel dame med røde kinner spurte hvor kirken lå. Til henne fortalte jeg hvor veien til kirken gikk.

(side 127)

Om vi går ut fra at det normale er å ha et påfallende likegyldig samtaleemne, er det ikke måte på hvor høyt denne gjedda egentlig henger. Å dette ned fra mølla er ingen liten bragd, og tolvøres mattgrønt (posthornserien, nr. 44, 1883/85) er verd 17 000 1983-kroner.¹ Gjeddå rager altså over dette nivået.

6.5.1.2.1 Kapitteloverskriftene

Kapitteloverskrifter har en svært viktig retorisk funksjon. De er leseanvisninger som legger noen få grunnleggende signaler inn i leseren før et nytt kapittel begynner. Disse signalene peker inn i den ennå ukjente teksten, men står også i en formidlende mellomposisjon mellom kapitlene og tittelen (i første kapittel), foregående tekst og kapitteloverskrifter.

I Ringer er det en sterk indre sammenheng mellom kapitteloverskriftene. Samtlige 16 er knyttet til personer. Ti av dem inneholder pronomenene jeg, meg og min, fem inneholder Arnes navn, to nevner Didrik, og tre nevner Henry. Han har riktignok ikke høy nok status til å stå fram med fullt navn, og kalles konsekvent "broren min". Plasseringa av jeget i overskriftene følger et tydelig mønster. Fram til kapittel 9, "Jeg bygger noe", står Arne og broren foran jeget, fra og

med niende kapittel står jeget først. Dette tilsvarer den utviklinga av Marius' sjølsikkerhet som finner sted i romanen. Niende kapittel er første gang han går ut i åpen konflikt med Arne.

Ellers er hovedsignalet i kapitteloverskriftene at leseren møter ubetydelige handlinger i et lite, oversiktlig miljø. Hendelsene er bundet til personer, ikke til steder eller begivenheter. De understreker det idylliske ved ringer i et sommervann-bildet, og er altså en fortsettelse av tittelens påstand om teksten. Med en framheving av det sosiale fellesskapets betydning. I flere tilfeller er kapitteloverskriftene dekkende, når det dreier seg om kapitler der en av romanpersonene presenteres i helfigur. Eksempler er kapittel 2, "Broren min", og kapittel 10, "Ændersen".

Men den viktigste funksjonen til de naive, nøytrale overskriftene er å være en del av ironistrategi nr. 2: forbisnakking. I de mest sentrale kapitlene er det en dramatisk sprik mellom overskrift og handling. Det pekes bevisst forbi de sentrale hendelsene i teksten, og forfatteren peker i stedet på en perifer handling. Bruddet mellom kapitteloverskriftene og teksten er en av de fremste leserveiledningene i Ringer. Dette er helt i overensstemmelse med vanlig ironisk praksis. Det går jo ikke an å si direkte at utsagnet er ironisk.

Her er noen eksempler på en slik overskriftsbruk:

1. kapittel: "Formannen i klubben, Didrik Meyer Hansen". Didrik opptrer med en forholdsvis sentral rolle i kapitlet, så den ironiske spenninga er forholdsvis svak. Men hovedsaken er presentasjonen av Arne og Marius, deres vennskap og forhold til elva, funnet av høna Trofast, og den store paraden av romanpersoner som finner sted på torget. Detaljen Didrik er ikke noe samlende uttrykk for budskapet i kapitlet.

3. kapittel: "Av og til går jeg på løvejakt". Her er løvejakta en liten episode, etter at Arne og Marius har planlagt å lage klubbhus i hønsehuset, og Marius vil legge seg sjuk for å slippe å gå i Bittens fødselsdagsselskap. Dit er ikke Arne invitert. Overskriften peker forbi hovedhandlina, og rett på Marius' etter-

reaksjon.

6. kapittel: "Arne og jeg snakker om litt av hvert". Også tittelen fortier den fantastiske gjedda. Ytterligere kommentar er vel unødvendig etter analysen ovenfor.

9. kapittel: "Jeg bygger noe". Bygginga er helt parallell til løvejakta, som er en avreageringsreaksjon hos Marius etter at det har funnet sted en virkelig konflikt. I dette kapitlet slår Marius til Arne fordi han oppfører seg urettferdig mot Henry. Overskriften inneholder også en paradoksal ironi i tillegg til forbisnackingseffekten. Marius river ned noe av vennskapet til Arne.

11. kapittel: "Arne ser på et slagsmål, og forteller om det". Dette kapitlet er svært innholdsrikt, med en salgsbod, gulerottyverier og to slagsmål. Den store katastrofen er at Trofast blir overkjørt og dør. Kapit-teloverskriften peker suverent forbi denne hendelsen og opphøyer Arne til det sentrale subjektet i kapitlet.

I det tiende kapitlet, "Arne og jeg", det femte, "Brøren min og jeg", og det åttende, "Arne", ligger det store begivenheter gjemt under de svært nøytrale overskriftene. Her finner vi en retorisk forminskning av begivenhetene.

6.5.1.3 Uskyldighetsironien: Toeren Marius

Arne og Marius er bestevenner. Men allerede på første side i Ringer blir det slått fast at det eksisterer en klar rangordning i forholdet.

"Arne gikk først. Arne gikk alltid først. Jeg fulgte like etter ham."

(side 5)

Marius er den evige toer. Dette har han til felles med alle Arild Nyquists helter. De er med på det aller meste, og har lite til felles med den klassiske outsiderhovedpersonen i norsk litteratur, som har lidd seg gjennom en sykkelig barndom fylt av brystkluter og kamferlukt, mens de har sittet bak aspedistraen og betraktet de andre barnas glade lek gjennom stuevinduet.² Nyquists helter er med på leken, men de er aldri mestre. Som for eksempel Arild i Barndom:

"Men jeg fikk det aldri så bra til som han Bläsch. Trur ikke jeg greide å legge nok av sjela mi i kastene, sjela var visst for mange steder på en gang -- litt hos farmor, litt nede ved elva og tømmerstokkene, litt oppe hos Kåre i Sporten -- og det blei ikke nok det, ser du. For lite sjel, ser du. Men Bläsch, han kunne. Han var hel der.

Hard. Kald. Kontant.

Visste hva han ville. Ville vinne.

Vant."

(Barndom, side 163)

Hovedpersonens annenplass er et viktig ledd i fortellerstrategien, og har minst tre viktige funksjoner i forhold til Nyquists ideologiske budskap.

For det første er annenplassen nærmest en ikonisk avbildning³ av budskapet. Det er ikke viktigst å være best, det er viktigst å være god.

Videre er de mislykkete hovedpersonene ledd i en uskyldighetsironi. Uskyldighetsironien er basert på at forfatteren plasserer en uvitende, uskyldig person inn i det systemet som skal avsløres.

Den uskyldige blir offer for systemets forakt i de fleste tilfeller. Men for publikum er det systemet som blir avslørt. Gjennom avsløringa bærer den uskyldige fram verkets normer. Dette skjer uten at den uskyldige blir noe moralsk forbilde, han/hun tilegner seg slett ikke den samme innsikten som leseren får gjennom historiens gang. På dette punktet skiller en beretning som er bygd på uskyldighetsironi seg sterkt fra dannelsesromanen.

I Ringer er Marius den uskyldige, og han forstår ikke sin egen historie. Han forstår bare at han ikke vet alt. Likevel er det et lite innslag av dannelse i boka. Han løsriver seg ørlite grann fra Arne i løpet av konflikten. Men han forsøker hele tida å gjenskape det opprinnelige forholdet til Arne.

På dette punktet skiller Ringer seg sterkt fra Barndom. Barndom er en dannelsesroman, der vi ser individet Arild vokse i alder og innsikt. På slutten av boka ligger hovedpersonen tett opp til den voksne leseren og forfatterens modenhetsnivå.

Et typisk eksempel på uskyldighetsironien er scenen mellom Marius og Henry etter at klubben deres har hatt

sitt første møte i hønsehuset. Her spiller Marius ut en reprise på møtet for Henry, som ikke er medlem av klubben. I stedet for å jule opp Henry, som har ødelagt møtet, benytter Marius sjansen til å late som om han er formann. Han lar Henry innta hans egen plass på bunnen av klubbens rangstige. Så holder han en tale som blir en ufrivillig parodi på Didriks oratoriske utgytelser:

Jeg skjøv den blå klubblua litt på snei. Så slo jeg i bordet med treklubba og ropte:

«Helt stille, Henry. Dette er en stor dag. Vi skal ikke ha noen urostiftere her i lokalet, det sier jeg bare. Og jeg sier også at lyset stiller seg ganske fint nå, Henry, se hvor fint det stiller seg. Og saken stiller seg i et annet lys også. Og jeg vil si noen store ord, Henry. Hør her. Du må aldri selge skinn før du har skutt på det. Og en kråke Henry, den gjør ingen sommer. Det sier jeg. Og jeg sier også at Napoleon var en stor kriger. Han fant opp kruttet til å skyte løver med. Han var en meget stor mann, Henry. For det er meget vanskelig å skyte løver, Henry. Det er ikke alle som tør det. Men jeg tør å skyte løver. Jeg er ikke redd for noen ting. Jeg kan klatre opp i et tre og hoppe rett ned også. Det tør ikke du, Henry. Du er bare en dum tufs.»

(side 60)

For det tredje gir hovedpersonens annenplass forfatteren en mye større dikterisk frihet enn om han skulle vært nummer én. Som den lojale etterfølgeren kan Marius bryte det moralske regelverket med en moralsk begrunnelse: Han er lojal mot Arne.

Forfatteren får mulighet til å sende hovedpersonen sin inn i situasjoner som hadde vært umulige dersom han hadde vært et forbilde, uten at han skifter funksjon og blir skurk. Dette er ekstra påkrevet fordi Ringer er en jegroman med sterkt subjektivt preg. Marius må være med på hendelsene sjøl, om de skal kunne tilpasses helheten.

Dette ser vi et tydelig eksempel på i første kapittel, der Arne og Marius finner Trofast. Begge skjønner at høna tilhører bonden på den andre siden av elva. Marius er støttespiller når Arne bygger opp en begrunnelse for at de kan ta den med hjem.

«Finner du ingenting galt, Arne?»

«Nei.»

«Men du Arne, jeg synes nesten det ene beinet ser litt skjevt ut jeg gitt. Syns ikke du også?»

Jeg gikk litt nærmere og pekte.

(- -)

«Jeg tror jammen den har brukket et bein som du sier jeg, Marius.»

«Er det sant, Arne?»

«Ja . . .»

«Kanskje den ikke kan gå engang?»

«Joda. Men det er ikke sikkert at han som eier den vil ha tilbake en høne med brukket bein.»

Vi så på hverandre.

«Du Marius, vet du hva vi gjør? Vi tar den like godt med oss hjem. Det er ingen som vil ha en høne med brukket bein.»

«Det tenkte jeg også, Arne.»

«Hvis vi gir den tilbake, tror de sikkert det er vi som har brukket beinet på den også.»

«Jøss! Tenk på det du, Arne. Så får vi kanskje juling også.»

«Ja, faen i helvete.»

(side 7-8)

6.5.2 Toerens en-somme tanker

Sjøl om Marius er en del av det skjermende venneparet, vet han godt at han også står personlig ansvarlig for sine egne handlinger. Denne siden av saken undertrykkes aktivt i beretninga. Regelen er at Marius er sammen med Arne, og kan skrive ansvaret for handlingene over på kameraten. Men i situasjoner som innebærer moralske valg med store konsekvenser går ikke dette an. Da står eller sitter Marius for seg sjøl og "tenker mye". Hva han tenker, blir aldri sagt.

I niende kapittel holder heller ikke denne fortreningsmekanismen, og han går ut i åpen konflikt med Arne. Først etter at dette har skjedd, begynner han å røpe noen av tankene sine for leseren.

Denne fortrenginga av egne, moralske tanker avslører Marius' forhold til ansvar: Han føler ansvaret, men ønsker å flykte fra det. Et eksempel på dette finner vi i fortsettelsen av scenen der Arne og Marius finner Trofast. Marius skal gå og finne en pappeske til å ha høna i. Dette er en definitiv handling som ikke kan bortforklares, og Marius går aleine:

"Og jeg sto en stund og så over elven mot gården på den andre siden og tenkte mye.

Så gikk jeg bort til dynga og fant en pappeske."

(side 8)

Denne gården blir beskrevet som den rene idyll, men situasjonen tatt i betraktning blir det idylliske bildet

av gården et sett med vaktsomme øyne:

Mannen som eide gården satt på trammen og røkte. Ved siden av ham satt kona. De snakket sammen. Jeg så at mannen pekte, og kona tegnet en runding med hånden i luften.

En liten hundhvalp hoppet rundt på tunet og lekte med en ball.

(side 8)

Mot slutten av boka kommer det fram at det er en til som står og tenker på samme måte: Faren til Marius. Dette står i det mest sjølbevisste kapitlet i boka, som typisk nok heter "Meg selv" og handler om et sjølportrett. Faren er maler, og står aleine og ser:

Faren min satt ofte slik og tenkte. Når jeg møtte ham langt inne i skogen, satt han på en gammel stubbe eller et nedblåst tre og så rett frem. Eller han satt foran peisen og så inn i den, eller han stod foran stuevinduet og så ut av det.

Han kunne stå slik veldig lenge. Ofte hadde han ikke stilt opp staffeliet. Ofte stod han bare og så ut og tenkte.

Og jeg spurte ham: «Hvorfor ser du så trist ut, far?»

«Jeg er ikke trist jeg, Marius.»

«Jammen du står og ser så trist ut av vinduet. Du står så ofte sånn. Er det noe du tenker på?»

«Neida. Jeg står bare her og ser.»

«Hva ser du på da?»

«Jeg ser liksom på alt. På eika og blomstene og bladene og himmelen og åsen og trærne og elven langt der nede.»

(side 122-123)

Koblinga med faren og sjølportrettet er en ytterligere understrekning av det ansvarlige og sjølstendige i tankeprosessen. Tanken er en av de viktigste veiene ut av sommervannsringsen.

Det klare skillet mellom fellesskap med umiddelbare opplevelser på den ene sida, og ensomhet og ettertanke på den andre, er et mønster som stadig vender tilbake i sjølbioografien som sjanger. De små ensomhetsglimtene i Ringer blir betydningsfulle sprekker i den massive og tildekkende framstillinga av fellesskap. Fortelleren later som om ettertanken ikke finnes, mens den i virkeligheten er helt nødvendig for å forstå det fortelleren sier.

6.5.3 Individualismens problemer

Sammen med signalene om utbrudd av sommervannsringsen danner systemet av ensomhet og ettertanke i Ringer konturene av en antydnet dannelsesroman, med sjølstendig-gjøring og individualisering av hovedpersonen som pro-

gram. Denne romanen har Arild Nyquist skrevet i og med Barndom. Individualiseringsprogrammet er det samme som vi fant hos Rousseau: Å skape et jeg som er sterkt nok til å stå imot ytre trykk. At dette målet er nådd, kommer klart fram i siste kapittel i Barndom, der Arild klarer å hente hjelp til en kamerat som har hogd seg i beinet under en krepsetur i Nordmarka. Under denne handlinga blir Arild voksen, symbolsk blir dette uttrykt ved at han får etternavn.

Ved å styrke jeget forberedes det til å møte påkjenninger utenfor hjemmet. I Barndoms siste kapittel behersker Arild både skogen (et naturmytisk sted) og Oslo sentrum, der Legevakta ligger (et skrekkens sted ved Akerselva, den sosiale undergangens elv i Oslo-mytilogien).

Også i behandlinga av dette problemområdet kan Arild Nyquists tilnæringsmåte kalles kritisk fascinasjon. En stor del av hans "voksenteikster" går ut på å avdekke hvordan hans voksne hovedpersoner, dikter Arild, Tom, Espen og Abel XIV, ikke har den indre styrken som skal til for å overleve problemfritt i samfunnet. Den utviklingsprosessen som blir antydnet og delvis beskrevet i barndomsskildringene, blir stemplet som utilstrekkelig i voksenskildringene. Holdninga til sosialiseringa av jeget er kritisk og aksepterende på samme tid.

6.6 Geografien og mytene

I Ringer pendler handlinga fram og tilbake mellom de tre geografiske polene Elva, Torget og Hjemmet. De geografiske polene er ikke bare fysisk atskilte steder som gir rom for forskjellige aktiviteter.

De er også mytiske rom, som er møblert med spesielle forestillingssett. Disse er igjen sammensatt av nedarvete myter fra tradisjonen, og forestillinger som etableres i verket av forfatteren.

Som nevnt under gjennomgangen av symbolikken i titelen er det vanskelig å avgjøre i hvilken grad man skal legge inn spesifiserte tolkninger i Arild Nyquists bruk av myter. Her vil jeg begrense meg til å påvise

litt av de mytiske gjenstandenes betydningsladning,⁴ ut fra standpunktet at mytene har sin klareste funksjon som konvensjoner. Sammen med de indre konvensjonene som finnes i teksten, tjener de til å tone ned tekstens refererende funksjon. I stedet blir teksten tydelig som tekst, som gjenbruk av språk. I denne språkstrategien ligger det indirekte romantisk ironi. Leseren skal ikke klare å lese teksten innlevende og forveksle den med et stykke virkelighet.

6.6.1 Assosiasjonsrekker

Ideologien i Ringer lar seg lede ut av tre faktorer: forfatterens ironi, utviklinga av intrigen med den opp- og nedvurderinga av personene den medfører, og av forskjellige assosiasjonsrekker som er lagt inn i teksten. Assosiasjonsrekkene er det mest fordekte av disse elementene, og kan nok ikke alltid tilskrives forfatteren. Ofte er det tale om tradisjonelle tankebaner som har nedfelt seg. Et eksempel er kombinasjonen fattig-stygg-upålitelig (i kapitlet om Ændersen) eller Torget-penger-vold-død (ved Trofasts død). Men uansett om disse assosiasjonene er bevisst konstruert eller ikke, sier de svært mye om de grunnleggende ideene som preger teksten.

I assosiasjonsrekkene har de mytiske innslagene en helt sentral rolle. En passende gruppering av mytene er å sortere dem etter de geografiske områdene de er knyttet til. Her må jeg skyte inn at mytebegrepet mitt er ganske vidt. Det dekker både klassiske myter og myter i Barthes' forstand: Ideologisk ladete tegn bygd opp av andre tegn som er for hånden i samfunnet fra før.⁵

6.6.2 De tre polene

6.6.2.1 Elva

"Elva" bruker jeg som samlebetegnelse for Elva, Bogstadvannet og Dalen (= Sørkedalen), jordene og skogen rundt. Dette området er den gode polen i fortellinga.

Det er ingen andre enn venneparet Arne og Marius som våger seg ned til elva. Her henter de alle skattene sine, som siden får viktige funksjoner i fortellinga: Høna Trofast, gjedda, en død rev, valmuer til fru Knudsen, australske frimerker og sju markjordbær. Ved elva fungerer vennskapet mellom Arne og Marius perfekt.

I mytologien er elva et uhyre ladet symbol, om den ses i sammenheng med vannet og fisken. Elva er også en grense, jf. Styx, som er grenseelv til døsdriket. Lysakerelva, som det er snakk om her, er en mindre dramatisk grenseelv: Den er kommunegrense mellom Bårums og Vestre Aker (Oslo fra 1948). I teksten kommer dette fysisk til uttrykk ved at elva er grense mellom bondesamfunnet og villaområdet på Røa. Denne sosiale grensa er viktig. Trofast har krysset den, og den er også til stede når Arne og Marius plukker valmuer. De to samfunnsformenes forskjellige eiendomsbegrep kommer klart fram her:

"Rundt jordet var det ikke gjerde. Det var heller ikke noe skilt hvor det sto det var forbudt å plukke blomster der."

(side 128)

I Ringer har området ved elva funksjon som natur. Men egentlig er det et kulturlandskap som ligger som en levning etter bondesamfunnet. Barna i Ringer har ikke erobret den virkelige naturen. Den blir lansert som en utopi for voksne i sjuende kapittel. Arne finner en fiskeflue på jakka til den fulle Åke Larson, og benytter anledningen til å fortelle om ørreten på to kilo som faren hans fikk: "langt inne i skogen et sted".

Den var så tung at han nesten måtte velte hele båten og øse den inn. Han hadde ikke håv med seg.»

«Hadde han glemt håven?»

«Ja. Og så måtte han øse fisken inn. Det var bare så vidt ikke båten veltet.»

«Hvilket vann var det da, Arne?»

«Det vet jeg ikke. Men det lå langt inne i skogen et sted.»

(side 67)

I elva får Arne og Marius bare småfisk.

Kulturlandskapet har ingen tilsvarende betydning i Barndom. Men der tar Arild sitt monn igjen ved å erobre den ordentlige skogen, gjennom manndomsprøven under

krepsaturen i siste kapittel.

Fisken er et eldgammelt fruktbarhetssymbol. Men i Ringer knytter ikke fiskene seg til den klassiske mytologien. De er deler av en moderne jaktmytologi, som igjen er en viktig del av mannsrollen.

Fisken er et bytte som skal nedlegges. Gjennom dette bekrefter det jagende kulturmennesket sin makt over naturen, samtidig som det blir del av den samme naturen. Det moderne urbane menneskets jakt og fiske har minimal økonomisk betydning, vanligvis er det et rent under-skuddsforetagende. Den symbolske betydninga av den rituelle fisketuren blir desto mer dominerende. Det er derfor svært talende at Arne og Marius' hovedaktivitet ved elva nettopp er å fiske. Det utmerker dem både som naturbarn og guttemenn, og sjølsagt er Arne den mest utmerkete.

6.6.2.2 Torget

Torget er stedet for det offentlige liv, og representerer kulturen. Motsetninga mellom elva og torget er samtidig en motsetning mellom natur og kultur.

Torget er åpent for alle, og blir et miniatyrbilde på samfunnet. Her henvender man seg til almenheten, og her opplever Arne og Marius de voksnes verden uten den beskyttelsen som hjemmet representerer.

Torget er preget av handel, konkurranse og vold. Her får Trofast navn, men her blir hun også drept. Markedsplassen tilbyr en nesten anarkistisk frihet: den som våger, kan benytte seg av godene. Derfor kan Henry selge gulerøttene han har stjålet fra Marius, på torget.

Marius og vennene hans har opprettet en egen base på torget. Det er en margarinkasse som står i skyggen bak den nedlagte kiosken, men som flyttes fram på for-sida når barna skal henvende seg til offentligheten.

Offentligheten på torget er en voksenoffentlighet, og kassa er en symbolsk liten barneoffentlighet plassert midt i det hele. Voksenverdenen på torget er svært

konfliktfylt, noe som skiller den fra de voksnes rolle i hjemmet.

6.6.2.3 Hjemmet

Hjemmet består av familien Bergs hus med hage og hønsehus, porten og veien det ligger i. Både Arne og fru Knudsen bor i den samme veien.

Hjemmet står i motsetning til både elva og torget, og dermed har vi en trekant i beste rousseauske ånd. Hjemmet er preget av liberale foreldre, som holder et mildt politioppsyn med Marius, og et noe strengere oppsyn med Henry. Svært mye av handlinga foregår likevel i situasjoner som definitivt er utenfor foreldrenes kontroll. Da blir hjemmet plutselig det sentrale konfliktområdet for Marius. Her krysses de to lojalitetsbåndene hans til kameraten Arne og broren Henry. Og de lar seg ikke forene. Hjemme har Marius opprettet en liten filial av kulturlandskapet. Han har spadd opp den gamle hønsegården og sådd reddikker og gulerøtter. De skal gi ham inntekter, men de går også inn som plussverdier i det positive assosiasjonsmønsteret i Ringer. De representerer liv og vekst. Denne positive betydninga har gjort grønnsaksbedene til et fast innslag i hele forfatterskapet.

6.6.3 Venneparet

Denne geografien blir utforsket og behersket av Arne og Marius. De er en variant av det klassiske venneparet som går tilbake til Patroklos og Akillevs, og siden har vandret igjennom historien i mange fasonger, for eksempel i en komisk versjon som Helan og Halvan. Typisk for dette venneparet er at det består av en leder og en medhjelper. De er uadskillelige i liv og død, og erobrer verden sammen. I motsetning til Patroklos dør verken Arne eller Marius ved Troja. Men vennskapet utsettes for andre harde prøvelser, og i forhold til det moralske universet i Ringer blir Arne nærmest likvidert mot slutten av boka.

6.7 Den episodiske oppbygginga

Den korte teksten er blitt et varemerke for Arild Nyquist. Alle bøkene hans kan betraktes som samlinger av mer eller mindre løst sammenknyttete novellistiske tekster.

I Ringer og Barndom er sammenbindinga forholdsvis sterk. Flertallet av kapitlene inneholder elementer som binder dem til en kronologisk ordnet årsakskjede. De sterkeste bindingene finner man likevel på det tematiske, fortellertekniske og språklige planet.

Det er ganske vanlig at barne- og ungdomsskildringer har et episodisk, nærmest novellistisk preg. Stoffet blir presentert ved å trekke ut små, typiske episoder, som fokuserer spesielt viktige hendelser. Slik er det for eksempel i Torborg Nedreaas' tre Herdis-bøker: Trylleglasset, Musikk fra en blå brønn og Ved neste nymåne, i Johan Borgens Barndommens rike og i Hoels Veien til verdens ende.

I Ringer bidrar dette til å gi teksten et lett slentrende preg. Fortelleren hopper fra historie til historie, tilsynelatende uten å være altfor opptatt av kronologi og logisk nødvendighet. Flere kapitler kunne da også vært flyttet uten at helheten hadde forandret seg i det hele tatt. Likevel er det en sterk indre sammenheng mellom episodene:

1. Romanen er preget av en sterk moralsk enhet. Den bygger opp et moralsk system gjennom utviklinga av intrigen, og nesten alle kapitlene er nødvendige i denne prosessen. Det eneste motivet som ligger avgjort på sida av dette, er diskusjonen om fortellerteknikk i fjerde kapittel, og om malerkunst i fjortende kapittel. Men den siste har en plass i den lille dannelsesromanen som ligger innfelt i uskyldighetsironien.

2. Under hoppene fram og tilbake ligger det en tradisjonell oppbygging med to parallelle handlinger: trekantene Arne-Marius-Henry, og konflikten mellom Arne/Marius og Didrik. Disse griper inn i hverandre i niende kapittel.

3. Gjenstander og lyder, vendinger og handlinger etableres som faste innslag i teksten, med spesiell

betydning. En liten gjenstand kan introduseres som helt betydningsløs på side 17. Henry gir en trebåt til Marius:

«Du Marius, denne båten har jeg laget. Den skal du få, Marius.»

«Vil du gi meg den båten?»

«Ja, værsgod den skal du få. Og se her du, Marius. Her har jeg malt en ordentlig M-bokstav. Det betyr Marius. Nå er båten din. Jeg har gitt den til deg.»

«Takk skal du ha, Henry.»

(side 17)

Den dukker ikke opp igjen før på side 121, og da får den en helt sentral funksjon som signal til leseren om hva Marius egentlig føler for Henry:

Jeg lukket fingrene hardt omkring robåten. Jeg så på trehjulssykkelen i veigrøften og hørte Arne helle saft i glasset fra muggen, og jeg kjente noe i magen, noe som gikk rundt og rundt mange ganger, så snudde jeg og løp.

(side 121)

Lekebiler er et tegn på barnslighet, og plasserer eieren på Henrys nivå:

«Gi oss bilen, Henry, ellers får du juling.»

Han gikk et skritt frem mot broren min og tok et godt tak i skjorta hans og holdt ham der.

Hva skulle Arne med en lekebil?

Jeg kjente at hjertet mitt begynte å slå fortere.

(side 77)

For Didrik betyr det sosial katastrofe når han blir avslørt som lekebileier:

Han kastet pappkruset i grøften. Så stakk han hånden i lomma og trakk frem det rene hvite lommeterkleet han alltid hadde med seg. Og i det samme fulgte noe med opp, det var en liten rød brannbil med fire brannmenn og stige på taket. Den falt ned like foran Didriks nypussede sko. Han bøyde seg fort og tok den opp.

Arne og jeg så på ham.

Og Didrik ble rød i ansiktet, han puttet bilen tilbake i lomma.

«Den er ikke min altså. Det er fetteren min... det er han som eier den... jeg... jeg bare har den for... for fetteren min.»

(side 96)

Den viktigste faste handlinga er å sitte sammen. Når Arne og Marius er ved elva, sitter de gjerne og prater på en tømmerstokk:

Nede ved elven, på stokker under granen, var det lunt og fint å sitte. Der satt vi ofte, Arne og jeg, det var liksom vårt hemmelige sted som ingen måtte vite om.

(side 36)

Det andre viktige sittestedet er trappa hjemme hos Arne og Marius. Som nevnt viser en finlesning av tretende kapittel at det ikke er noen port mellom trappa og veien, slik at den blir et halvoffentlig sted. Dermed sidestilles den nesten med kassa på torget. Sosialt signaliserer det å sitte på trappa at samsitterne viser hverandre fortrolighet, og svært mange av de viktigste samtalene foregår nettopp i en slik positur.

Barndom består egentlig av en hovedtekst som er sammenbundet omtrent på samme måte som Ringer, med innlagte frittstående noveller. Disse novellene er holdt i en ubestemt, almen tid, og er ikke bundet til kronologien i resten av boka. I kapitlet "800 meter løpet" forekommer det til og med en henvisning til noen blomsterarter som bare er omtalt i Bläsch. Her har nok forfatteren grepet litt for raskt ned i skrivebordsskuffen, samtidig som forlaget har brukt en slurvete konsulent.

6.8 Miljøskildring og dramatisering

Ringer åpner med en lyrisk miljøskildring, som samtidig er Arild Nyquists entré i norsk litteratur:

Arne var den beste vennen min.

Vi stod og så nedover mot elven. Vi hadde fiskestengene på skuldrene og markpøsen i beltet, men i markpøsen var det ingen mark. Vi skulle ned og grave nå.

Det var en fin dag. Solen skinte, og gjennom gresset rant en liten bekk over gul sand og gule steiner ned bakken mot elven. Og det vokste hvite prestekraver alle steder, og andre blomster også, noen var gule og noen røde og noen blå. Og over blomstene brummet store brune humler og små brune bier. Og over humlene og biene og blomstene var himmelen, og der fløy mange svaler, og høyest oppe fløy en måke. Måken var helt hvit som alle måker – den fløy i store sirkler, og noen ganger fløy den sidelengs ned mot elven. Og elven rant i bunnen av bakken og var helt blå.

Det var en fin elv. Det var Arnes og min elv. Dit gikk vi ofte. Nå stod vi på toppen av bakken og så ned mot den. Vi så den høye granen med kråkeredet i toppen og alle konglene rundt stammen, og vi så tømmerstokken på bakken under granen.

Det var Arnes og min tømmerstokk. På den satte vi oss når vi skulle spise maten og drikke saften. Og ørreten vi hadde fisket, den la vi i gresset foran oss. Og mens vi spiste, snakket vi litt om ørreten, og siden snakket vi litt om dem som svømte ute i elven ennå og var to eller tre kilo.

Arne sa:

«Kom la oss gå, Marius. Jeg tenker ørreten biter bra i dag».

Vi gikk ned bakken, gjennom det høye gresset og alle blomstene. Det hadde vært en smal sti der en gang, men den var borte nå. Arne gikk først. Arne gikk alltid først. Jeg fulgte like etter ham.

(side 5)

Sett i ettertid er dette en svært interessant åpning på et forfatterskap. Her introduseres påfallende mange av de sentrale symbolene som siden har gått igjen i alt han har skrevet: Elva, fisken, blomstene, kameratskapet, fuglene, maten. Det er vanskelig å finne en Nyquisttekst som ikke inneholder minst ett av disse elementene. Det gjør denne lyriske skildringa til noe ganske enestående i norsk bokheim.

Men dette kunne ingen lesere av Ringer vite i 1963. De lyriske innledningene har også sin ganske bestemte retoriske funksjon. De åpner 11 av 16 kapitler (kapittel 1, 2, 3, 4, 6, 10, 12, 13, 14, 15, 16. Kapittel 12 og 13 er grensetilfeller). Bare i fem kapitler kastes leseren direkte inn i handlinga (kapittel 5, 7, 8, 9, 11). Typisk for disse fem kapitlene er at de er dramatiske, med Arne og Marius som det absolutte sentrum.

Miljøskildringene har tre kjennetegn: De er ikke særlig originale, de er nesten totalt blottet for metaforer, og de er svært detaljerte.

Alle disse egenskapene forsterker miljøskildringenes preg av å være bakgrunnsbilder for de dramatiske opptrinnene de er sprenget inn i. Uoriginaliteten gir dem et stilisert preg, metaformangelen gir dem en kjølig og nøytral språklig tone, og de nitide detaljene senker tempoet i teksten radikalt.

Mot dette stiller Nyquist opp svært dramatiserte episoder med mye direkte tale. Resultataet blir en filmatisk effekt. Miljøskildringene blir en bakgrunn som fokuserer dramatikken. De små, aktive hovedpersonene beveger seg i et stort, stillestående eller tregt bilde. Det lyriske innholdet i bakgrunnsbildet forsterker det idylliske preget i teksten, men motvies av intrigen etter hvert som den skrider fram:

Ute på Bogstadvannet, i vannet der Arne og jeg fisket de røde abborne, trakk en mann i båt rusen over ripa.

Båten vugget på det stille vannet, og mannen ristet noen små abbor ut av ruseåpningen. De hadde røde finner og grønne tversoverstriper, og jeg tenkte at de sprellet nok sikkert i bunnen av båten og forsøkte å hoppe ut av den.

Mannen slo dem i hodet med øsekaret, en for en. Så bandt han tett med nye, grønne kvister rundt rusen, festet tøyposen med ørrekyt bedre fast i nettingen, var det ikke det han gjorde da? Jo, det var nok det. Så løftet han rusen over båtripa og lot den synke. Og vannet var så klart at mannen i båten sikkert så rusen på bunnen enda det var over fem meter dypt der ute. Han kastet flottøren etter, den var hvit og synlig på langt hold.

Så satte han seg til årene og rodde mot neste ruse.

Arne og jeg kom ned den siste kneika.

I bjerka ytterst på odden ble to skjærer urolige. Den ene skvatret og hoppet litt frem og tilbake på greinen. Så fløy den av gårde, og den andre fløy etter, og sammen fløy de utover vannet, over båten og mannen som rodde.

Arne og jeg gikk ned til bredden.

Vi speidet ned i det klare vannet. Og jøss, mellom sivet som vokste tett, der stod en diger, grønn gjedde over den leirete bunnen i solen!

«Se, Arne.»

«Åååå!» sa Arne.

(side 61)

6.9 Sirkelen og overskridelsen

Sirkelmotivet går igjen på en svært håndfast måte i rammekonstruksjonen i Ringer. Første og siste kapittel er bygd opp på nøyaktig samme måte, med nesten lik ordlyd og helt parallelle handlinger. De er også delvis løstrevet fra hovedhandlingas tids- og sannsynlighetsrammer. I stedet markeres de tydelig som åpning og sluttstein: Det første kapitlet foregår tidlig på sommeren, det siste seint på sommeren. Slik knytter de boka direkte til årstidenes sykliske bevegelse, med alle de assosiasjonene om fødsel og forgjengelighet den rommer.

Rammekapitlene er sterkt stilisert. Nesten alle de viktigste personene opptrer med typiske handlinger, som om det dreide seg om en scenepresentasjon og en stor finale:

I første kapittel:

Det var Ændersen.

Hun stod nettopp og feide trappene utenfor sjappa si. Hun hadde krøllspenner i håret, og det hadde hun hver onsdag tidlig om sommeren, og hver lørdag sent på sommeren.

Hun tømte feiebrettet i papirkurven, så stod hun der med brettet i den ene hånden og kosten i den andre, og så utover torget.

(side 9)

og i siste:

Det var Ændersen.

Hun stod nettopp og feiet trappen utenfor sjappa si. Hun hadde mange krøllspenner i håret. For det var lørdag i dag, en lørdag sent på sommeren.

Hun tømte feiebrettet i papirkurven og gikk tilbake inn i sjappa.

(side 143)

Her blir ringmetaforen direkte uttrykt i oppbygginga av teksten. Men til presentasjonen av metaforen hører det også tydelige signaler om at ringen blir overskredet.

På slutten av kapitlene sitter Marius og leser henholdsvis fugleboka til faren i første kapittel, og fugle- og dyreboka til faren i siste kapittel. Konklusjonen Marius trekker ut av lesninga er nøyaktig den samme i begge kapitlene:

Og jeg satt på trappen utenfor huset mitt og leste videre i fugleboken og dyreboken til faren min, og jeg tenkte det var jammen nokså mye rart å vite om.

(side 147)

Dette er siste avsnitt i boka. Den siste setningen står i begge kapitlene, og er også kapitteloverskrift for det siste. En tydeligere innprenting av at det venter noe utenfor fiksjonsramma skal man lete lenge etter. Det forestående utbruddet er knyttet til to kilder: Kunnskap (bøkene inneholder ukjent lærdom) og alder (det er faren til Marius som disponerer kunnskapskilden).

Den mellomliggende teksten vrimler også av utbruddssignaler. Arne og Marius drømmer for eksempel om framtida de skal ha sammen:

Og jeg husket Arne og jeg gikk hjemover, og jeg husket hva vi snakket om, det var i fjor, og vi satt på en stein i veikanten, og det var så mørkt, bare gatelyktene og månen lyste ned på oss.

«Ja jøss Arne. Det skal bli fint det. Når tror du vi skal gjøre det da?»

«Åååå, når vi blir tyve eller tredve år så.»

«Jeg gleder meg jeg, gitt. Det er fint at vi skal gjøre det begge to sammen. Det hadde ikke vært noe gøy å gjøre det alene eller med en annen. Syns du vel?»

(side 30)

Arne og Marius vet at de skal bli voksne. Men i drømmen forlenger de guttefelleskapet, de er ikke ute etter å skifte roller. Den voksne verdenen de møter på torget er derfor en skremmende påminnelse om at det antakelig ikke er mulig å fortsette som store guttunger

resten av livet. Dette er vel å merke en innsikt som leseren kan trekke ut av teksten, Arne og Marius er aldri inne på å uttrykke slike tanker.

Motsentninga mellom Arne og Marius og de voksne på torget er en variant av barndomsideologiens syndefallsmyte. Oppveksten vil rive dem ut av det problematiske paradiset de forsvarer, til en problemfylt verden som ikke engang er noe paradiset.

Den alvorligste grensen som kan passeres er likevel ikke puberteten, men døden. Når Trofast dør i niende kapittel, forklarer Marius Henry om døden og konsekvensen av den. Her er det viktig å merke seg at hele det normsettet Arne og Marius lever etter, blir opphevet i møtet med døden. Dette normsettet har altså begrenset verdi. Heller ikke dette blir åpent innrømmet av Marius, men det er den eneste mulige konklusjonen for leseren.

7 KONFLIKTMØNSTERET

7.1 Trekanten

7.1.1 Forbildet Arne

Arne er den vellykte eneren som mestrer enhver situasjon, Marius' uatskillelige våpenbror og en lojal kamerat. Han er det store forbildet som Marius forsøker å leve opp til, den som går foran mens toeren vimser etter.

Slik er Arne sett fra Marius' synsvinkel. Men som byggestein i verket er Arne først og fremst den perfekte rollespilleren. Han representerer alle de egenskapene som gjør niåringene uavhengige av de voksnes verden, og virkeliggjør den livsformen Marius ønsker å følge.

Men dette rollespillet er ikke uproblematisk. Arne er nemlig ikke i stand til å avvike fra rollen sin når medmenneskelige hensyn krever det.

Skildringa av Arne er et av de beste eksemplene på forfatterens kritiske fascinasjon. Konfliktene fører til at Arne detroniseres som forbilde i leserens øyne, og Marius blir litt mer sjølstendig. Men Arnes rolle blir aldri utpekt som mindreverdige. Den er bare ufullstendig. Og den er fortsatt det eneste alternativet til Henrys barnslighet og Didriks etterplapring etter de voksne.

7.1.2 Marius og Henry

Marius' lojalitet overfor Arne er tilsynelatende grenseløs. Men den kommer i konflikt med Marius' familielojalitet overfor Henry. Dette setter Marius i en klassisk krysspresssituasjon.

Henry er bare seks år, og dette betyr en trussel mot kameratparet Arne og Marius' sjølførståelse. Hvis Henry skal tas opp i gjengen, besmittes den med barnslige interesser og usjølstendighet.

Samtidig er Henry sta og krevende, med en usvikelig rettferdighetssans. Han vil være med på alt som er moro, og nekter å gi Marius fra seg til Arne.

Marius' personlighet er også i en slags mellomposisjon mellom Arne og Henry. Han må derfor markere grensene overfor Henry ekstra sterkt. Overfor seg sjøl gjør han dette ved å redusere Henrys betydning. Henrys behov ligger ikke på samme plan som Arne og Marius'. Henry har for eksempel ingen ordentlige venner:

"Broren min hadde ingen ordentlige venner, bare en som het Per Oluf Swift, og han var også seks år og en stor tufs."

(side 16)

Ekte vennskap finnes bare på Arne og Marius' høye plan.

Overfor Arne markerer Marius seg ved å snakke nedsettende om Henry. Dette er det eneste området hvor han alltid viser mer initiativ enn Arne. Når Arne, Didrik og Marius for eksempel hører noen romstere utafør klubbhuset, er Marius raskt ute med en kommentar:

«Kanskje det var en rotte, eller Henry,» sa jeg. «Eller bare en mus.»

«Stille, Marius. Nå taler jeg. Du kan tale etterpå.»

«Jammen jeg tenkte jo bare det var en rotte jo.»

(side 53)

Det er tydelig hvor Marius plasserer Henry på rangstigen. Men slike kommentarer kommer bare når Marius er sammen med Arne. Når brødrene er alene sammen, er tonen mer gemyttlig:

Men noen ganger var han hyggelig, og vi kunne sitte ved siden av hverandre og snakke sammen om alt mulig, og være gode venner.

«Er en hai farlig, Marius?»

«Nokså.»

«Biter en hai, Marius?»

«Ja.»

«Biter den på mennesker også, Marius?»

«Nei.»

(side 16-17)

I omtalen av Henry er Marius maksimalt upålitelig. Her gjelder den gamle regelen om at ingen avslører sine egne holdninger så grundig som den som aktivt forsøker å tildekke dem.

7.1.3 Henry

Marius har ingen vanskeligheter med å oppfatte og videreformidle at Henry er en aggressiv provokatør, sjøl om han aldri vil innse årsakene til Henrys oppførsel. Men bildet av Henry formidles også direkte av to ytringer fra Henry. Marius har ikke fordreid dem, av den enkle grunnen at han ikke forstår dem.

Det første kommer mens Marius ligger i senga si en regnværskveld og hører Henry snakke i søvne:

«Du mor... du mor... jeg... og du mor... flinkere enn ... og den røde bilen min du mor... ja mor... nei, du får ikke Marius... nei nei ... Arne, du får ikke ... nei Arne Ha ha ha, den røde bilen... nå kjører jeg... djun djun djun ååååå.»

Og jeg lå våken og hørte på ham og regnet utenfor, det var så koselig liksom.

(side 33)

Det er vanskelig for leseren å være enig i at dette høres noe særlig hyggelig ut. Utsagnet er både en ironisk utlevering av Marius og en ekthetsgaranti. Avsnittet viser tydelig at Henry oppfatter Arne som hovedmotstanderen. Samtidig er det et varsel. Den første store konflikten i trekanten dreier seg nettopp om en rød bil, og kjørelydene provoserer Marius til å kaste fra seg seierstrofeet etter konflikten.

Den andre ytringa er en tegning Henry har tegnet, som blir presentert seint i boka. Den har sneket seg inn i en bunke med tegninger som Marius viser faren. Faren går gjennom bunken og utbryter:

Men hvem er han fyren her da? Han som holder dette skjoldet foran seg og har en sabel i hånden? Er det Arne eller deg selv, Marius? Eller er det bare noe du har funnet på?»

«Det er Henry det,» sa jeg. «Han har tegnet seg selv. Du kan se han har forsøkt å skrive Henry under, men det er litt vanskelig å lese.»

«Jasså, er det Henry dette,» sa faren min og smilte. «Men hva betyr disse blomstene da? Det er liksom et gjerde av blomster han har tegnet rundt seg selv?»

«Vet ikke jeg, far. Kanskje det bare skal være en hage til å plukke jordbær i.»

(side 125)

Også her overleveres det egentlige budskapet bak ryggen på Marius. Sjølportrettet av Henry som kriger bak et gjerde av blomster kommer etter at Henry stadig

har slåss, og virker derfor som en sammenfattende karakteristikk av ham. Motivet viser også at Henry er klar over sin egen situasjon i langt større grad enn Marius.

Bildet av barnet med skjold og sabel bak et gjerde av blomster inneholder en sterk symbolikk. Denne symbolikken er slett ikke påkrevet for å gi leseren et tilfredsstillende bilde av Henry. Det har større gyldighet. Det passer like godt på Marius som på Henry, og fra vår 1983-posisjon kan det utvides til å gjelde alle Arild Nyquists mislykte helter. Bildet er svært motsetningsfylt. Det inneholder vold og idyll, kampvilje og avmakt, tragedie og komikk. Det samler den sentrale tematikken i Ringer.

Sammenhengen bildet presenteres i støtter opp under en slik utvidet tolkning. Det omtales i et kapittel som nettopp har kunstnerens forhold til virkeligheten, samt jegets problematiske sjølbevissthet som motiver.

7.2 Naturbarn mot byråkrat

7.2.1 Didrik og de andre

Trekantforholdet Arne-Marius-Henry er en lojalitetskonflikt, der Marius dras mellom de to sosiale nettverkene han er tilknyttet. Konflikten med Didrik er av en helt annen natur.

Didrik har ikke noen avgjørende betydning for Marius' sjølforståelse. Han er bare en vanlig kamerat som blir beskrevet med sympati til å begynne med, og som kommer på kant med radarparet etter hvert. Didrik er først og fremst et medium for forfatterens sivilisasjonskritikk. Arne og Marius representerer det sunne og naturlige, den ekte barndommen. Didrik representerer den autoritære, hule sivilisasjonen de voksne har bygd opp.

I denne motsetninga mellom natur og kultur er Henry nøytral. Når han kommer til å treffe Didrik med det råtne eplet sitt i stedet for Arne, er det et rent uhell, som fortelleren bruker for å kople sammen de to konfliktområdene på en morsom måte.

Allerede i utgangspunktet er Didrik en parodi. Når

han sitter på margarinkassa på torget, forvandles
guttas felles base til et miniatyrkontor:

På margarinkassen i skyggen bak kiosken satt formannen i klubben, Didrik Meyer Hansen.

Han satt med ryggen mot den røde kioskeveggen og skrev i notisboken, beina var strukket utover i sanden foran ham. Han hadde klubblua på hodet, og jakka med klubbmerket. Den svarte veska hans stod der, mellom kassen og veggen.

(side 68)

Didrik er stor i kjeften, og støtter seg utelukkende til ytre symboler. Disse er hentet fra autoritære strukturer i de voksnes verden. Han går kledd som en departementsfunksjonær, med grå bukser han trekker opp før han setter seg, nypussete sko, rent lommeørkle og hansker på bagasjebrettet. Han går alltid med klubblua, og har sydd klubbmerket fast på jakka. Arne og Marius fester sine med sikkerhetsnåler før hvert møte.

Didrik lever inautentisk, og behersker ikke øyeblikket. Han forbereder seg alltid, helst skriftlig. Han tar faren til inntekt for sine egne synspunkter. Og når han gjør en bragd, sørger han for å få den grundig dokumentert. Bevisstheten om at bragden er utført er ikke nok:

Jeg festet et fotografi av en død trost på veggen. Didrik hadde fanget den i en snare, og tvers over fotografiet stod skrevet med rødt blekk: Trost fanget av Didrik Meyer Hansen, så alle skulle vite hvem som hadde fanget den. Det var ikke så lett å fange trost i snare akkurat.

(side 50)

Ut fra et psykologisk perspektiv er det lett å tolke dette som et ekstremt behov for sjølbekreftelse. Særlig i siste del av Ringer er det en viktig del av leserrollen å mobilisere leserens psykologiske innsikt, og det gjøres i rikt monn når Didrik rehabiliteres etter at han er utstøtt. Men fram til dette punktet er Didrik først og fremst et eksempel på det dekadente kulturmennesket. Dette fører til at han konsekvent avviser alle skattene de edle ville Arne og Marius kommer trekkende med fra elveregionen.

Det slår svært forskjellig ut for byråkraten og de edle ville at alle tre er barn. For Arne og Marius blir det to sider av samme sak. I tilfellet Didrik fungerer det som et ironisignal. På samme vis er det med det

ulykksalige etternavnet Meyer Hansen, som kombinerer sosial topp og bunn i ett. Arne og Marius har nøytrale, folkelige navn som Davidsen og Berg.

7.3 Marius' rituelle reaksjonsmønster

Den evige toeren Marius er forholdsvis svak og lite handlekraftig, særlig når han er sammen med Arne. Og det er han jo nesten hele tida. Bare når helt vitale interesser står på spill, handler han på eget initiativ. Og hvis disse handlingene går ut på noe annet enn å forsikre Arne om at Henry er en tufs, opplever han handlinga som ubevisst. En sjølstendig handling bryter for sterkt med Marius' sjølforståelse til at han kan vedkjenne seg den:

Og plutselig, nesten uten at jeg visste om det, dølja jeg til Arne, jeg traff ham med en knyttet hånd rett i nesa, han begynte å blø med det samme, han la begge hendene over nesa og blodet kom gjennom fingrene og dryppet ned på skjorta, og Arne så på meg, og jeg stod der like foran ham med hendene hardt knyttet, og hjertet banket og banket, og broren min stod bak meg, og jeg kjente han tok tak i genseren min og holdtiden.

(side 78)

Ellers gjør han alt han kan for å unngå konflikter. Den ene teknikken er å redusere den ene parten, det vil si Henry. Den andre teknikken er preventiv og bevissthetsdempende. Marius fyller tilværelsen med ritualer.

Den mest utbredte varianten av dette er en ritualisering av omgivelsene. Dette viser seg særlig i de mange landskapsbeskrivelsene. Disse består av naturinventarer der det utspiller seg faste handlingsmønstre:

"Når det regnet, satt faren min og moren min og Henry og jeg under markisen på verandaen og spiste formiddagsmaten. Og vi så ut i hagen på alt som vokste der, og tenkte på at det var fint at det regnet litt igjen."

(side 24)

"Nede på hjørnet av torget, der veien tok av til byen, lå sjappa til Ændersen.

Arne og jeg gikk dit nesten hver eneste dag. Vi kjøpte kanskje en halv solo hver, og så satte vi oss ute på trappen og drakk solo, og noen ganger fulgte Ændersen oss ut og satte seg ved siden av."

(side 82)

"Faren min malte bilder.

Og når jeg syklet oppe i dalen, så jeg alltid ut over de lange flate jordene hvor det lå gårder og mange kuer gikk omkring."

(side 122)

Disse skildringene er et klart uttrykk for Marius' syn på omgivelsene: De skal være åsted for tilbakevendende, trygge handlinger. Dermed slipper han ubehagelige overraskelser. Dette er et av Marius' grunnleggende psykologiske forsvarsverker.

Forfatterens forhold til dette er komplisert. Hele Ringer er jo en eneste stor påvisning av at slike forsvarsverker nødvendigvis blir brutt ned. Samtidig kan ikke forfatteren antyde at noen annen livsform er mulig for en person av Marius' støpning. Den systematiske ritualiseringa av omgivelsene blir både underminert og støttet samtidig.

Den andre ritualvarianten fungerer som en botsøvelse etter at Marius har opplevd konflikter. Etter at han har forsvart Henry og slått til Arne, går Marius for eksempel opp på rommet sitt og bygger seg en båt. Da har han allerede kastet vekk lekebilen som utløste konflikten, til Henrys store forundring.

Etter at Marius har hørt at han, men ikke Arne, er bedt i fødselsdagsselskap hos Bitten, stiller han seg barbeint i en vanndam og spiser et helt glass sennep, for å bli syk slik at heller ikke han kan gå.

Dagen etter at han har avverget turen til Bitten, tegner Marius sin og Arnes framtidsdrøm: Etter å ha blitt bombet i et sjøslag der det vrirler av haier rundt båtene, kommer vennene til en øde øy. Der skyter de en løve som er større enn verdens største løve. Etterpå spiser de tre elefanter hver. Slik avreagerer han aggresjonen sin.

Samtidig plasserer tegninga teksten både tidsmessig og ideologisk. Det er rimelig å tolke sjøslaget som et apropos til sjøslagene i annen verdenskrig. Og oppholdet på den øde øya er en klar parallell til Robinson Crusoe, som er en roman om dannelsen av det borgerlige samfunn, skrevet i samme tid og ånd som Rousseau utformet sin filosofi.

Bygging og tegning er oppbyggelige aktiviteter, og de står som effektive kontraster til volden og den sosiale isolasjonen de skal nøytralisere. Slik går de inn i verkets positive assosiasjonsrekke, sammen med vennskap, lojalitet, familiesamhold og grønnsakdyrking.

Henry reagerer også rituelt mot den autoritære strukturen som Didrik er den fremste representanten for. Klubben han har sammen med Arne og Didrik er en kopi av samfunnet som omgir dem:

På alle fire veggene hang bilder, åtte av Didrik, han var formann i klubben, fire av Arne, han var Disponentmedlem, og to av meg. Jeg var bare Vaktmesterdisponent, og jeg måtte feie gulvet og rydde opp etter hvert møte.

(side 50)

Typisk nok er formannsklubba helt maken til den de bruker på sløyden på skolen. Og skolen er en så autoritær struktur at Arild Nyquist ikke vil ha den med i boka i det hele tatt, da den vil ødelegge overflateidyllen totalt.

Henry ødelegger det første møtet klubben holder i det nyinnredete hønsehuset hjemme hos Marius og Henry. Etter at Didrik har blitt syk av formannssigaren han har beordret Marius til å stjele hos faren sin, og Arne har løpt etter Henry, som angrep ham med råtne epler, sitter Marius alene igjen. Da kommer Henry snikende tilbake. I stedet for å jule ham opp, setter Marius Henry på sin egen plass og spiller Didriks rolle. Han vil heller spille stor mann enn å tukte broren. Samtidig nytter fortelleren sjansen til å henge ut Didrik ytterligere.

8 KONFLIKTENE UTVIDES

8.1 Implisitte og eksplisitte normer

Som nevnt i annet kapittel er "verkets norm" et sammensatt begrep, som kan romme mange forskjellige normsett. Disse normsettene kan godt motsi hverandre i større eller mindre grad. Arild Nyquists kritiske fascinasjon rommer for eksempel en slik motsetning. Han hyller Arnes miniutgave av den tøffe manssrollen, samtidig som han forkynner en humanistisk ideologi som er uforenlig med så mye mandighet.

Vanligvis dempes slike motsetninger av at det ene normsettet er tydeligere markert enn det andre. Uansett om verkets norm er en enhetlig eller motsetningsfylt sekkebetegnelse, er det nyttig å dele innholdet i sekken i implisitte og eksplisitte normer. Fordelingskriteriet er hvor åpent normen er presentert i teksten, en vurdering som sjølsagt er sterkt avhengig av skjønn.

a. Implisitte normer

Disse finner man i assosiasjonsrekker, mytiske sammenhenger, konnotasjonsmønstre osv. Det viktigste kjennetegnet ved de implisitte normene er at de presenteres som umiddelbart godtagbare og "naturlige". Forfatteren bruker dem uten å måtte støtte dem opp ved litterære konstruksjoner som fokuserer dem spesielt, og de utsettes ikke for kritisk drøfting. De kan likevel ha en sterk styrende funksjon i verket. I Ringer er de mange assosiasjonsrekkene en kan finne under analysen de klareste eksemplene på implisitte normsett.

Tolking av implisitte normer må gjøres med varsomhet, og stiller store krav til tolkerens egen innsikt.

b. Eksplisitte normer

Dette er klare, eksplisitte vurderingsanvisninger som vi finner i teksten. De enkleste er de som finnes i entydige forfatterkommentarer (som altså stammer fra fortelleren, som må være pålitelig), eller fra et eller annet "talerør" i teksten. Slikt er det lite av i Ringer.

Vi må derfor bestemme de eksplisitte normene ut fra:

1. Åpenlyst ironiske utsagn, samt den ironiske grunnkonstruksjonen i boka.

2. Utviklinga av intrigen. Hver av hovedpersonene i Ringer har en bestemt rolle som bærer av spesielle moralske og sosiale egenskaper. Personenes skjebne i fiksjonen blir derfor tydelige anvisninger på hvordan leseren skal oppfatte de egenskapene de enkelte personene representerer. Dette gjelder uansett om personene forandrer seg eller ikke.

Det er rimelig å tolke de normene som ligger i intrigen som bevisst utvalgt av forfatteren. I Ringer er det mulig å etablere et forholdsvis fast normsett på grunnlag av intrigen. Her er leserrollen klart utformet, med én hovedoppgave: Tolk rebusen. I forhold til de implisitte normene er det derimot vanskeligere å beskrive en klar og entydig leserrolle. Forsøksvis kan jeg antyde at de implisitte normene appellerer til leserens innforståthet med normene. Hvis leseren da er innforstått.

Typisk for Ringer er at samtlige av personene på barneplanet blir omvurdert underveis, mens det sosiale nettverket gjennomgår kriser. Men hovedpersonen Marius er ivrig etter å restaurere det sosiale nettverket, og lykkes i høy grad. Slik kan første og siste kapittel bli nesten helt like.

Leseren derimot, kan ikke slette sin egen innsikt på samme måte som Marius og Arne gjenoppretter vennskapet. For leseren vil handlingsgangen bli en gradvis avdekking av normsettet i fortellinga.

8.2 Bruddet Arne/Marius

De dramatiske kapitlene i Ringer er skildret med en filmatisk teknikk. Vi finner både dialog, bakgrunn, fokusering og musikk/lydeffekter, hvis vi trekker sammenlikninga litt langt.

Det niende kapitlet er et godt eksempel på dette. Samtidig er kapitlet et vendepunkt i intrigen. Det skildrer Marius' første opprør mot Arnes ledende rolle.

8.2.1 Dialog

Svært store deler av teksten består av direkte tale, og utviklinga av handlinga kommer fram i dialogen. Den skildrende prosaen er et statisk element, som står i motsetning til den dramatiske dialogen. Et viktig unntak fra dette er Marius' egne tankereferater. Men også her ligger det en kontrast. Tankene hans bryter med de vanlige talevanene hans, og skaper en dynamisk spenning som igjen fører til handling.

I de skildrende partiene blir vi også presentert for den kontrasterende bakgrunnsmusikken, som typisk nok er et naturelement: Mens den viktige scenen utspiller seg på veien foran Marius' hus, sitter det et ekorn og knasker uanfektet på en hasselnøtt i bakgrunnen. Dette blir tydelig markert både i begynnelsen og slutten av kapitlet.

8.2.2 Fokuseringsmekanismen

Det uanfektete ekornet markerer en kontrast mellom menneskesfæren og naturen. I tillegg til dette finner vi en klar fokusering både når det gjelder tid, sted og alder. Hele scenen utspiller seg i tidsrommet fra moren til Marius sier det er en halv time til middag, til hun sier at Marius skal komme og spise. Stedet er veien foran huset. Og generasjonskløfta er fysisk uttrykt: Moren til Marius har trukket ned gardinet mens hun står og steker pannekaker. Barna er altså overlatt helt til seg sjøl. Dette har stor betydning for Marius' reaksjonsmønster. Samtidig er det en standardsituasjon i skildringer av vår kulturs sosialiseringsmønster: Marius tvinges til å ta en avgjørelse på egen hånd. Parallellen til Rousseaus skille mellom barnet og samfunnet står skrevet på baksida av moras fortrukne gardin.

8.2.3 Dramaturgien

Kapitlet er preget av en langsom, nesten dvelende presentasjon, som begynner med en situasjon som ligger helt på sida av det egentlige emnet. Arne skal lære Marius

jojo-trikset Londonsvingen. Så kommer en lang scene full av tilsynelatende bagateller. Men egentlig er bagatellene viktige brikker i den handlinga som skal komme: Henry kommer puslende, og holder noe mystisk og rødt i handa. Da Marius hilser ham med et hjertelig "Hei, dummen," stikker han det lynraskt ned i lomma.

Deretter kommer en westernscene i Røtøpning. Arne og Marius står og mumler til hverandre i skyggen, mens Henry vimser rundt i Main Street. Han avslører at han har noe å skjule ved å late som han samler tilfeldige ting til mor og far. Ekornet knasker i bakgrunnen. Så begynner Arne å forhøre Henry. Han er slett ikke interessert i Henrys små skatter:

«Du har noe i lomma også,» sa Arne.
 Broren min senket boksen. Han så ned.
 «Hva er det du har i lomma, Henry?»
 Broren min så ned.
 «Si hva det er, Henry, ellers får du juling. Hva er det du har i lomma di?»
 «En liten bil bare,» sa broren min lavt.
 «Hvor har du fått den fra?»
 Broren min stakk tuppen av gummiskoen i bakken og dreide rundt. Det ble et lite hull der, jorden kom opp på sidene av hullet.
 «Du har byttet den med revelabben, har du ikke?»
 «Jo,» sa broren min og dreide tuppen av gummiskoen i bakken.
 «Det var vår revelabb,» sa Arne.
 Broren min så opp på Arne.
 «Du sa jeg kunne få den du, Arne. Du sa det jo isted.»
 «Det var bare tull det.» Arne kikket bort på meg. Jeg sa ingenting.

(side 76-77)

Gjennom revelabben knytter fortelleren opptrinnet til det forrige kapitlet, der Arne og Marius har funnet en død rev ved Bogstad. Viktige opplysninger blir nevnt i forbifarten: "Arne kikket bort på meg. Jeg sa ingenting." Leseren skal være oppmerksom for å henge med. Skildringa av Arnes truende framferd er derimot ganske bastant:

«Gi oss bilen, Henry, ellers får du juling.»
 Han gikk et skritt frem mot broren min og tok et godt tak i skjorta hans og holdt ham der.

(side 77)

Da kommer Marius' første protest mot Arnes handlinger, først som tanke:

Hva skulle Arne med en lekebil?
 Jeg kjente at hjertet mitt begynte å slå fortere.

(side 77)

Da Henry skal kapitulere og gi Arne bilen, åpner Marius munnen. Først da blir han aktør i dramaet:

«Det er Henrys bil,» sa jeg. «Han skal få ha den selv.»
Arne snudde seg mot meg. Broren min gjorde det samme.
Han så på meg for første gang.

(side 77)

Arne står på sitt, og forsøker å tvinge bilen fra Henry. Marius' reaksjon kommer som en overraskelse på ham sjøl. Typisk nok ønsker han at faren hadde vært der for å ordne opp. Men foreldrenes verden er avstengt med fortrukne gardiner:

Og jeg kjente hjertet slo enda fortere, jeg skulle ønske faren min hadde vært her nå, og jeg så Arne som klemte til rundt hånden til broren min, hardere og hardere klemte han, og broren min slapp boksen med alt han hadde samlet, og Arne klemte så hardt han bare kunne, og broren min bøyde seg forover og øynene hans ble blanke og to tårer rant ned og jeg kjente hjertet mitt slo så fort så fort, så knyttet jeg nevene og ropte:

«Slipp Arne! Slipp! Du får ikke gjøre det!»

(side 78)

Når Arne tvinger Henry i bakken, går Marius til aksjon. Typisk nok oppfatter han sin egen handlekraft som fremmed, den stemmer jo ikke med hans eget sjølbilde.

Og plutselig, nesten uten at jeg visste om det, dølja jeg til. Arne, jeg traff ham med en knyttet hånd rett i nesa, han begynte å blø med det samme, han la begge hendene over nesa og blodet kom gjennom fingrene og dryppet ned på skjorta, og Arne så på meg, og jeg stod der like foran ham med hendene hardt knyttet, og hjertet banket og banket, og broren min stod bak meg, og jeg kjente han tok tak i genseren min og holdt i den.

Arne så på meg og sa:

«Det der skal du ha igjen Marius. Bare vent deg.»

Han snudde og løp mens han holdt hendene over nesa.

Jeg så etter ham.

(side 78)

Dermed er alt snudd på hodet: Toeren og etterplappereren Marius har angrepet og beseiret bestevennen og eneren Arne, og tatt parti for drittbroren Henry. Handlinga har tydelig kommet fra dypere kilder enn den nedsettende omtalen av Henry. Moralen er klar: Innerst inne er familiesamholdet og rettferdigheten viktigere for Marius enn samholdet med Arne. Videre er det slått fast at løgnaktighet og voldsbruk ikke er uforenlig med Arnes rolle som kjekk gutt. På dette punktet er det full overensstemmelse mellom den implisitte forfatterens normsett og Marius' handlinger. Men den moralske og

fysiske seieren er samtidig en sosial katastrofe for Marius. Han vant slagsmålet, men tapte bestevennen. I stedet har han opprettet et fellesskap med Henry på tvers av aldersgrensene. Dette er uforenlig med hele hans livsstrategi.

Henry sørger for å innkassere seieren, ved hjelp av to symboler som er kodet inn med entydige meninger i boka: Han setter seg på trappa sammen med Marius, og begynner å skryte av bilene sine. Dermed belastes Marius med barnslighetens symbol på samholdets sted. Marius svarer bare med enstavellesord på Henrys bilprat. Når han henter ut alle de ni bilene sine, og kjører rundt med dem til ivrige djun-djun-lyder (jamfør varselet på side 33), provoseres Marius til det første restituerende ritualet etter slagsmålet: Han kaster postbilen tvers over veien. Dermed forkaster han bokstavelig talt symbolet på sin egen seier og fellesskapet med Henry. Bilkastet er også det første bruddet på fokuseringsmekanismene, det jager vekk ekornet. Neste brudd består i at Marius krysser grensa til foreldrenes verden:

Jeg reiste meg. Jeg tok postbilen og slengte den tvers over veien og inn i hagen på den andre siden, og ekornet i hasselbusken hoppet fra en grein til en annen.

«Du kastet bilen min jo, Marius.»

«Ja.»

«Hvorfor kastet du bilen min, Marius?»

«Du er en drittsekk,» sa jeg.

«Jeg har ikke gjort noe jeg vel?»

«Jo det har du.»

«Hva har jeg gjort da, Marius?»

«Det kan du finne ut sjøl.»

Broren min sprang etter bilen.

Jeg gikk inn.

(side 79-80)

Inne hos moren får han en pannekake med sukker på. Det er rimelig å tolke den som en formildende faktor etter den opprivende hendelsen. Sammen med godteriene hos Ændersen og kaka hos fru Knudsen danner pannekaka en positivt ladet assosiasjonsrekke.

Men i Ringer er ikke dette nok. Marius må drive sterkere botsøvelser ved hjelp av skapende virksomhet. Derfor går han opp på rommet sitt og monterer en båt han har liggende i deler i skuffen. Også dette rekker han før den siste fokuseringsmekanismen oppheves, og moren roper ham ned til middag:

Og jeg satt ved det vesle bordet under vinduet og bygget båten, og da moren min ropte, kom og spis da, Marius, hadde jeg bygget den ferdig. Og jeg skal si den ble fin. Nesten så fin som en kjøpedampbåt jo gitt!

(side 81)

Båtbygginga er typisk for Marius' botsøvelser. Han gjør dem aleine, eller med Henry som publikum. Henry forstår dem ikke i det hele tatt, som det kommer tydelig fram i den siterte krangelen. Sjøl om formålet er å gjenopprette fellesskapet med Arne, får ikke han oppleve noen av ritualene.

Båtbygginga er utpekt i kapitteloverskriften. Dette har en ironisk betydning. Det er en forbisnakkingsironi som peker på sida av hovedhandlinga. Og det er en vanlig ironi i grunnstilling. Marius har jo nettopp knust både Arnes nese og Arnes vennskap.

8.2.4 Moral

Nå er det på tide å komme med moralen. Det niende kapitlet brukes til å slå fast flere viktige moralske standpunkter:

1. Arnes perfekte gutterolle er ikke moralsk patent. Den lar seg utmerket godt kombinere med urettferdighet og vold. Derfor trenger den en moralsk korreks.

2. Marius prioriterer rettferdighet og familiesamhold høyere enn Arnes åpne invitt til å satse på voldsbruk og kameraderi: "Arne kikket bort på meg. Jeg sa ingen ting." (side 77). I dette spørsmålet har Marius forfatterens fulle støtte. Gjennom slagsmålet har også toeren Marius påtatt seg en klassisk helterolle som de svakes beskytter.

3. Denne helterollen blir umiddelbart forkastet av Marius, fordi den innebærer en sosial katastrofe. Også her har han forfatterens støtte: han blir ikke utlevert på noen måte. Men siden verken forteller eller leser er Arnes venner, foreskrives det ikke at de skal vurdere akkurat som Marius på dette punktet. For leseren er det viktigere å se dette i forhold til den litterære tradisjonen. Når fortelleren lar Marius forkaste helterollen, sies det tydelig at Ringer ikke er noen vanlig oppbyggelig roman som konstituerer hovedpersonen som helt.

Gjennom bilkastet sitt viser Marius at det tross alt er viktigere med et medmenneskelig fellesskap enn helledåder og prinsipprytteri. Begge Marius' handlinger i niende kapittel understreker dette.

8.3 Didrik isoleres

Bruddet mellom Arne og Marius kommer plutselig, og er snart leget igjen. Konflikten mellom Didrik og Arne/Marius vokser derimot langsomt, og bruddet vil ikke gro skikkelig. Dette henger sammen med at Didrik ikke har noen eksistensiell betydning for Marius. Didriks fremste rolle er å være offer for fortellerens drepande ironi. Fortellerens ironiske distanse til Didrik er langt større enn Marius' skepsis. I sin første presentasjon er jo Marius rent positiv:

Didrik var formann i klubben. Han hadde vært formann i et år nå. I vinter vant han hopprennet, og ble nummer to i langrennet etter Arne. Han var ganske god til å plystre, og han kunne spille noen melodier på munnspeil også, men det var ikke så mange akkurat.

(side 10)

Den voksende kringelen skyldes utelukkende gjenstander som Arne og Marius har hentet opp fra elva. Også her er det motsetninga natur/kultur som er bærende.

Når Arne, Marius og Didrik befinner seg innenforstilte rammer, blir de ikke uvenner. Da er det bare fortelleren som stikker nåler i den lille voodoo-dukken av en byråkrat han har konstruert. Dette er prosjektet i femte kapittel, som skildrer det første klubbmøtet i hønsehuset til Marius. Det er bygd opp over samme dramatiske lest som niende kapittel, med et rikelig utvalg av ironiserende revyeffekter:

Didrik hostet i hånden.

«... vi har nå... jeg har nå... denne dagen...»

Han klødde seg litt i øret før han så på meg og ropte:

«Trekk opp gardiner, Marius! Jeg må ha frisk luft!»

Jeg gjorde som Didrik sa.

Og han begynte igjen:

«Jeg vil bare si at jeg nok syns denne dagen er den største i historien. Vi har hatt mange store dager før med viktige ting, det vil jeg si, men jeg vil også si... jeg vil også si at denne dagen er den aller største... i... i... dagen...»

Didrik stammet, han famlet over bordet med hendene. Så tok han om skaffet på treklubba, slo hardt i bordet med den og ropte:

«Stille når jeg taler! Helt stille ellers greier jeg ikke å konsentrere meg om alle de store... om talen.»

Arne og jeg hadde ikke sagt noe, vi. Vi satt bare med hendene i fanget og lyttet.

(side 52)

Den virkelige konflikten vokser gjennom tre tydelig markerte episoder.

8.3.1 Trofast

I denne scenen presenteres konflikten for leseren, men Arne og Marius trekker ingen konsekvenser av konfliktsituasjonen.

Arne og Marius kommer med den ennå udøpte høna over torget og finner Didrik på kassa.

Didrik later som om han ikke er interessert i å se høna; når Marius er ivrig etter å vise den fram:

«Jeg har sett mange høner før,» sa Didrik, «så dere behøver ikke å vise meg den.»

(side 11)

Didrik er konsekvent avvisende, benekter at noen kan tjene penger på å selge egg, og ler seg skakk når Arne forteller at høna skal hete Trofast Ørn. Så avslutter han samtalen riktig effektivt og arrogant:

«Jeg vil ikke høre mer om den saken nei. Jeg har andre, viktigere saker å konsentrere meg om. Mange, mange.»

Han stakk hånden i brystlomma på jakka si og tok ut et stykke papir og en skrublyant. Så glattet han papiret over kneet og (side 13) skrev.

Arne og Marius tusler hjem. Men den svært opptatte formannen finner det likevel nødvendig å skrike etter dem:

«Havregryn koster over nitti øre for en kilo, og hvis den ikke får havregryn hver dag, så dør den. Hører dere hva jeg sier? Den dør hvis den ikke får havregryn hver dag!»

Didriks rop ble svakere, og vi fortsatte, Arne og jeg, solen skinte gjennom bladene på trærne, bladene var nesten svarte mot solen, en skjære fløy forbi.

(side 14)

Dermed har leseren fått nok av ironisignaler til å forstå at Didrik er riktig misunnelig. Men som vi så under ironidrøftinga, utleveres også Arne og Marius, siden de følger opp Didriks dumme innvendinger. Skildringa er likevel vaklende på dette punktet. I sitatet ovenfor holder Arne og Marius kjeft. Det blir siden brukt som et fast tegn på at de har situasjonen under kontroll og ikke vil la seg lokke med på dumme uttalelser.

8.3.2 Reven

Denne fyller hele åttende kapittel, som betegnende nok har tittelen "Arne". Dette er ingen forbisnakkingsironi. Den peker direkte på at det er Arne som pådrar seg Didriks vrede når konflikten videreutvikles. Marius reduseres til en klakkør.

Arne og Marius kommer trekkende med en død rev de har funnet, og treffer Didrik, som har rigget opp kontor på torget. Kontoristen reagerer avvisende på skoggangsmennene, og forsøker å redusere fangsten deres:

«Jeg så den i går,» sa Didrik. «Jeg så den da jeg kom fra banen, men jeg gadd ikke ta den.»

Arne og jeg sa ingenting.

«Det var mange andre som så den også,» sa Didrik, «men det var ingen som gadd å ta den.»

(side 69)

Men denne gangen klarer ikke Didrik å holde på fasaden. Han pendler mellom avvisning og åpen misunnelse. Etter å ha påtalt at reven er så liten at ingen vil kjøpe den, og at det ene bakbeinet er flatklemt, vil han gjerne bli med på leken:

Og mens han satt slik og bøyde bakbeinet, sa han:

«Jeg kan godt tenke meg å tilby meg å skjære det av, Arne.»

Han tørket hendene på papirsekken og rettet seg opp.

«Det er, som jeg sa, nokså komplisert å skjære av bakbeinet på en rev, men jeg vet hvordan det skal be... æææ... hvordan det skal gjøres.»

Han så på oss etter tur.

«Jeg tror vi gjør det sjæl,» sa Arne. «Vi tar bare en øks og hugger det av.»

(side 70)

Igjen braker natur og kultur sammen, også på det språklige planet. Didrik uttrykker seg med innskutte leddsetninger, men sporer av før han får fullført løpet gjennom Riksmålsforbundets syntaks. Arne skjærer igjennom med øks, enkle hovedsetninger og dialektordet sjæl.

Didriks neste mottrekk er oppkjøp. Han trekker fram dropsposen, og det virker etter hensikten:

Og Didrik stakk hånden i jakkelomma og trakk frem en svær pose. I den posen var det drops, store røde bringebærdrops, og han holdt posen frem og spurte om vi ville ha et.

Arne og jeg så på hverandre en kort stund. Så stakk vi hånden nedi den etter tur.

«Dere kan ta to med en gang,» sa Didrik.

Jøss, tenkte jeg og tok to. Didrik selv tok bare ett.

Så puttet han posen tilbake i lomma.

(side 70)

Med den nykjøpte fortroligheten i ryggen forsøker Didrik å få innflytelse over revens skjebne gjennom sitt tredje trekk: Han benytter seg av sine overlegne kunnskaper:

«Sånne fluer kan ødelegge en hel rev,» sa Didrik. «De legger egg inne i munnen på den, og etterpå blir det mark i reven og så råtner den, og det er ikke så bra akkurat.»

Arne og jeg sa ingenting. Vi tenkte på hva Didrik sa.

«Vet dere hva?» sa Didrik og så på oss. «Dere kan bare strø insektpulver i munnen på den. Så dør alle fluene. Det ville jeg ha gjort.»

Arne og jeg sa fremdeles ingenting. Vi tenkte, og en lang stund var det ingen som sa noe. Alle tenkte.

(side 71)

Men dette hjelper ikke stort, fordi han har trukket inn en faktor som ingen av dem er herre over, og ikke kan forrykke råderetten. Når Didrik begynner å snakke om å skjære av beinet igjen, er bringebærgevinsten oppspist, og Didrik må komme med et nytt kunnskapsutspill:

Didrik stakk hendene i lomma og skjøt brystet frem.

«Har dere tenkt å kjøpe en fotball?»

«Ja.»

«Jeg vil bare få lov å si en ting, og det er at dere skal ikke selge skinnene før dere har skutt det.» Didrik skjøt brystet enda lenger frem. «Og jeg vil også si at en fotball koster 23 kroner.»

(side 71)

Men her blir Didrik slått på bortebane. Arne og Marius har bedre kunnskaper. Forråtnelse og insektmidler er typisk voksenkunnskap, mens fotballer er guttekunnskap:

«Vi har tenkt å kjøpe en som koster 16,» sa Arne.

«Simen i Sporten har en som koster det,» sa jeg og gikk et lite skritt frem. «Det er den vi har tenkt å kjøpe. Du trodde kanskje vi hadde tenkt å kjøpe den som kostet 23, du Didrik?»

Til det svarte Didrik ingenting. Han puttet isteden tre drops i munnen på en gang. Nå spurte han ikke om Arne og jeg ville ha.

(side 71-72)

Dermed er slaget tapt for Didrik. Han tyr tilbake til de rene maktsymbolene. Marius krymper seg under maktutfoldelsen:

Han stod der med den svarte veska under armen og så på oss.

Jeg flyttet meg nærmere Arne, den aller beste vennen min.

Og Didrik sa:

«Neste møte er lørdag klokken seks. Det er et meget viktig møte med store saker og problemer, og da må alle komme nøyaktig presis klokken seks, og de som ikke kommer nøyaktig presis klokken seks, må utvises av klubben. Vi kan ikke ha noen urostiftere og noen som kommer unøyaktig på våre møter i vår klubb.»

Han kikket så vidt på reven for siste gang. Så gikk han ut på torget.

(side 72)

Didrik klarer ikke opprettholde formannsposisjonen når han ikke får lokket Arne og Marius med på sin egen retorikk. Han forfaller til ren misunnelse, som utvikler seg til en krigserklæring:

Arne og jeg gikk videre. Arne hadde sekken med reven på ryggen.

Og Didrik ropte:

«Det er dumt den er så liten gitt. Og belt råttent også. Hadde den ikke vært så liten og råttent inni, hadde jeg nok tatt den selv. Hører du det, Arne? Jeg hadde nok tatt den selv hvis den ikke var så liten og råttent inni. Og du Arne, vet du hva? Du er en stor drittsekk, syns jeg. Du får ikke være Disponentmedlem i klubben mer. Hører du det, Arne? Hører du hva jeg sier? Du er en stor drittsekk, Arne!»

(side 73)

Også her dukker tausheten opp som verdighetssymbol. Og kapitlet slutter med det som kalles som en "cliff-hanger" i filmsjargongen: Den forfulgte bilen blir alltid liggende og vippe på kanten av stupet når TV-episoden er slutt. Her er det en akutt konflikt som ikke har fått noen utløsning.

Utløsninga kommer først i ellefte kapittel, der trådene fra begge hovedkonfliktene knyttes sammen.

8.3.3 Mer moral

Didriks strategi for å minske verdien av reven eller få råderett over den danner en negativt ladet assosiasjonsrekke, som også er styrkegradert.

Den enkleste reaksjonen er å redusere det misunnelsesverdige objektet. Dette er en parallell reaksjon til Marius' omtale av Henry, og er ikke så veldig ille. At Didrik må spe på med en hvit løgn for å få det hele til å henge i hop gjør ikke saken noe særlig verre.

Bestikkelsene er atskillig sterkere og verre. Slikt er det ingen av de andre som driver med. Bestikkeren er en nedrig person, det kommer tydelig fram av at det er slutt på dropsene når Didrik har tapt.

Marius reagerer på bestikkelsen med undring, det er leseren som må felle dommen.

Bedrevitinga er likevel enda verre enn bestikkelsen. Den fører jo ikke engang noe godt med seg. Her er det interessant å merke seg at svært mange ville ha gradert bestikkelser som verre enn bedrevitende utsagn. Grader-

inga i Ringer er heller ikke entydig. Men jeg vil argumentere for at en slik rangordning passer best inn i Arild Nyquists moralske tenkning. Den er mer antiautoritær enn egentlig moraliserende. I en slik sammenheng er kunnskap slett ikke den moralsk nøytrale faktoren som den vanligvis framstilles som. Det gale med Didriks bedreviting er at den bygger på rangordninga voksen/barn. Han bruker voksen kunnskap for å tilrane seg resultatet av skoggangsmennenes ekte, halvbarndslige livsutfoldelse. At Didrik blir slått ut når han beveger seg inn på guttas spesialområde, er fortellerens indirekte triumf over utspillet med insektpulveret.

Didriks siste reaksjonsmåte understreker dette: Han henviser rått og åpenlyst til klubbens autoritære struktur, uten å dekke seg under kunnskapens tilsynelatende nøytrale status.

Også de etterfølgende kapitlene understreker at det er maktstrukturen og ikke kunnskapen som er det sentrale. Det er bare den avhogde revelabben som nevnes seinere i boka. Reven har tydeligvis gått i oppløsning, og ironisk nok har Didrik fått rett. Men han blir ikke oppvurdert verken av fortelleren eller romanpersonene av den grunn.

8.4 Klimaks

8.4.1 Forgjengelighetens marked

Det dramatiske klimaks i Ringer er kapittel 11: "Arne ser på et slagsmål, og forteller om det". Her knyttes de to viktigste konfliktene sammen, og begge to når høydepunktet.

Også dette kapitlet er dramatisk oppbygd rundt kontrasten dialog/miljøskildring. Men forbildet ligger heller i den folkelige revyen enn i westernfilmen.

Første del av kapitlet er bygd opp som en lang sketsj, med utgangspunkt i en salgsbod som Arne og Marius har rigget opp i hageporten til Marius. Scenen er helt parallell til Prøysens kjente "Basarvise":

Vekten stilte vi helt til venstre, de hermetiske plommene, spannet med hvite rips, kurven med glassperler og skålen med egg ytterst i en fin rekke, og bak dette la vi 16 abbor flott etter hverandre, den største til venstre og mindre og mindre mot høyre, og så la vi buntene med reddiker og gulrøtter bak abborene, og aller bakerst 22 spiker og glasset med syltede agurker. Esken med sigarer la vi oppå glasset med agurker, tjæreapprullen stilte vi mot gjerdet bak oss. Hyssingnøstet, avisbunken og sukkerposene la vi på bakken under bordet.

Så festet Arne den store papplaten med tegnestifter forrest i bordkanten.

På den stod skrevet med røde og blå bokstaver: *Varer til salg.*

(side 94)

Bordet er pinlig nøyaktig beskrevet. Det understreker hvor viktig prosjektet er for Marius. Denne gangen er ikke formålet å tjene lommepenger til forbruksvarer. Overskuddet skal investeres i ei ny høne. Marius ser allerede forretningen vokse i fantasien, men avslører samtidig at han er en svært romantisk liten kapitalistspire:

«Når vi har tjent ti eller tyve kroner, kjøper vi en ny, sa Arne.

«Og så kan vi kjøpe enda en,» sa jeg «Til slutt har vi kanskje ti høner, og da kan vi kjøpe en geit også.»

(side 93)

Også dette kapitlet foregår utenfor foreldrenes kontroll. Far og mor er på sykkelstur. Derfor må barna klare seg sjøl.

Sketsjen starter etter oppskriften. Førstemann ut foran bordet er Henry, som spiller sin vanlige rolle. Han skjeller ut eggene Trofast har lagt, og blir jagd. Men han følger interessert med når salget begynner, og etter å ha forhørt seg hos Marius om prisen på fiskebiler hos Simen i Sporten, forsvinner han påfallende raskt:

«Jeg vil veldig gjerne ha en ordentlig fiskebil jeg, Marius. Men jeg har bare fem øre jeg, Marius.» Broren min viste meg femøren.

«Du får ikke noe av oss i hvert fall,» sa Arne.

«Ha ha. Nei... neida.» Han puttet femøren tilbake i lomma og så på fyrstikkjesken med pengene i. Det var over tre kroner i den nå.

Så sa han:

«Jeg tror jeg bare skal gå inn litt jeg, Marius.»

«Ja pell deg hjem og vogg,» sa jeg og kikket bort på Arne da jeg sa det.

Og broren min gikk baklengs inn i garasjeporten. Så snudde han og løp.

(side 95)

Henry er altså like fiksert på biler som før. Situasjonen er full av faste formler: Marius skjeller ut Henry for å tekkes Arne, og Henry løper sin vei. Allerede i annet kapittel er det slått fast at Henry slipper unna Marius når han begynner å løpe:

Og en stund senere sparket broren min meg hardt i rompa, og så løp han av gårde, og jeg løp etter. Men broren min hadde lette hvite gummisko, og løp fort fra meg. Og han stod bak et gjerde og ropte:

«Dumme Marius så. Ha ha ha. Dumme Marius så.»

(side 16)

Her ligger et lite ironisk poeng: Marius later som om han utøver myndighet over Henry, men i virkeligheten unnslipper Henry Marius' kontroll i samme øyeblikk som han følger ordren til Marius. Dette skal få katastrofale følger, for det er tydelig at Henry pønser på noe.

Neste person kommer inn fra veien: Didrik. Han begynner også å snakke nedsettende om eggene. Han har altså samme innsikt som Henry: Begge vet at det eneste som skiller Arne og Marius fra dem, er at de eier Trofast.

Etter å ha slangt med leppa føler Didrik behov for forfriskninger, og tar saft fra saftmugga uten å betale. Han påberoper seg sin egen høye stilling. Dette er hans første store feil: Han begår tyveri og prøver å forkle det som vanlig byråkrati.

Deretter gjør han noe langt verre: Han avslører at han egentlig befinner seg på samme lave nivå som Henry:

Han kastet pappkruset i grøften. Så stakk han hånden i lomma og trakk frem det rene hvite lommeterkleet han alltid hadde med seg. Og i det samme fulgte noe med opp, det var en liten rød brannbil med fire brannmenn og stige på taket. Den falt ned like foran Didriks nypussede sko. Han bøyde seg fort og tok den opp.

(side 97)

Det rene, hvite lommeterkleet og de nypussede skoene koples sammen med en lekebil, og vips er det skrytende maktmennesket forvandlet til en barnslig mammadalt.

Didrik prøver å ro seg unna avsløringa:

«Fetteren min bad meg passe på den. Han skulle på... han skulle til byen, og så spurte han om jeg kunne... om jeg kunne ha den for han så lenge. Han skulle til byen og kjøpe...»

(side 97)

Men Arne og Marius møter dette med taushet, og beholder sin overlegne posisjon. Arne drikker saft med

avmålte bevegelser, og tar på seg et av filmens klas-
siske overlegenhetssymboler. Marius står for bakgrunns-
musikken vi kjenner fra niende kapittel, og knasker på
et eple. Det er ikke akkurat like avskrekkende.

Didrik velger å stikke av med halen mellom beina,
men da slipper Arne bomben. Han og Marius melder seg
ut av klubben. Dette er det eneste stedet i Ringer
hvor Arnes språk er ufullkomment.

«Didrik? ... Du Didrik?»

Didrik stoppet mot fru Knudsens gjerde. Han snudde seg på
setet.

«Hva er det?»

«Jo du Didrik, vet du hva? Vet du hva, Didrik?» Arne
krammet pappkruset i hånden.

«Nei?»

«Jo, Marius og jeg... jeg og Marius, vi har tenkt å...
å...»

«Si hva det er, Arne.» sa jeg. «Bare si det.»

«Hva er det for noe?» ropte Didrik.

«Jo, det er bare det at Marius og jeg... vi har... vi har
tenkt å...»

Jeg nappet ham i skjorteermet.

«Bare si det du skulle si, Arne.»

«Vi har tenkt å... å melde oss ut av klubben, Didrik. Vi
vil ikke være medlem mer. Vi har...»

«Nei vi gidder ikke å være medlem mer.» ropte jeg.

Didrik svarte ikke.

«Vi har tenkt på det en lang stund, Didrik, og nå har vi
funnet ut at vi ikke vil være medlem mer.»

«Vi melder oss ut med en gang.» ropte jeg.

Det var stille borte på veien.

Og Arne ropte:

«Vet du hva du er, Didrik? Du er en... du er en drittsekk
syns jeg, og jeg vil ikke være medlem av en klubb som du er
formann i.»

«Det vil ikke jeg heller, Didrik. Arne og jeg syns du er en
drittsekk, så derfor melder vi oss ut av klubben.»

Og vi så Didrik, han satt på sykkelen med den blå klubb-
lua på snai. Han støttet hånden mot fru Knudsens hagegjerde
og så den andre veien. Og han satt slik en lang stund og så
den andre veien. Så skjøv han fra og syklet langsomt av gårde.
Han forsvant bak svingen.

(side 98)

Men Didrik er snart tilbake, og begynner å skryte ut i
lufta. Han later faktisk som han har en nullstilt til-
hører, men Arne og Marius er det egentlige publikummet.

Så begynte han å synge for seg selv. Han sang om noen
flotte epler han visste om som bare han visste om. Så sang han
om en mann han kjente som eide ti tusen frimerker.

«Jeg kjenner en mann ja, han eier nesten ti tusen frimerker
ja, og dem skal han gi bort nesten gratis ja, til de som vil ha
dem ja, og så vet jeg om et sted hvor det ligger ordentlige
glassterninger ja, de er veldig flotte ja, de er røde og grønne
ja, jeg vet akkurat hvor de ligger ja, tralalala, noen kjempe-
flotte glassterninger ja.»

Arne og jeg så på ham hele tiden, men vi sa fremdeles
ingenting. Til slutt svingte Didrik seg flott på sykkelen, han
slapp taket i styret med begge hender og syklet i vei, og han
sang om en gullklump han visste om.

«Jeg vet om en kjempediger gullklump ja, den ligger i en hule ja, jeg vet hvor hulen er, den ligger i skogen ja, og der i hulen ligger en gullklump ja, den koster over tusen kroner ja, over ti tusen kroner ja, en kjempediger gullklump ja, over ti tusen kroner ja...»

Og så ble Didrik borte bak svingen.

(side 99)

Verken frimerker eller gullklumper til ti tusen kroner gjør inntrykk på de tause, saftdrikkende og epleknasende våpenbrødrene. Didrik sykler bort, og dermed er klubben ute av saga.

Sjøl om dette bruddet tydeligvis har vært forberedt av Arne og Marius, har det vært en tung avgjørelse. Arnes famlende uttrykksmåte er et tydelig vitnesbyrd om det. Sett i lys av de store vyene Marius hadde da hønsehuset skulle bli klubbhus er ikke det så rart:

«Og så kunne vi sette opp nytt gjerde rundt hønsegården og legge ny tjærepapp på taket. Vi kunne ha møter nesten hver dag og planlegge fiskekonkurranser og andre konkurranser, og spille domino og planlegge forskjellige ting. Jøss, det kan bli fint det.

(side 26)

I oppgjørsscenen finner vi en klar dreining i persontegninga av Didrik. Han kaller på leserens medynk i langt større grad enn før. Bak byråkratskallet og den pertentlige duksen viser fortelleren fram en ensom, liten gutt. Dette er en forberedelse til fortellerens omplassering av Didrik på det moralske kartet, som foregår i neste kapittel.

Etter at Didrik er ekspedert, kommer fru Knudsen. Intetanende røper hun at Henry sitter på torget og selger gulrøtter og reddiker. Arne og Marius forstår umiddelbart at det bare kan dreie seg om tyvegods, stenger butikken og sprinter til torget. Der oppdager de at Henry også har stjålet Arne og Marius' mest eksklusive produksjonsmiddel. Han har Trofast i en pappeske ved siden av seg.

Henrys tyvaktighet er grundig presentert i annet kapittel. Faren må formane ham etter å ha avslørt at han har tilstått å ha stjålet gulrøtter hos naboen. Henrys reaksjon er et forvarsel om at Marius' eiendomsrett ikke skal stå ubestridt i framtida:

Han la hendene på duken og skubbet det tomme saftglasset overende uten at han merket det. Og faren min la hodet litt på skakke og så på ham.

«Nei, Henry. Du har ingen mark i magen. Men du må love

meg en ting, og det er at du aldri mer kommer til å stjele noe fra noen, samme hva det er.»

Broren min sukket. Han snudde seg mot meg og smilte. Jeg geipte tilbake. En sånn tufs som han derre Henry. Bare vent du, Henry. Så fortsatte han å spise i full fart.

(side 23)

Resultatet er gitt. Henry får så mye juling som han aldri har fått før.

Dermed er verdensordenen tilsynelatende gjenopprettet. Henry er satt grundig på plass, Arne og Marius opererer sammen som alltid før, og de har fått tilbake det meste av formuen sin. Arne og Marius' fellesprosjekt har nådd et foreløpig høydepunkt. Og her kunne romanen ha sluttet hvis formålet var å stadfeste nettopp denne forståelsen av situasjonen.

Men romanen fortsetter. De voksnes verden griper umiddelbart inn med skrekk og gru, og kullkaster den nyopprettete verdensordenen. Det skjer slett ikke som noen målrettet handling, men som en bagatellmessig bivirkning. Hadde denne fiksjonen vært virkelighet, ville man snakket om skjebnens ironi. Siden vi befinner oss i en fiksjonstekst, er ironien åpenbart fortellerens.

På torget begynner Åke Larson å slåss med slakteren. Arne vil bort og se med en gang, men Marius nøler. Han føler ansvar for Trofast som sitter i en pappeske bak kiosken. Man han svikter høna og følger etter:

Jeg ventet litt. Jeg stod og ventet litt i skyggen bak kiosken. Så fulgte jeg etter. Jeg kikket bort på pappesken da jeg løp forbi, og jeg hørte Trofast nedi den.

(side 103)

Partiene i heiagjengen rundt slåsskjempene gir et interessant inntrykk av forfatterens samfunnsbevissthet. De følger nemlig klare klasseskille. Filleproletaren og småkremmeren Åke Larson får støtte av to veiarbeidere. Slakteren Gotfred Pedersen får aktiv støtte av sin småborgerlige kollega Ændersen.

Den småborgerlige alliansen mellom Ændersen og slakteren er også parret med et erotisk motiv. I samtalen om gjedda Marius har fanget i sjette kapittel, tegnes det opp et godt gammeldags trekantforhold: Åke Larson henvender seg konsekvent til Ændersen, og Ændersen snakker bare til slakteren når hun egentlig svarer på Larsons spørsmål (side 64).

Når Arne og Marius finner herr Åke Larson full i gresset i sjuende kapittel, ligger Larson i den forsmådde

frierens antrekk: Grå dress, slips, og med en ødelagt bukett røde roser ved siden av seg:

I gresset omkring ham lå fullt av røde roser, stilkene var knekket på dem, noen av rosene var tråkket på, og papiret de hadde vært pakket i, var revet i mange biter.

(side 65)

Et slikt antrekk har de aldri sett kremmeren i før.

Det er ikke noe tekstlig grunnlag for å konstruere årsakshypoteser når det gjelder Åke Larsons dress og slagsmål. Men assosiasjonskjeden er krystallklar. De voksne på torget representerer ét liv som inneholder klasseskiller, seksualitet, fiendskap, alkohol og vold. Hjemme i villaveien er foreldrene av et annet slag. De er vennlige, kjønnsløse og klasseløse.

Begge brødrene Berg reagerer med skrekk og avsky på slagsmålet. Her skiller de seg klart fra Arne.

Og slakteren bente armen opp bak ryggen på herr Åke Larson, og herr Åke Larson skrek og vred seg på bakken, og broren min flyttet seg bort til meg, han tok tak i genseren min, og herr Åke Larson skrek enda høyere, og jeg så ned, og broren min løp og gjemte seg bak kastanjetreet, han holdt hendene for ørene og stod tett inn mot den tjukke stammen.

Jeg gikk langsomt vekk.

(side 104)

Men det viser seg at de slett ikke kan verge seg mot volden ved å snu seg bort og holde seg for ørene. Den innhenter dem fra en uventet kant:

I det samme hvinte bremsen bak meg, jeg snudde meg og så en mann åpne døren til bilen sin og komme ut, jeg så han bøye seg under den og løfte frem noe, og jeg så det var Trofast han løftet frem. Trofast var det. Og han stod foran bilen mens han holdt Trofast i beina, og så ropte han:

«Er det noen som eier denne?»

Ingen svarte. Alle hadde snudd seg.

Og mannen gjentok:

«Er det ingen som eier denne?»

Ingen svarte nå heller. De vendte seg langsomt. Jeg kikket bort på Arne. Også han hadde vendt seg.

(side 104)

Under slagsmålet forandrer torget seg til et mytisk rom som står i ondskapens tegn. Marius har sviktet Trofast og løpt for å more seg over ondskapen. Nå kommer straffen, og rammer den uskyldige. Det er stor symbolkraft i scenen der Trofast slenges i grøfta mens de voksne ligger og slåss:

To menn lå på bakken og sloss, de peste og stønnet og jeg hørte en rope:

«Heia, Larson! Slå så hardt du bare kan, herr Larson!»

Jeg så mannen som stod foran bilen med Trofast, og jeg så at han bar den bort i veigrøften og slengte den ned i der.

Så krabbet han inn i bilen og kjørte videre. Han hadde en stor rød bil, og gul sixpencilue på hodet.

(side 104)

Assosiasjonsrekka må utvides med enda et ledd: Svik og brå død.

§.4.2 Enda mer moral

Trofasts død er det elementet i intrigen som har størst konsekvenser for blottlegginga av det eksplisitte normsettet. Døden er den ytterste grense. Satt opp mot dødens mysterium nøytraliseres alle spørsmål om skyld og straff. Henry trykker seg inn til Marius og sier han er lei seg. Marius tilgir ham, enda det var Henry som trakk Trofast med seg til det farlige torget. Den langt mindre forbrytelsen som tyveriet var, ble derimot hardt straffet. Brødrene beveger seg fra strafferetten til de evige spørsmål, og uttrykker seg typisk nok i den høye stil med en og annen sjarmerende barnslighetsmarkør. Trofasts død er tydeligvis noe helt annet enn å finne en dau veps i vinduskarmen til Ændersen. Den påkaller dialekten.

«Kan den... kan den... Er det vondt for en høne å bli død, Marius?»

«Det vet jeg ikke noe om.»

«Dør mennesker også, Marius?»

«Når de blir gamle dør de.»

«Hvorfor dør de når de blir gamle, Marius?»

«Alle som blir gamle, dør.»

«Er det... er det... Kommer faren min også til å bli død, Marius?»

«Ja.»

«Moren min også?»

«Alle mennesker dør når de blir gamle. Du og jeg også.»

«Kommer du og jeg... kommer vi to til å bli død en gang, Marius?»

«Når vi blir veldig gamle så.»

«Hvor gamle da, Marius?»

«Om hundre år kanskje.»

«Hvor lenge er det til, Marius?»

«Det er ti og tyve og tredve og hundre dager og enda mer det.»

«Er det så lenge til?»

«Ja.»

Broren min skubbet seg helt bort til meg.

«Du Marius, når vi blir dø, kan vi ikke spise sjokoladepuding mer da?»

«Nei.»

(side 105)

Marius lover Henry å tegne en tegning av Trofast. Også lillebroren søker trøst i fiksjonen når nøden er størst.

«Kan du tegne sånn at den liksom har laget et egg, Marius?»
 «Ja vel.»
 Og broren min hvisket:
 «Kan du skrive med pene bokstaver at Trofast ikke er død,
 Marius? For den har jo laget et egg, og da kan den ikke være
 død, Marius?»
 «Jeg skal lage den sånn som du sier, jeg.»
 «Tusen takk, Marius,» hvisket broren min.
 Og vi satt der ved siden av hverandre i grøftekanten mens
 broren min holdt Trofast i fanget.
 Jeg snudde meg og så Arne.
 Han stod med ryggen til og så på to menn som sloss på
 bakken under kastanjetreet.

(side 106)

Arne har ikke sett døden. Han har bare kastet et raskt blikk på den før han så videre på slåsskampen. Slik har han fulgt opp gutterollen til punkt og prikke, og ikke hoppet av rollespillet når kravet om action og ufølsomhet brøt med grunnleggende menneskelige verdier. Derfor blir Arnes reaksjon, eller manglende reaksjon, på Trofasts død hans endelige fall i forhold til moral-systemet i Ringer. Kapitlet slutter med en nådeløs uthenging av Arne. Moralen er krystallklar, sjøl om det ikke forekommer et eneste oppsummerende eller dømmende ord. Budskapet blir framhevet gjennom tre av fortellerens faste grep.

1. Kapitteloverskriftene peker ut scenen på tvers av alle de store og viktige hendelsene i kapitlet. Dette er en uthenging av Arne.

2. Scenen er en sittescene, som foregår på det ene av de tre betydningsfulle sittestedene i boka: Trappa hjemme hos Marius.

3. Dialogen er et gjennomført forbisnakkingsnummer, en form som er grundig innarbeidet tidligere i verket:

Om ettermiddagen satt vi på trappen utenfor huset mitt alle tre, og Arne fortalte om slåsskampen på torget.
 «Det var herr Ake Larson som begynte,» sa Arne. «Han hadde gått inn i slakterbutikken og sagt noe.»
 «Trofast er blitt død,» sa broren min.
 «Bilen kjørte altfor fort,» sa jeg. «Mannen som kjørte den skulle ikke kjøre så fort.»

(. . .)

«Herr Ake Larson blødde nokså mye etterpå,» sa Arne. «De måtte sette plaster på han.»
 «Kanskje det var noe galt med bremsene,» sa jeg. «Det er mange biler det er noe galt med bremsene på.»
 «Marius har laget en tegning på papir til meg av Trofast han, Arne. Den har jeg hengt opp på veggen jeg.»

«Ikke mas så mye då, Henry,» sa Arne.

«Nei vel,» sa broren min og ble stille.

«Bare han ikke hadde kjørt så fort, Arne,» sa jeg.

«Kan du hente et glass saft og vann til meg, Marius,» sa Arne. (side 106-107)

Som om ikke ufølsomheten var nok, avslutter Arne med å komme med et ønske som nærmest er en ordre. Dermed får den tragiske assosiasjonsrekka fra torget enda et negativt trekk: Autoritære strukturer. Bindeleddet mellom det siste leddet og de foregående er Arnes gutte-rolle. Den blir like negativ.

8.5 Dødsbevisstheten

Trofasts død gir hele historien i Ringer en ny dimensjon. Alt som har stått foran må omtolkes med den nyvunne dødsbevisstheten i hu, og resten av boka må leses på samme måte. Derfor er det på tide å dvele litt ved temaet og se på hva det betyr i Ringer og Barndom.

Dødsfallet er det endelige dementiet på at den idylliske overflaten i skildringene er ekte. På det symboliske planet gjør døden sirkelmetaforen fullstendig, ved å markere den ytterste grense. Marius' fortrenningsmekanismer må også ses i lys av dødsbevisstheten. Det er jo han som forteller Henry hva døden innebærer. Marius' svært aktive toerrolle kan tolkes som en overlevingsstrategi, en pragmatisk aktivitet som nettopp er rettet inn mot å unngå fortapelse. Henry derimot kjenner ikke døden. Dette disponerer ham for å bli litt av en prinsipp-rytter, som ikke innser at hans egne handlinger kan få fatale konsekvenser. Som for eksempel Trofasts død.

Marius sørger over Trofast. Men han har slett ikke sørget over de 16 abboene han la ut til salg i begynnelsen av kapitlet. Når han drømmer om å skyte løver og elefanter, er det også helt uproblematisk. Men alle disse dødsfallene er biologiske fenomener. De døde er byttedyr uten navn. Først når det sosiale nettverket trues av døden, går den over fra å være et biologisk fenomen til å bli et eksistensielt problem. Trofast er tatt opp i det sosiale nettverket, noe som ble endelig manifestert under dåpen på torget.

Når døden er biologi, er offeret motstander. Mordet blir en bragd. Derfor er det bare en bekreftelse på

gutterollens overlegenhet at det er Arne som tar livet av den store gjedda Marius fisker i sjette kapittel:

Jeg falt bakover i det samme, og den svære grønne fisken fløy over meg og landet i gresset bak.

Arne sprang dit. Jeg slapp stangen og reiste meg.

Han tok rundt gjellene på fisken og holdt den, og så slo han den i hodet med en tung stein. Han slo den fire eller fem ganger. Så døde gjedda, og den vesle ørrekyten hang på kroken ennå og var også død.

(side 63)

Denne doble holdninga til døden er den vanlige i vår kultur. Man må så langt av sted som til den indiske jainismen for å finne en ideologi som konsekvent avviser å ta alt liv (bortsett fra planter). En mer prinsipiell avvisning av å ta liv finner vi likevel i Barndom. Her er alle Arilds møter med døden gruppevekkende, enten det gjelder rotter eller mennesker.

I Barndom er dødsbevisstheten plassert på en langt mer framtrædende plass enn i Ringer. Hele første kapittel handler om døden. Her finner vi også en samtale mellom Arild og moren som er nesten identisk med samtalen mellom Henry og Marius. Forskjellen er bare at Arild, som er fire-fem år, har overtatt Henrys rolle:

«Men hva blir hun etterpå når hun er blitt veldig, veldig gammel da?»

«Når mormor er blitt veldig, veldig gammel?»

«Ja?»

«Da blir mormor død.»

«Åja. Og etterpå da, hva blir mormor etterpå når hun er død?»

«Da blir hun ikke mer. Da blir mormor borte.»

«Helt borte?»

«Ja – helt borte.»

«Sånn som ikke syns en gang?»

«Ja.»

«Men mormor kan vel ikke bli helt borte, mor – hun er jo ... her?»

(Barndom, side 11)

Moren gir Arild en svært liberal og forsonende utlegning om himmelen, som Arild synes er heller merkelig:

Det syntes jeg også var forferdelig rart. Ingen visste hvordan himmelen så ut, om det var trær der, eller leker og blomster. Likevel reiste alle de gamle, døde dit om natten som støv og fugler og kom aldri tilbake igjen... Reiste vekk fra jorden og alle vennene sine, fra moren og faren sin, og lekene sine og appelsinene og pianoet... til noe de ikke visste ordentlig om...?

(Barndom, side 13)

Når faren til Arild har fanget Rotten i kjelleren, og Arild ser at den bare er et lite dyr, begynner han

å gråte. Men verdens ideoende ondskep er større enn som så:

«Snille Gud i himmelen som ser alt og bestemmer over alle, kommer ikke rotten opp dit?»
 «Ikke rotten, nei. Den skal ned til fanden og bake brød først den. For rotten er potettyv, Arild.»
 Da gråt jeg enda mere.

(Barndom, side 16)

Helveteslaren som blir presentert her, går inn i en talende assosiasjonsrekke. Den eneste egentlige skole-scenen i Arild Nyquists barndomsskildringer er nemlig en scene der et riktig motbydelig helvete blir mant fram av en svensk lærerinne mens Arild er flyktning i Sverige.

Ellers er skolen en autoritær struktur som blir omgått med stor flid i både Ringer og Barndom. Denne fliden er ekstra påfallende når man vet hvor mye tid barn tilbringer på skolen. I Ringer er den eneste direkte skolehenvisninga at Didriks formannsklubbe er maken til dem Marius bruker på skolen. Dermed knyttes skolen entydig til klubbens autoritære struktur.

Også en annen autoritær struktur blir koplet til døden i Barndom: Hele midtpartiet er viet til krigen, som driver Arild på flukt to ganger. Begge ganger møter han døden. Mens han er evakuert på landet ser han en død padde, som han fantaserer mye om. Under flukten til Sverige hører de at to menn ble skutt på samme flyktingeruta dagen natta før. Mens de bor på pensjonat i Sverige, oppdager Arild at en gris de kjenner blir slaktet. Men både Arild og Sverre nekter å spise noen de kjenner. Heller ikke i Sverige er døden akseptabel når den rammer omgangskretsen.

8.6 Didrik blir menneske

Etter at Arne definitivt er desavuert som forbilde i lesernes øyne, er det oppstått et tomrom i det moralske universet i Ringer. Dette er en vel forberedt manøver som tjener til å gi eventuelt nye moralske konklusjoner større tyngde, og disse kommer allerede i neste kapittel.

Dette kapitlet er kort og rørende, og heter kort og godt "Didrik".

Her handler Marius på egen hånd for første gang. Han uttrykker også en sjølbevissthet som er ny i forhold til tidligere. Men den geografiske referanseramma er uendret. Fortsatt kommer godene fra elva og omlandet rundt:

Jeg kom opp fra elven en ettermiddag. Jeg hadde funnet syv markjordbær og tredd et strå gjennom dem, og jeg bar strået med jordbærene over torget og bort til kiosken, og der satte jeg meg på kassen og tenkte at jeg skulle spise dem.

Det var ingen mennesker ute og gikk den ettermiddagen, det var helt stille, jeg så bare en hund, det var slakterens, og den gikk omkring og snuste etter noe. Jeg ropte på den også, jeg ropte hei du hund, kom hit da, her sitter jeg, Marius Berg, jeg er snart ni år og har funnet disse jordbærene her. Men hunden kom ikke. Den ble borte bak et gjerde, og jeg satt på margarinkassen med strået og det var ingenting å se på.

(side 108)

Men det er ikke bare jordbæra som kommer fra elva. Scenen er nærmest en gjenfødsesscene. Etter forrige kapittels kaos, vold og død stiger Marius opp av det eldgamle livssymbolet elva. Han kommer med en ny og hittil uhørt jegfølelse som han roper ut til den tilfeldige hunden. Det er ingen andre mennesker til stede når Marius kommer med sitt nyere og sterkere jeg. Grunnlaget for å tillegge avsnittet en symbolsk betydning ligger både i det glade jeg-budskapet og i stilen. Med sine manende oppramsinger av likestilte ledd ligger den tett opp til pastoralen.

Så kommer det en budbringer inn i bildet: En bille som setter Marius (og leseren) på det avgjørende sporet i jakta på den egentlige Didrik.

Men snart så jeg en brun bille som krabbet foran føttene mine. Den gikk rett fremover, akkurat som den var trukket opp med en nøkkel. Den gikk rett på skoen min, så gikk den langs kanten av den og under kassen. Jeg bøyde meg og så etter den.

Men hva var det da? Hva var det som lå der bak margarinkassen?

En konvolutt jo.

Var det noe i den tro?

Jeg bøyde meg ned og tok opp konvoluttet. Den var limt igjen. Det stod ingenting utenpå.

Jeg sprettet den opp med fingeren og så nedi.

(side 108)

Som leseren allerede bør ha sett, myldrer kapitlet av gamle og nyetablerte konvensjoner. Innledninga spiller åpent på innledningskapitlet, og jordbær på strå er et velbrukt norsk symbol på sommer og doven idyll.

Billen kan minne om folkeeventyrenes hjelpere som ofte har dyreskikkelse. Man egentlig kommer nok billen krypende fra en kriminalroman av den intellektuelle engelske typen. Den representerer den lille tilfeldigheten som leder detektiven til det avgjørende sporet. Billen har ingen forståelse for heltens problem, slik for eksempel Grimsborken hadde. I dette kapitlet kjenner heller ikke heltens til at han har noe problem å løse. Gåte og løsning kommer samtidig:

Var det et brev, var det et kort?

Nei, et fotografi var det. Og av hvem da?

Jo, av Arne og meg og Didrik, tenk det. Jeg husket at faren til Didrik hadde tatt det på veien foran huset sitt i fjor. Didrik måtte ha mistet det mens han satt her og skrev i notisboken sin.

Jeg snudde fotografiet, og på baksiden, helt øverst, stod med røde bokstaver, Didriks røde bokstaver: *Klubben vår*.

Og under, med mindre bokstaver, røde de også: *Huskedagbok*.

Og under dette hadde Didrik skrevet:

Dette er Klubben Vår og medlemmene av Klubben Vår. Til venstre står Marius Berg og så står Arne Davidsen ved siden av han og så står jeg ved siden av han, og Arne og Marius er de beste vennene mine. Vi har stiftet en klubb og vi har hatt møte nede i kjelleren hos Marius og da snakket vi om hva klubben skulle hete og da fant vi ut at den skulle hete Sorte Panter og det er et fint navn synes jeg. Jeg har tenkt å be faren min om at han vil lage tre ordentlige klubbbluer og tre ordentlige klubbmerker også til alle medlemmene av Klubben Vår. For jeg har sett et bilde av en annen klubb og de hadde klubbbluer og klubbmerker og det synes jeg var veldig fint. Vi har tenkt å ha møter en gang om uken nede i kjelleren hos Marius og vi har hengt opp to sabler over døren og mange bilder på veggen og det er blitt veldig fint synes jeg. Jeg håper at Klubben Vår kommer til å gå fint og at det blir en bra klubb for jeg synes det er veldig fint å ha en klubb synes jeg og jeg tror at Klubben Vår kommer til å gå fint og det håper jeg veldig at den gjør.

(side 108-109)

Et slikt mystisk brev er også en velbrukt sjablong, det finnes knapt et litterært skatoll uten et hemmelig rom som åpner seg mot slutten av boka og gir arvesaken, ekteskapet eller hushjelpens uekte barn en ny og uventet skjebne.

Bildet til Didrik har samme funksjon. Den henger nøye sammen med huskedagbokas formelle egenskaper. Bildet med baksidetekst har en annen forteller og et annet nedskrivningstidspunkt enn resten av teksten i boka.

Gjennom 18 linjer får Didrik være gjesteforteller. Teksten er referert uten å være filtrert gjennom Marius' bevissthet. Den er også stilet til Didrik, han er sin

egen tilhører. Vi får altså saken fremstilt slik Didrik gjerne vil høre den sjøl. Når Didrik er sin egen tilhører, er alle autoritære trekk ved språkbruken borte. I stedet ser vi bildet av en liten gutt som gleder seg veldig til fellesskapet med de beste vennene sine, og som har bedt den snille faren sin om hjelp til å gjøre klubben like fin som andre klubber. Det er ikke vanskelig for leseren å identifisere seg med en slik versjon av Didrik, og tekstens status tyder på at den viser en ekte side ved ham.

Men forventningene til Didrik er slett ikke blitt oppfylt. Leseren er nettopp blitt fortalt hvordan Didriks drømmer har falt i grus. Kontrasten blir ekstra brutal fordi to forskjellige tidsplan er lagt så tett inn mot hverandre.

Huskedagboka er nemlig det eldste tekstelementet i Ringer, etter fiksjonens tidsregning. Den er skrevet ned ett år før normal handlingstid i romanen, som igjen ligger mange år forut for nedskrivningstidspunktet for teksten som helhet.

Didriks usensurerte forventninger gir oss en forklaring på fenomenet Didrik. Dette er helt parallelt til kriminalromanens oppklaringsrunde på siste side. I kriminalromanen tjener oppklaringa til å befeste ideen om at verden egentlig er stabil og oversiktlig, etter at stabiliteten har blitt midlertidig rokket av forbrytelsen. I Ringer har den bitende ironiske utleveringa vært et brudd med den implisitte forfatterens grunnleggende humanistiske innstilling. Didrik har bare vært offer. Nå trer han fram som menneske, og humanismen er blitt enerådende.

Det er denne humanismen som slås fast i resten av kapitlet. Marius går til Didriks hus, kanskje for å levere det private dokumentet tilbake. Retorisk sett går han dit for at leseren skal bli vitne til Didriks elendighet:

Jeg leste alt sammen en gang til. Så puttet jeg fotografiet tilbake i konvoluttene og reiste meg.

Jeg gikk over torget med konvoluttene i lomma, og strået med syv markjordbær i hånden, og jeg stoppet utenfor Didriks hus, og jeg så Didrik, han satt på en krakk med ryggen mot meg midt i hagen, det var ingen andre der, bare Didrik.

Og på tørkestativet ved siden av, der hang den spisse blå klubblua hans til tørk i en klype. Ja.

Didrik leste ikke i noen bok, han skrev ikke på noe papir, han plystret ingen melodi, han satt bare helt stille og så på ingenting liksom.

(side 109)

Det er ikke bare Didriks klubblue som renses her. Didrik sitter som et nakent menneske, befridd fra alle de symbolene som har gjort ham til maktmenneske og ironisk offer. Toppen på alle symbolene henger ved siden av ham i en svært vanærende posisjon.

Skildringa av Didrik er stilistisk interessant. Den er en manende oppramsing av sideordnete ledd skilt med komma. Og midt inne i de lange periodene kommer det et tilsynelatende overflødig ja.

Dette jaet signaliserer at Marius er i ferd med å gi leserne innsyn i en indre dialog. Mens Marius' moralske tanker tidligere har vært en lukket avdeling unntatt i slagsmålet med Arne, åpnes plutselig litt av tankeprosessen for leseren. Jaet antyder en spørsmål-og-svar-struktur i Marius' overveielser. Motet til å utlevere den indre splittelsen henger nøye sammen med den nye, sterke jegfølelsen på begynnelsen av kapitlet. Det dialogiske, kommer helt klart fram i neste avsnitt:

Jeg stod på veien utenfor porten hans og så på ham en stund. Så tredde jeg fire markjordbær av strået og la dem på postkassen hans jeg. Jeg gjorde det jeg. Det var kanskje litt dumt, men jeg tredde fire markjordbær av strået og la dem på postkassen hans jeg.

(side 108)

Den tredoble fortellerstrukturen i verket gjør det siste avsnittet i kapitlet ganske komplisert. Det er halvdelen av en indre dialog, der Marius tiltaler en indre tilhører (som er en del av Marius), som ikke synes det var riktig gjort å gi bort jordbæra. Denne indre tilhøreren er egentlig et sett moralske holdninger som Marius må mene at potensielle ytre tilhørere som for eksempel Arne deler.

Skal vi opprettholde skillet mellom implisitt forfatter og forteller for en gangs skyld, må vi si at fortelleren bare refererer avsnittet for den nullstilte tilhøreren sin på vanlig måte.

Men strategisk sett, fra den implisitte forfatterens

side, oppfordres leseren til en negativ identifikasjon med den tenkte tilhøreren inne i Marius. En vanlig humanistisk leser iler til med å forsikre at han eller hun slett ikke synes det var noe dumt, tvert imot. Funksjonen blir nøyaktig den samme som når man ironiserer over publikum, og får publikum til å avsverge sine potensielle dårlige sider. Kanskje får man også vakt en småhumrende tanke om at Marius nøyde seg med å gi Didrik det knappest mulige flertallet av sju jordbær.

De logisk sett overflødige jegene er et sjølnedsettende stiltrekk som understreker at taleren tar alt ansvar for den tvilsomme handlinga. Overflødig informasjon er også et typisk talespråklig trekk. Begge deler tjener til å senke sympatiterskelen hos tilhøreren -- og altså også leseren.

Nøyaktig samme språklige fenomen finner vi i 14. kapittel, der Marius setter seg ned for å male omverdenen. Å male en ting er en måte å beherske og tolke den på, og krever et jeg med en viss autoritet. Fordoblinga av første persons pronomen avslører et usikkert forhold til jeget. Men avsløringa krever større styrke enn den tidligere fortrenginga gjorde. Legg merke til at disse tilropet til hunden og dette sitatet er Marius' eneste klare utsagn om sin egen alder:

Jeg er Marius Berg, jeg er ni år, jeg har litt vondt i hodet nå, men det gjør ingenting det, for jeg sitter her og maler mange bilder nå, jeg. Jeg maler bilder av ting jeg ser. Jeg maler hønsehuset og eika og skogen på den andre siden, og himmelen med mange fugler på. Og så maler jeg mange bilder av ting jeg ikke ser, men som jeg bare tenker er.

(side 124)

Overrekkelsen av jordbæra (via postkassa, et kommunikasjonsmiddel!) er en typisk offerhandling. Den går inn i rekka av Marius' forsonende ritualer. Heller ikke denne gangen tar han direkte kontakt med målet for ritualet. Men det er et viktig poeng at gaven stammer fra elva. Kapitlet viser at det finnes et naturlig barnejeg bak Didriks byråkratmaske. Når Marius oppdager det, knytter han et bånd til Didrik med en gave fra naturens ubesmittede pol. Dermed koples Didriks egentlige jeg til verkets positive assosiasjonsrekke.

Arne får aldri vist noe egentlig jeg på samme måte

som Didrik. Hans fall er som Lucifers, han kommer aldri på høyde med den moralske drøftinga igjen. Dette er et ledd i Ringers antiautoritære ideologi. Bare toeren Marius og taperen Didrik blir knyttet direkte til den humanistiske normen i verket. Denne normen kan ikke hylle noen ener, fordi enerens posisjon forutsetter at det finnes underordnete.

9 MARIUS

9.1 Marius som sjonglør

Etter at de to hovedkonflikten har toppet seg, står Marius i den samme konfliktsituasjonen som tidligere, men med større handlekraft. Dette blir eksponert i trettende kapittel, "Jeg og broren min", som viser hvordan Marius turnerer krysspreset i trekanten på en mer effektiv måte enn tidligere. Den aktuelle konflikten utløses av at Marius og Arne har blitt lovet en hundevalp av en mann i Sørkedalen. Det gjelder altså et dyr som forener egenskaper fra både elva og hjemmet. Konflikten mellom disse to sfærene gjennom-syrer kapitlet.

Kapitlet består av tre sekvenser, og er bygd opp rundt den samme vekslinga mellom dialog og miljø-skildring som kjennetegner de andre dramatiske kapitlene.

Første sekvens foregår ved frokostbordet den søndagen da handlinga foregår. Miljøskildringas lave tempo er effektivt utnyttet. Leseren får oppleve søndagsfrokostens bedagelige stemning, samtidig som spenninga bygges gradvis opp. Det lave tempoet forsterker effekten av Marius' sysnvinkel. Foreldrene unngår behendig å svare på Marius' dårlig skjulte ønske om å få hente valpen samme dag:

«Du skulle sett hvor pene de hvalpene var, du mor. Den ene hadde en hvit flekk på brystet. Den ville nok jeg helst ha hvis jeg kunne få en.»

Moren min trakk teposen opp og ned i koppen.

«Du mor, jeg sa jeg helst ville ha den med hvit flekk, hvis jeg kunne få en.»

Moren min trakk teposen opp og ned i koppen.

«Den hadde sånn bløt pels også, mor, så jeg tror nok helst...»

«Ikke snakk med maten i munnen da, Marius.»

(side 111)

Marius får omsider et betinget løfte om at han kanskje kan få en valp om det går bra på skolen til høsten. Henry reagerer spontant med å kreve en hund han også, men får kontant avslag. Begrunnelsen er at han er for liten. Dermed blir Henry rasende, og aldersproblemet er satt i fokus.

I annen sekvens er Arne kommet for å hente Marius.

De skal opp i dalen for å se på valpene. Arne har med seg en pappeske på bagasjebrettet, og etter hvert slår han frampå om at kanskje han også skal ha en valp.

Foreldrene er ute av bildet. De spar i hagen, slik at generasjonskløfta er like fysisk til stede som i kapittel ni og elleve.

Mens Arne og Marius gjør forberedelser til å dra på langtur, kommer Henry ut. Han har pakket tingene sine, og vil forlate dritthuset der den dumme faren, moren og broren hans bor, for alltid:

Den blå skyggeluen han fikk til fødselsdagen sin hadde han på hodet, og på ryggen, der hadde han en liten rød ryggsekk. En bambuspinne med litt hyssing stakk opp av den. Det var fiskestangen til broren min. Han bar på trehjulssykkelen sin. Han skubbet entredøren igjen bak seg, og bar sykkelen ned på veien.

(side 114)

Marius prøver å stoppe ham. Men det hjelper verken å lokke med hjemmets gleder som sviskegrøt til dessert, eller true med omverdenens regn. Hjemmets mann blir stående i en maktesløs positur mens de to handlekraftige sykkelistene Arne og Henry står på sitt:

Men broren min trakk i vei. Jeg senket armen og så etter ham, og jeg stod slik med armene langs siden og så at han ble borte bak svingen.

Arne støttet foten mot pedalen og knyttet skolissen.

(side 115-116)

Arne lokker Marius med seg på en av de vanlige hetsrundene om Henry. Men leseren får klar beskjed om at dette er et spill. Marius vil aller helst ha med Arne og sykle etter Henry for å hente ham. Samtidig droppes det et tips til leseren om at Marius har noe viktig i lomma:

«Han greier nok ikke å lure oss nei. Han bare sier...»

«Henry er en stor tufs,» sa Arne.

«Akkurat det syns jeg også. En stor tufs er han. En kummøkk. Ha ha ha.»

Jeg lo litt, og klemte rundt noe jeg hadde i den venstre bukselomma.

(side 116)

Deretter går Marius ned i garasjen for å hente sykkelen, men gjør noe overraskende. Han stenger døra, slipper lufta ut av dekkene og tar av ventilgummien. Deretter går han opp og foreslår at Arne og han skal sitte litt på trappa og spise honningkake,

Inntil Henry rømte, var Marius travelt opptatt med å forberede seg til sykkelstur. Nå har han gjort en målbevisst, men fordekt handling som skal fjerne årsaken til familiesplittelsen. Dette står i motsetning til Arnes interesser, og Marius skjuler for Arne at de er i konflikt. Når Arne får honningkake med meierismør og ekstra sukret saft i det forbudte ølglaset til faren til Marius, består bestikkelsen av høyt potenserte omsorgs- og mandighetssymboler fra hjemmesfaren.

Tredje sekvens åpner med en gammel vits. Henry kommer syklende tilbake. Han er blitt sulten, og skal spise litt før han rømmer på ordentlig. Etter litt parlamentering med Marius bestemmer han seg for å vente helt til neste dag, fordi Marius sier det blir tordenvær.

Når Henry er gått inn, er den akutte faren over. Men trusselen er der fortsatt. Marius forsøker å nøytralisere den gjennom en serie handlinger som er helt parallele til de han foretar i niende kapittel. Han tegner en "tilfeldig" tegning på trappa. Den fungerer som en beskjed fra forteller til leser om at Marius er bekymret for hjemmet:

Jeg satt der og tenkte på litt av hvert. Så begynte jeg å ripe med en liten rød stein i trappen mellom beina mine, jeg ripte et firkantet hus, ripte dører og vinduer, en pipe. Jeg kikket bort på Arne av og til mens jeg gjorde det.

(side 120)

Steinen han tegner med er rød som familien Bergshus, og rød som krittet Henry tegner med etter at Marius har gjenerobret den røde postbilen til ham i niende kapittel:

Broren min tok det røde krittet og begynte å tegne med det.

Han tegnet veier med veikryss og en bensinstasjon med pumpe, så tegnet han en konstabel med hatt, så en ring med rød strek igjennom, det skulle være parkeringsplass. Så tok han den røde postbilen og trillet på veien han hadde tegnet, og han sa djun djun og trillet den røde postbilen.

(side 79)

Etter å ha tegnet bildet av huset, kaster Marius trehjulssykkelsen til Henry flere ganger i asfalten, slik at den blir helt ubrukelig. Slik nøytraliserer han transportmidlet som gjør familieoppløsninga mulig, på nøyaktig samme måte og sted som han nøytraliserte symbolet på konflikten med Arne i niende kapittel. Men

overfor Arne later han som om han gjør det for å tukte tufsen Henry.

Det er en ironisk konstruksjon igjen. Arne tror på det Marius sier, og blir plutselig til ironiens offer. Han kan ikke se det leseren kan lese: at Marius tar fram det eneste fysiske symbolet på fellesskap han har fått av lillebroren:

Og jeg stakk hendene i lomma og så på trehjulssykkelen i

veigrøften, styret var skjevt, det var bulk i ringebjellen og halve bagasjebrettet var borte. Det lå ved siden av som en plankebit noen hadde kastet fra seg liksom.

Og jeg stod med hendene i lomma og så på trehjulssykkelen, og kjente noe i den venstre bukselomma, og jeg tok det ut, det var en liten robåt av tre, den var rødmalt på sidene og blå under, og det var malt en liten blå M bak. Det betydde Marius det.

(side 121)

Mens fortelleren viser vennskapssymbolet til leseren, farkosten Marius fikk av Henry i begynnelsen av boka med vanntittelen, etter at Henry hadde spurt om haier var farlige, har saken alt tatt en ny vending. Når sykkelen er knust, er Henry nødt til å holde seg hjemme, og fellesskapet med Arne kan oppvurderes. Trebåten devalueres foran øynene på både leseren og Marius, samtidig som Arne lanserer en løsning på sykkelproblemet:

Og Arne sa:

«Vet du hva? Faren min har jo sykkel han. Kanskje du kan få låne den?»

Jeg stod med ryggen mot ham og så på den vesle robåten, den lignet nesten ikke en robåt i det hele tatt, den lignet nesten en trebit bare, den var jo så firkantet liksom...

(side 121)

Dermed er situasjonen nesten nøyaktig den samme som ved begynnelsen av sekvens to. Sirkelen er sluttet, men en sirkelbevegelse på 360 grader er ikke det samme som stillstand. Kontrasten mellom konfliktene som nettopp er avdekket og muligheten for å handle som om de ikke fins, er voldsom. For Marius er resultatet full-indre forvirring. Han bryter med en av kameratskapets uskrevne lover og henvender seg til faren:

Jeg lukket fingrene hardt omkring robåten. Jeg så på trehjulssykkelen i veigrøften og hørte Arne helle saft i glasset fra muggen, og jeg kjente noe i magen, noe som gikk rundt og rundt mange ganger, så snudde jeg og løp. Jeg løp inn garasjeporten, jeg løp opp den vesle steintrappen og inn på plenen og der så jeg faren min stå ved rosebedet med spaden over skulderen og den runde, koselige pipen i munnen, og røyken som steg opp av den, og jeg løp mot ham og ropte: «Far... Far!»

(side 121)

Hva han vil spørre faren om, må leseren gjette seg til. En mulig tolkning er at han vil be faren om å få endelig tillatelse til å ta med valpen samme dag. Slik at Arne ikke skal stikke av favorittvalpen nå da reisen ikke lar seg forpurre lenger.

Viktigere enn en slik teori er det likevel å sette inn avsnittet i en strukturell ramme.

Kroppsreaksjonen til Marius likner den han opplevde idet han gikk åpent ut mot Arne i niende kapittel.

Det siterte avsnittet er endret i forhold til førsteutgaven. Sentrum for reaksjonen er flyttet fra svelget til magen:

Jeg lukket fingrene hardt om robåten, jeg så på trehjulsykkelen i veigrøften, jeg hørte Arne helle saft i glasset fra muggen, og jeg kjente noe i maven, noe som gikk rundt i maven, jeg klemte robåten i hånden, jeg svelget noen ganger, jeg svelget noen ganger...

(Ringer 1963, side 141)

Endringa er gjort i 1975. Det er derfor ikke overraskende at Arild har nøyaktig samme reaksjon i Barndom. Det skjer når han får sitt første kjærlighetsbudskap i eplehagen:

«Karin elsker deg altså.»

Jeg holdt på å kaste opp. Hele magen kom opp i halsen på meg, den rullet og presset og presset og rullet, luften ble borte, jeg greide nesten ikke puste mer... Ja - jeg visste det, jeg hadde visst det hele tiden, hadde bestandig visst det... at noen elsket meg, at det var noen der borte i skolegården som... pekte og hvisket, snakket og lo... borte i et hjørne under sykkelskuret... så på meg og stakk hodene sammen, i friminuttene... Hodei ble helt tomt, som et skall uten noe inni - susing og susing, knærne kjentes som de skulle knekke tvers av, beina skalv og jorden under meg ble en bølge som steg og sank - susing, susing - jeg skled på bølgen, av sted, av sted...

(Barndom, side 179)

Magesentrifugen fra midten av syttitallet er et symbol med et ganske entydig innhold, som kommer fram når vi sammenlikner de to tekstene. Den omrørte personen står i en pressituasjon han ikke kan fortrenge. Han er nødt til å gå over en grense, overskride ringen. I Ringer befinner vi oss på et av den lille dannelsesromanens høydepunkter. Den sjølbevisste Marius er blitt en sosial sjonglør med en helt annen eleganse enn den gamle etterplaprerer Marius. Han har valgt Henrys side

for annen gang, samtidig som han opprettholder vennskapet med Arne.

Samtidig står han midt i en situasjon der han må ha sanksjon fra faren for å løse knuten. Kameratfellesskapet med Arne viser seg utilstrekkelig. Marius tar konsekvensen, og løper ut av ringen.

9.2 Ringer som metatekst

De ironiske konstruksjonene vi har påvist hittil i Ringer, har holdt seg innafor fiksjonens rammer. Men romanen inneholder også metatekstlige innslag, som setter skildringas egenskaper som tekst i fokus.

Disse metatekstlige innslagene har to hovedfunksjoner. Den ene er en mild form for romantisk ironi. Teksten minner leseren om at den er en fiksjon som følger sine egne strukturelle lover, og dermed demper tekstens refererende funksjon. Dette finner vi først og fremst i fjerde kapittel.

Sammen med dette ligger det kimer til et kunstnerisk program, som blir ytterligere utdypet i kunstdiskusjonen i fjortende kapittel. Det kunstsynet som Arild Nyquist lanserer i debutromanen, er det samme som blir videreutviklet i det seinere forfatterskapet, men da i en langt mer absurd form.

9.2.1 Den dårlige fortelleren

Det fjerde kapitlet er svært løst innføyd i helheten. Det er et sidesprang som kunne vært tatt ut eller flyttet uten at de episke sammenhengene i verket hadde blitt endret. Det skildrer en paradoksal situasjon. Arne og Marius sitter på yndlingsplassen sin ved elva, og forteller historier. Marius mestrer ikke kunsten, og Arne må fortelle Marius' egen historie. Det hele er glimrende skildret av den samme Marius, riktignok mange år seinere. Bare det at kapitlet eksisterer innafor fiksjonens rammer, er en påminnelse om skillet mellom handlingstid og nedskrivningstid.

Arne og Marius gjør en byttehandel. Hvis Arne vil fortelle den utslitte historien om da han var i Sverige

(enda et utbruddssymbol!) skal Marius fortelle den ene historien han kan. Etter mye om og men forteller Marius historien om mannen som bare hadde fire tenner:

«Han mannen vet du, han hadde bare fire tenner, og så sa faren min at vi skulle ha grøt til middag, jeg mener koteletter, ha ha, og da sa han mannen at han bare kunne spise koteletter, grøt, jeg mener grøt. Han kunne ikke spise koteletter forat han hadde jo bare fire tenner. Ha ha ha. Bare fire tenner, Arne. Hørte du det du? Fire tenner.»

(side 42)

Dette er jo ikke særlig vellykket, og Arne påtar seg å fortelle den samme historien. Dermed har vi enda en paradoksal situasjon: Arne skal fortelle en historie han ikke kan, til den som kan den. Men Arne klarer det utmerket så lenge Marius forer ham med informasjon under veis. Det er fordi han mestrer noen episke grunnregler som han innprenter Marius:

«Jammen du fortalte altfor fort, Marius. Du må fortelle langsomt, og si mye mer.»

(side 43)

«Når du skal fortelle en historie, Marius, må du alltid huske å fortelle helt fra begynnelsen og si alt.»

«Det er ikke så lett,» sa jeg.

«Neida, jeg vet det. Men du kan godt si masse som ikke er sant også. Da du fortalte om han elektrikeren isted, så glemte du nesten alt.»

(side 48)

Etter hvert går Marius' rolle over fra å være ren datakilde til å bli et skapende element. Dette forstyrrer Arnes opplegg. En annen faktor kommer også inn i bildet. Fortelleren er nemlig helt i historien. Etter hvert som historien om elektrikeren med fire tenner utvikler seg til å bli en ren røverhistorie, blir fortellerrollen stadig mer tillokkende. Når fortelleren har fravristet skurken en revolver, ber Marius om å få ta over. Marius' fortelling er en parodi over trivillitteraturens spenningsbøker for barn. Spillet på konvensjoner er drevet helt over i åpenlys ironi, med Marius som offer:

«Da skulle du sett da, Arne. Da tok han opp en diger kniv og fløy rett på faren min, men han var veldig sterk og de sloss som bare det... og plutselig kom... plutselig kom to skurker opp på loftet, rett ut av et skap kom to skurker, de hadde ikke barbert seg på mange dager og hadde revolver begge to, de var to skurker, og så begynte de å skyte, og

kulene suste, og jeg og faren min... jeg og faren min... og en kule traff rett i armen på fa... på meg, og faren min tok revolveren, og jeg tok kniven, og så fløy vi på begge skurkene og han elektrikereren fløy vi også på... og da... da skulle du sett da, Arne. Da slo han til meg så jeg ramla ned av taket, og jeg fikk så vidt tak i takrenna med en hånd, og så skjøt han etter meg, men han traff ikke, og så skjøt jeg, og jeg traff, og da datt han rett ned av taket og ropte hjelp og datt på hue rett ned. Så skjøt faren min den andre. Så tok vi... faren min og jeg, vi tok... Men da Arne, da skulle du sett! Da kom sikkert ti skurker opp på taket, de hadde ikke barbert seg noen av dem, og de begynte å skyte alle sammen, men faren min og jeg skjøt også, vi gjemte oss bak pipa og skjøt i full fart og... og... og til slutt hadde vi skutt alle skurkene, og alle sammen datt ned av taket. (Side 47)

Også i dette kapitlet er det en skarp kontrast mellom miljøskildring og dialog. Bonden på den andre sida av elva sitter på trammen og spikker fliser, mens ørreten plasker dovent i vannskorpa. Som ellers i teksten er den rolige bakgrunnen en kontrast til dramatikken mellom guttene. Men i dette kapitlet har de det også like fredelig. Det er bare inne i hodene deres at det finnes noen dramatik. Denne dramatikken er en ren fiksjon, som ligger innerst i et kinesisk eske-system: Fiksjonen er innbakt i en idyll som igjen er en fiksjon. Koplinga til leserens situasjon ligger åpent i dagen: Hvordan skal leseropplevelsen bedømmes, når den er så parallell til Marius' fortelleropplevelse?

Marius' fortelling inneholder en interessant assosiasjonsrekke ved siden av trivillitteraturens sjangerkrav. Han assosierer ganske friskt fra arbeider med dårlige tenner til skurkaktighet. Skurker er videre ubarberte og livsfarlige. Denne assosiasjonsrekka er nært beslektet med de man finner i skildringene av Åke Larson og Ændersen.

9.2.2 Sjølpportrettet

Kunstdrøftingas annen del kommer i fjortende kapittel, "Meg selv". Det skildrer Marius' mest sjølbepisste periode. Sammen med kapitlet om Didrik og jordbæra er dette det eneste der Arne ikke blir nevnt med ett ord.

Faren til Marius er maler, og en mild og tenksom person. Gjennom hans malerier møter Marius et kunstnerisk program som ligger nærmere ekspresjonismen enn realismen:

Jeg reiste meg og stod ved siden av ham.

«Det er blitt nokså fint, syns jeg. Men du far, himmelen er så mørkeblå og det er ikke himmelen der ute. Den er lyseblå og rød under det blå den, far. Hvorfor maler du himmelen så mørkeblå, far?»

«Jeg forsøker å gi utrykk for hva jeg føler når jeg står overfor motivet, Marius.»

«Åja. Men himmelen, den er så mørkeblå likevel. Og de røde blomstene, dem har du også malt blå. Og hønehuset mørkegrønt, nesten sort syns jeg. Og gresset er blått og grønt sammen. Det er jo så mange andre farger også. Se ut. Se det er gult og rødt og lysegult og lyserødt og lyseblått og lysegrønt. Ser du ikke det, far?»

(side 123)

Her er Marius offer for en mild ironi. Ironiens objekt er oppfatninga at kunsten bare er verdifull i samme grad som den er en gjenkjennelig avbildning av virkeligheten. Men samtidig er Marius en dyktig observatør. Han ser det lyse i tilværelsen, i motsetning til farens triste fargeskala.

Når Marius går inn i rommet sitt og maler sine egne bilder etterpå, er det tydelig at han egentlig deler farens kunstsyn. Men han eksponerer sin egen fargeskala:

Jeg maler gule og røde fugler, og lysegrønne blomster og mange rare hus, og mange dyr med forskjellige farger, kuer maler jeg blå, høner fiolette, en katt maler jeg gul med grønne striper i, og jeg maler abbor og gjedder og mennesker som sykler og mennesker som går.

Jeg sitter her inne på værelset mitt og gjør det nå. Jeg er Marius Berg, jeg er ni år, jeg sitter her og maler mange bilder.

(side 124)

Denne lyse fargeskalaen harmonerer godt med Ringers idylliske overflatenivå. Farens mørkere tilnærming til det samme landskapet tilsvarer de mørkere understrømmene som går gjennom teksten, men befinner seg på den voksne fortellerens innsiktsnivå.

Marius viser bildene sine til faren, og han roser dem. Rosen er taus til å begynne med, og Marius begynner å bli redd for å ha dummet seg ut ved ikke å oppfylle kravet om realistisk avbildning. Men realisme-kravet blir raskt dementert, for annen gang i løpet av fire sider. Faren er særlig begeistret for sjølportrettet til Marius:

Og slik hadde jeg malt meg selv:

Ansiktet var helt rundt som en sol. Håret var gult, kinnene røde og nesen blå. Og munnen, ja den hadde jeg malt som en bue oppover liksom, som en appelsinbåt liksom. Og i munnen som smilte, der hadde jeg tegnet et langt strå.

Jeg hadde malt en grønn gren over meg, og på den satt en fugl og smilte, enda en fugl jo ikke kunne smile. Og så hadde jeg malt en stor gul sol med mange stråler som lyste ned på meg. En stor gul sol. Og solen smilte også, enda en sol ikke kunne smile.

Under bildet hadde jeg skrevet: Selvportrett av Marius Berg, ni år.

(side 126)

Ut av dette kan man trekke et forholdsvis enhetlig kunstsyn. At Arild Nyquist bruker maleriet som referanse er ikke så rart. Han er jo utdannet ved Kunst- og håndverksskolen i Oslo.

Kunstsynet i fjerde og fjortende kapittel kan vi sammenfatte slik:

I både fjerde og fjortende kapittel blir kravet om naturtro gjengivelse av virkeligheten avvist som kunstnerisk norm. I fjerde kapittel prioriteres sjangertrohet høyere enn virkelighetsnærhet, særlig gjennom Arnes programerklæringer. Marius' bruk av triviallitteraturens sjangerkrav blir utlevert ved mild ironi. En slik dobbel holdning til sjangerkrav åpner for et spill med dem, noe som er blitt en av Nyquists spesialiteter i det seinere forfatterskapet.

I det fjortende kapitlet avfeies realismen like eksplisitt som i fjerde kapittel:

«Syns du kanskje ikke det ligner på meg i det hele tatt, far?»

Faren min stod borte ved vinduet og så ut.

«Ørene er visst blitt litt for store. Og så har jeg tegnet en helt gul sol og en gren med en fugl på, og det var kanskje litt dumt.»

Faren min så ut av vinduet.

(side 126)

Faren min la en hånd på skulderen min. Han så ikke på meg.

«Det er et meget fint bilde, Marius. Og det er akkurat deg. Hvis du vil gi meg det, vil jeg svært gjerne ha det. Jeg vil ramme det inn og henge det på veggen her inne så jeg alltid kan se på det.»

(side 127)

I den subjektivt styrte estetikken som blir autorisert gjennom rosen av Marius' sjølpportrett, ligger det også en karakteristikk av fortellerinstansen i Ringer. Fortelleren markerer ikke den minste distanse til hovedpersonens synspunkter. Sjølpportrettet er en åpenlys parallell til fortellersituasjonen i den fiktive sjølbiografien Ringer. Dette gjør sjølpportrettet

til en indirekte leseanvisning. Ved at hovedpersonens synsvinkel er så klart karakterisert, er det lettere å gjennomskue den. Samtidig har portrettet en klar markørfunksjon. Marius er bærer av livsgledens evangelium, og det bor en kunstner i ham. På dette området er han historiens rikest utstyrte person. Toerposisjonen er altså ikke helt rettferdig.

Nå da leseren har blitt kjent med noen av Marius' innerste karaktertrekk, bør han innse at Marius egentlig er helt forbilledlig. Men de forbilledlige egenskapene er ikke relevante innafor de sosiale rammene som skildres i Ringer. De gjelder først og fremst på fortellerens og leserens voksne innsiktsnivå. At denne voksne innsikten også inkluderer både psykologisk teft og et fordomsfritt kunstsyn, ligger som en implisitt forutsetning i teksten.

10 TRE VOKSNE

10.1 Ændersens hemmelighet

Kapitlet om Ændersen kommer rett etter at Marius har slått til Arne for å forsvare Henry. Dette er et radikalt brudd både på kronologien og drøftinga av lojalitetsproblematikken. Leseren får et tydelig signal fra fortelleren om at nå er det nok dramatikkk for en stund. Det lette og episodiske preget skal bevares, derfor drar han leseren på en detaljert omvisning i barndommens godtesjappe. Denne omvisninga er også et av bokas morsomste kapitler. Altså skulle idyllen være reddet.

Kapitlet består av tre deler:

Først kommer en grundig presentasjon av Ændersen og godtebutikken, uten tydelig tidsmarkering. Det som blir beskrevet er allmene fenomener.

Derefter kommer et lite tablå der Arne og Marius opplever forretningskvinnen Ændersens skumle praksis. De får slett ikke så fine epler i posen, som de som er utstilt i vinduet.

I det siste avsnittet avslører Marius Ændersens store hemmelighet, som setter henne i et nytt lys. Denne episoden er tidfestet innenfor bokas øvrige tids-skjema: Han kommer med Trofast under armen.

Det er i disse to siste avsnittene de voksnes renkespill på torget presenteres for alvor. Allerede i neste kapittel koples det sammen med lojalitetsproblematikken, i den store krisescenen der Trofast blir overkjørt.

Visitten i godtebutikken er altså en forberedelse til det store crescendoet der alle tråder samles.

Som godteleverandør er Ændersen kilde til det ene av torgets viktige materielle goder. Den andre er Simen i Sporten, som selger leker og fotballer. Men han blir ikke avlagt noe besøk.

Fortelleren skildrer barndommens godtesjappe med fotografisk nøyaktighet. I resten av boka utgjør miljøskildringene korte avsnitt på fem til ti linjer. Sukkertøytemplet til Ændersen får tildelt fire sider.

Her males forfatterens nostalgiske drøm om barndommens karameller ut i alle detaljer:

Midt på glassdisken stod to skåler med karameller. I den ene var det fløtekarameller i gult papir, de var veldig gode, i den andre var det fruktkarameller i rødt papir, de var ikke så gode. Til høyre for de to karamellskålene stod en skål med lakrisbåter. Og noen ganger flyttet Ændersen den ene karamellskålen slik at skålen med lakrisbåter ble stående i midten. Ændersen likte å flytte litt på tingene av og til.

(side 84)

Sjølsagt skal leseren dras inn i den samme fascinasjonen. Dette er sukret fortid. Men i forhold til dagens godtebutikker virker sjappa ganske magert utstyrt. Nasjonale symboler fyller opp på den ledige hylleplassen:

I den midterste hyllen stod tomme sigarettesker så fint etter hverandre som tinnsoldater. I midten stod alltid fem røde. Og på hver side, gule og hvite og blå, to og to. Til høyre og venstre hang norske papirflagg i snorer, og i det høyre hjørnet satt en utskåret julenisse med topplue og masse skjegg.

(side 85)

I lys av dette er det viktig å tidfeste handlinga. Ringer handler om tida før den store høykonjunkturen satte inn på slutten av femtitallet. Arild Nyquists nostalgi gjelder tida før allting ble så fint og overgådig. Mellom karamellene og nissene i Ændersens hyller ligger det en romantisk lengsel etter opprinnelige verdier, en syndefallsmyte og en parallell til Marius' toerposisjon.

Arne og Marius er representanter for den nye tid, og råder Ændersen til å skifte vindusutstilling:

Sjappa til Ændersen var liten. Men det var en hyggelig sjapp, det var alltid rent og pent der, og det luktet godt av epler. For i vinduet mot gaten stod en soloflaske av papp og et fat med røde epler. Det var utstillingen til Ændersen. Det var en meget dårlig utstilling, syntes Arne og jeg. Vi sa ofte til Ændersen at hun kanskje burde skifte den ut og ha noe annet der i stedet, en mann som satt i racerbil og drakk cola for eksempel. Men soloflasken av papp og fatet med epler ble stående. Det hadde stått der så lenge jeg kunne huske, og soloflasken ble liksom litt gulere for hvert år.

(side 83)

Dette er helt i tråd med vurderingene som var vanlige i bursdagsselskapene på Oslo vestkant på slutten av femtitallet. Solo var dumt, Coca-Cola var topp.¹

Beskrivelsen av Ændersens godtesjappe rommer ikke bare niåringens fascinasjon av brus og karameller, og den voksnes fortellerens nostalgi. Vi får presentert en tungdrevet butikk som langt fra er noen gullgruve, og en innehaver som ikke har noe lett liv.

Ændersen er heller ikke særlig pen. Hun er en kvinne

med et minus i alle kvinnerollens tre sentrale rubriker: Hun er gammel, stygg og ensom. I tillegg er hun etter alt å dømme ganske fattig.

Ændersen er snill og hyggelig når hun er ute på trappa sammen med barna. Men etter som hun nærmer seg sjappas indre regioner setter hun opp flere og flere grenser:

. . . hun var snill og hyggelig der ute på trappen, hun fortalte mye rart, og noen ganger hjalp hun oss med leksene også.

Men inne i butikken, bak glassdisken, var hun alltid alvorlig. Da sa hun nesten ingen ting.

(side 82)

På kassaapparatet har hun en teddybjørn med en spesiell funksjon:

Oppå kassen satt en liten gul teddybjørn med sløyfe rundt halsen. Og når Ændersen stilte på knottene og skulle sveive, da tok hun aller først på seg brillene. Så flyttet hun teddybjørnen over til den venstre siden av kassen. Så sveivet hun på sveiven. Og når skuffen føk ut og hun hadde lagt penger nedi, flyttet hun teddybjørnen tilbake.

«Hvorfor gjør du alltid det, Ændersen?»

«Dere har spurt om det mange ganger før.»

«Men hvorfor kan du ikke si det da?»

«Det får bli min sak.»

«Jammen vi skal ikke fortelle det til noen.»

Men Ændersen ville ikke fortelle oss det, enda så godt vi kjente henne. Det var forresten nokså mye Ændersen ikke ville fortelle.

(side 84-85)

Dette er et velbrukt husketriks som blir brukt av kassabetjening over alt for å huske om de har lagt penger i kassa. Samtidig er det et godt eksempel på fortellerens ironi. Han kan regne med at leseren kjenner trikset, men Marius forstår det ikke. Det gir også en god karakteristikk av Ændersen. Hun bygger opp et forsvarsverk av hemmeligheter.

Den største hemmeligheten er privaten, som ligger bak et tykt, grønt forheng. Fortelleren ser sitt snitt til å kombinere Arne og Marius' morsomme fantasier med forhengets tunge symbolikk.

Helt bakerst i sjappa hang et grønt forheng. Bak det var Ændersens kontor. Dit fikk ingen komme.

«Jeg lurer på hva hun gjør bak der jeg, Arne?»

«Hun leser nok alle bladene sine og spiser maten.»

«Men tenk om det sitter en mann med revolver og gevær der du... Eller hun har mange farlige huggormer i bur som hun står og ser på? Det kan godt hende det, Arne.»

Men Arne og jeg greide aldri å se hva som var bak det grønne forhenget. Ændersen trakk det alltid tett for etter seg.

(side 86)

Etter interiørstudiet setter handlinga i gang. Arne og Marius skal kjøpe epler, men oppdager at de ikke får på langt nær så fine epler i posen som de som ligger i vinduet. De er ikke fornøyd med Ændersens forsikringer om at små, grønne og skurvete epler er bedre enn store, røde og pene epler. Fortelleren nytter sjansen til å ymte frampå om kremmerstandens tendens til å snyte og bedra:

«Det er kanskje for at de som kjøper epler skal tro at alle eplene ser sånn ut?»

Ændersen svarte ikke nå heller. Hun stod bak disken med hendene langs siden og så alvorlig på oss slik hun pleide, hun smilte aldri bak glassdisken i sjappa, hun så bare veldig, veldig alvorlig ut.

(side 88)

Ændersens taushet er gåtefull, og åpner for flere tolkninger. Hun er jo ikke typen til å være berøvet drager. Kanskje er det lille lureriet med eplene noe hun er nødt til å gjøre for å få endene til å møtes, og tausheten en forsvarsmekanisme? En slik tolkning er helt i samsvar med romanens humanistiske tendens, uten å gjøre kritikken mot snytinga mindre sterk.

I kapitlets tredje og viktigste del avslører Marius Ændersens hemmelighet. Han skal vise henne Trofast, slik hun ønsket seg noen dager før. Men når han kommer, er butikken tom. Marius hører lyder bak forhenget, og drister seg til å trekke en flik til side.

Han får se en riktig overraskende, trist og absurd scene:

På en pinnestol med ryggen mot meg satt Ændersen. Hun hadde en rød kjole på seg og en stor grønn hatt på hodet. Foran henne, på det firkantede bordet uten duk, stod en dyp tallerken med to poteter i, en kaffekopp uten hank stod ved siden av.

Og Ændersen satt med hendene på bordet og så rett frem.

Den vesle gule teddybjørnen med sløyfe rundt halsen satt foran henne. Innsamlingsbassen stod ved siden av. Det var ingen penger i den.

Til høyre stod en stor gul lenestol, det stod et askebeger på armlenet, og i askebegeret lå en pipe.

(...)

Ved foten av lenestolen stod en grammofon, en plate gikk rundt på den, og en mann sang:

«Gamla svarten, den beste her i verden, gamla svarten, den beste her i verden, gamla svarten, den beste...»

I den grammofonplaten var det nok et hakk, ja.

(side 89-90)

Dette synes ikke Marius er noe spennende i det hele tatt. Dermed utpeker han seg sjøl til offer for forfat-

terens ironi. For her ligger det mengder av interessante beskjeder til leseren: Suppetallerkenen og den hanke-løse koppen forteller om Ændersens fattigdom. Ændersens festanttrekk, teddybjørnen og den tomme innsamlingsbøssa viser at her foregår det noe spesielt. Den gamle plata med hakk gir hele scenen et komisk skjær. Den tomme innsamlingsbøssa blir fort forklart: Ændersen sitter og spiller på hester. Teddybjørnen viser seg ikke bare å være vokter av kassaapparatet. Når Ændersen tar den inn i privaten, blir den en synsk hasardspiller:

Og Ændersen satt på pinnestolen ved bordet og snakket. Og den vesle gule teddybjørnen satt foran henne.

«I dag skal du se det går fint. For du husker Prince, gjør du ikke? Kanskje det blir Prince om igjen? Hvis det blir Prince om igjen, skal vi gå bort til Gotfred og si: Se her Gotfred, her har du dem. Dette er nok, ikke sant? Vi kan greie det nå?»

(side 90)

Marius forstår ikke noe særlig av det hele, og går inn til Ændersen for å vise fram høna. Resultatet er at han blir kastet loddrett ut av butikken. Dermed er Ændersens tredelte reaksjonsmønster definitivt klarlagt. Hun er hyggelig på trappa, nøytral og saklig bak disken, og avvisende i privaten. Det er fullt samsvar mellom Ændersens psyke og geografien i sjappa. Marius blir stående på trappa og tenke etter dette. Hva han tenker får vi ikke vite. Men leseren vet nok til å tenke sitt: Ændersen er etter alt å dømme en lurvete liten underlager som stjeler pengene som hun sier skal gå til de fattige:

«Det ligger fire enkroner på bøssen i dag, Ændersen.»

«Jasså,» sa Ændersen og tittet.

«Hvem er det som har lagt dem der da?»

«Å, det er nok noen snille mennesker som tenker på alle de barna som sulter og ikke har klær på kroppen engang det,» sa Ændersen.

«Åja,» sa jeg.

(side 84)

For leseren blir hun først og fremst tragisk, et offer for fattigdom og spillegalskap. Spillegalskapen viser at hun har en drøm, det er ingen dårlig egenskap. Hun skaper også fest rundt seg etter fattig evne. Fortellerens holdning til Ændersen er tydelig flersidig.

Ut fra både fortellerens og Marius' perspektiv er Ændersen en motsetning til foreldrenes trygge, gode livssituasjon. Hun er bokstavelig talt en blanding av godt og vondt, og i kraft av voksenstatusen er hun et

lite lystelig varsel om hva livet kan bringe.

Ændersen drømmer om å gå over til slakteren og slenge penger i bordet. Hvilket økonomisk mellomvarende det er mellom dem er uklart. Men pengestrømmen etablerer en talende assosiasjonsrekke:

- 1 Innsamlingsbøssa; til de sultne barna (side 84)
- 2 Ændersens spillegalskap (side 90)
- 3 Til slakteren (side 90)
- 4 Slagsmålet mellom Åke Larson og slakteren:
«Jeg er ikke sikker på hva han hadde forsøkt å stjele,» sa Arne, «men det var kanskje pengene hans.»

(side 107)

5 Trofasts død.

Mønstret er klart, sjøl om Ændersen ikke vinner, slik at pengene stopper opp under veis. Vi ser også at alle de negative assosiasjonsrekkene vi har funnet knyttes sammen over Trofasts lik. I lys av dette blir det tåpelige hundenavnet ikke like tilfeldig som det kunne virke under dåpen i første kapittel, det forvandles til et sentralt symbol.

Denne assosiasjonsrekke og eplesnyteriet fører et pengekritisk budskap inn i Ringer. Men her kommer Nyquist i strid med sine egne helter. De er ustanselig opptatt med å tjene penger ved alskens kjøp og salg. Og dette er helt OK for den implisitte forfatteren. Den ambivalente holdninga til kjøp og salg avslører at det ikke dreier seg om noen avvisning av pengeøkonomien som sådan. Det viktigste er å plassere seg på den siden av disken der pengene kommer inn.

10.2 Fru Knudsen

To av de tre voksne som er viet egne kapitler i Ringer, er eldre kvinner som står utenfor en vanlig familiesituasjon. Dermed er de befridd for to negative egenskaper: seksualitet og autoritet. De er ingen trussel for Arne og Marius' mannsfelleskap. Ut over dette er Ændersen og fru Knudsen motpoler på nesten alle områder. De er typer tegnet etter ganske konvensjonelle assosiasjonsmønstre, som det ikke finnes noen kritikk av i

boka. En feministisk analyse av kvinneskikkelsene i Ringer ville føre til en ganske drepende kritikk.

Ændersen er fattig, stygg, tragisk, og vrangere og vrangere jo nærmere man kommer inn på henne. Under slagsmålet mellom slakteren og Åke Larson støtter hun voldsbruk:

Og Ændersen ropte:
«Ta ham nå, Gotfred. Gi ham inn en gang for alle.»

(side 104)

Dessuten arbeider Ændersen. Riktignok er hun småborger, men bildet av henne skiller seg likevel ikke mye fra arbeiderportrettene på Chat Noir, eller vitsetegningenes skurkebilder. De er bygd over assosiasjonsmønstrer arbeider-fattig-dum-forbryter/malerisk (hvis portrettet er vennlig).

Fru Knudsen er som klippet ut av typebeskrivelsen for snille gamle damer. Hun arbeider ikke (det blir ihvertfall aldri nevnt), hun er pen og pyntelig med hvitt hår, hatt og kurv. Hun er med på en spøk, men ærlig og rett fram. Og sjølsagt bor hun i et lite rødt hus med klatreroser og hvitt stakitt:

Og vi kom til det vesle rødmalte huset til fru Knudsen som lå like borte i veien.

Rundt huset var et hvitt hagegjerde med grønn postkasse, og slyngrosen under kjøkkenvinduet hadde røde roser.

Kjøkkenvinduet stod åpent, gardinene hang stille, i vinduskarmen stod en blå krukke med tørre blomster i.

(side 128)

Skildringa av fru Knudsen går inn i fortellerens systematiske bruk av stereotypier. Men grensa til parodien blir ikke overskredet, så det kritiske innslaget i portrettet er minimalt i forhold til fascinasjonen.

Mens Ændersen blir mer og mer avvisende jo nærmere man går inn på hennes enemerker, reagerer fru Knudsen omvendt. Når Arne og Marius kommer med valmuer til henne, åpner hun sitt aller innerste og serverer kake.

Kaka vet Arne og Marius om på forhånd når de plukker valmuene. Dette motivet røpes først etter en stund, i enda et eksempel på fortellerens godlynte ironi. Her skal det ikke være tvil om at gutter er gutter. De plukker ikke blomster bare for blomstenes skyld!

mens vi stod der på trappen, kjente vi en god kakelukt komme ut av det åpne kjøkkenvinduet. Det var lørdag i dag. Hver lørdag bakte fru Knudsen kake. Det visste Arne og jeg.

«Tror du hun blir glad for blomstene, Arne?»

«Klart det.»

«Kanskje hun spør om vi vil være med inn og smake på kaken hun baker?»

«Kan godt hende.»

«Jeg skulle ønske hun gjorde det jeg. Så kanskje vi fikk komme inn i stuen hennes også.»

(side 128)

Fru Knudsens hjem er et ideal innenforhjemmets geografiske pol, og blir langt nøyere beskrevet enn familien Bergs hus. Men også her finner matmonsens Marius mangler:

Der var det lyst og koselig. Jeg så meg omkring, jeg så en liten gullengel som hang i en lenke under taket, en kobberkjele med strikketøy i, jeg så fem potteplanter i vinduskarmen og en porselensfigur i bokhyllen. Men jeg så ingen skål med sjokoladebiter og bringebærdrops.

(side 131)

Dette oppveies raskt av at fru Knudsen har et trofé som knytter sammen hjem og natur. Høyere kan man ikke komme:

Men i det ene hjørnet av stuen stod et stort brunt skap med glassdør. Og oppå skapet, ja hva stod der? Jøss i navn. En utstoppet ugle på et trestativ!

«Se på den uglen, du Marius. Den er jammen diger.»

«Faen i helvete! Det er nesten den største uglen jeg har sett noen gang det, Arne.» Jeg hadde aldri sett en ugle før.

(side 132)

Og når kaka omsider kommer inn, har også matmonsens Marius all grunn til å være fornøyd. Inne hos fru Knudsen viser han takter som peker framover mot Arilds matfiksering i Barndom:

Jeg delte opp kaken og begynte på den, og jeg skal si den smakte godt. Tykk krem rant nedover sidene, sjokoladefyll tøv ut mellom lagene, på toppen stakk et rødt havejordbær opp av den hvite kremen. Jeg gjemte jordbæret til slutt.

(side 133)

Med kaka i munnen er målet nådd for Arne og Marius, og kapitlet er fiksert i en fullstendig idyll.

Både Marius og fortelleren er ganske enige om hvordan den skal oppfattes. Men den etter hvert ganske mette hyggen brytes i samme øyeblikk den er på topp. Sjølsagt er det ugagnskråka Henry som er på ferde.

Han har med seg den fine nye bilen sin, kaller Arne en bærsh og sier at Marius skal hjem. Så krever han to stykker kake og søler krem på gulvet.

Dermed er historien dreid over i vanlig situasjons-

komikk. Men situasjonskomikken inneholder også klare beskjeder om hvordan man skal oppfatte Marius.

Etter at Henry kommer inn, skiller Marius' forståelse av situasjonen seg sterkt fra fortellerens og leserens forståelse. Fru Knudsen behandler nemlig Henry med forståelse og psykologisk innsikt, spør interessert om bilentil Henry, og sender Arne og Marius hjem. Moralen er klar: Leseren skal reagere på samme måte som fru Knudsen, skjære igjennom Henrys aggressive provokasjoner, og anerkjenne hans rettmessige krav på likeverd og medmenneskelighet. Henry reagerer svært positivt når han blir behandlet med respekt:

Broren min
stod tett ved siden av henne med lastebilen. Han drev og ordnet med konglene. De måtte jo ligge rett og fint når han skulle vise henne den nye lastebilen sin.

(side 140)

Arne og Marius kan ikke ta inn over seg denne innsikten, og sykler hjemover fylt opp av dårlig skjult sjalusi:

«Ha det,» sa vi i kor og skjøy fra mot gjerdet.
Så syklet vi hjemover, og fru Knudsen lukket døren stille bak seg, og broren min var hos henne.
Broren min og fru Knudsen. De to.

(side 140)

Slik avsluttes det episke midtpartiet i Ringer med en klar detronisering av jegpersonen.

Marius er sur uten å ha støtte i verkets normsett. Det finnes ingen formildende omstendigheter. Dermed har han også delt skjebne med Arne og Didrik. Henry viser seg å være god på bunnen. Da er hele omvurderingsplottet fullført, og den store finaleparaden kan settes i gang.

Det er en ganske elegant leseanvisning å la Marius sykle ut av saga uten å skjønne hva som skjer, mens leseren soler seg i sin egen psykologiske skarpsindighet. Klarere kan man ikke uttrykke -- på ironiens skjulte måte -- at det er leseren og ikke Marius som gjennomgår en forbilledlig utvikling under romanens gang.

Fru Knudsen er gammel. Det gir en god anledning til å komme med en sterk påminnelse om at sommerringen rundt niåringene vil bli brutt.

Mens Arne og Marius er inne hos fru Knudsen blir de invitert til å se på gamle bilder. Fru Knudsen viser dem bilde av ei lita jente:

«Nå skal vi se om dere er flinke til å gjette da. Kan dere se hvem det er?»

Arne og jeg bøyde oss frem på hver side.

En liten pike var det, hun hadde langt hår som nådde nesten ned til beltet og en sløyfe i håret. Den lille piken smilte. Hun holdt en bukett blomster i hånden, det var sikkert blåveis. Den lille piken på bildet var mye mindre enn Arne og meg. Ja det var hun, sikkert bare åtte og et halvt år.

«Nå hva sier du, Arne?»

Nei Arne visste ikke hvem det var.

«Ikke du heller, Marius?»

«Jeg tror... jeg tror ikke akkurat at...»

«Det er meg jo, jeg er åtte år på dette bildet, tenk det.»

«Du var jammen nokså pen,» sa Arne.

«Syns du det?»

«Ja,» sa Arne.

«Det syns jeg også, fru Knudsen. Jeg syns også du var nokså pen.»

«Det var da koselig å høre.» Hun klappet Arne på kinnet, siden meg.

Jeg skubbet meg i sofaen og lo.

«Ha ha. Det var bare... jeg syns bare...»

Og fru Knudsen strøk så bløtt med pekefingeren over bildet av den lille piken.

«Tenk det er over seksti år siden. Tiden går så altfor fort.»

Hun sukket og bladde om.

(side 134)

Her blir Marius utlevert igjen. Den nyslåtte niår-ingen synes at jenter på åtte og et halvt er forferdelig små. Men det viktigste med bildene er at de gjør tida til en fysisk tilstedeværende størrelse. Den lille jenta på bildet sitter i sofaen og er en gammel dame. Altså kan Arne og Marius bli både voksne og gamle menn. Igjen kommer det en påminnelse om at Marius vil bli rykket ut av den situasjonen han strever slik for å beherske. Dette er det andre viktige budskapet som ligger under overflaten i den idylliske kakeseansen hos fru Knudsen.

10.3 Den bortkomne faderen

Denne analysen er skrevet på grunnlag av billigutgaven av Ringer fra 1975. I denne utgaven har forfatteren gjort små språklige endringer i forhold til førsteutgaven fra 1963. For eksempel er åpningsordene i første kapittel endret fra "Arne var min beste venn" (1963) til "Arne var den beste vennen min" (1975). Disse endringene er ganske konsekvent gjennomført. De retter opp brudd på den gutteaktige, intime tonen som kjennetegner Ringer. Innføringa av dobbel bestemmelse i åpningsordene gjør dem mer talemålsnære, og forsterker det inntrykket resten av boka gir av Marius' språkbruk.

Men i tillegg til dette har Arild Nyquist også fjernet et helt kapittel, "Faren til Arne, herr Davidsen". Det sto mellom niende kapittel, "Jeg bygger noe", og tiende kapittel, "Ændersen", i førsteutgaven. Dermed forsvant det eneste fylldige portrettet av en voksen mann ut av boka.

Ut fra en kunstnerisk vurdering er strykinga forståelig. Kapitlet inneholder to iøyenfallende brudd på den fortellerteknikken som ellers er gjennomført med stor konsekvens. Det åpner med et avsnitt der fortelleren mister pokerfjeset, og utleverer sine egne vurderinger på nedskrivningstidspunktet ganske åpenlyst:

Noen mennesker sa til meg: Ikke gjør sånn, Marius, men sånn. Du er en kløne, Marius. Og noen sa: Du får ikke gå her. Det er min have, gå ut av den. Og noen sa: Du kan plukke jordbær selv, dette er mine jordbær, jeg vil ikke dele med deg. Og noen sa: Jeg vil ikke være venner med deg i dag. I går var jeg venner med deg, i dag gidder jeg ikke.

Og noen var sinte og noen var sure...

Men faren til Arne, han var alltid blid han. Han var rørligger under jorden. Og når jeg møtte ham, smilte han alltid og tok hatten av og sa:

«Morn, morn Marius. Hvordan går det med deg?»

(Ringer 1963, side 89)

Her uttrykker fortelleren sine egen vurdering av medlemmene i ettetid, uten noen ironisk distanse mellom nieringen og nedskriveren. Dermed forkaster han Ringers sentrale tekniske grep. Det andre stilbruddet kommer på slutten av kapitlet, idet Marius' synsvinkel blir definitivt forlatt og fortelleren står fram som allvitende en stakket stund.

Bortsett fra dette er kapitlet svært interessant. Herr Davidsen er nemlig en forbilledlig voksen person, barnevennlig og snill. Han bor i en idealhage som ligger nærmere naturens frie vekst enn kulturens strenge orden. I hans bed lever de største meitemarkene Arne og Marius har sett, og slik blir hagen et bindeledd mellom hjemmesfæren og naturutopien. De store markene sparer Arne og Marius til de store fiskene de drømmer om å få.

Herr Davidsen er praktisk anlagt og hjelper Marius med ting han skal ha gjort, men får ikke sin høye status på grunn av prestasjoner. Han sitter gjerne i hagen med en pils eller to og lar humla suse:

Men denne idealmannen bærer på et kors. Han har en nevrotisk kone. Hun er som slangen i paradiset, og gjør Arnes hjem til et utrivelig sted. Hun står opp midt på dagen, og sluntrer unna husarbeidet.

Hovedopptrinnet i kapitlet skildrer hvordan Arne og Marius har med seg en padde til herr Davidsen. Han tar vel imot gaven og deltar med liv og lyst i en paddehoppseanse. Han har bevart barnets ekte glede over et dyr de voksne ofte stempler som ufyselig. Dette gjør at han plasserer seg svært høyt på Ringers positive ranke-ringsliste. Han vil til og med lage en eske til padda, slik at han kan beholde den.

Så kommer kona inn i bildet, eller rettere sagt tvinger mannen til å forlate sin lykkelige hage og gå inn i kjøkkenkaoset. Arne og Marius står igjen ute for å grave mark, og fortelleren blir allvitende:

Herr Davidsen åpnet døren til kjøkkenet og gikk inn.

Hans kone satt ved kjøkkenbordet i morgenkåpen. Klokken var over tolv.

Hun drakk en kopp svart kaffe, hun så trett ut som hun pleide.

Oppvasken stod på benken.

(Ringer 1963, side 95)

Så følger en dramatisk dialog som avdekker fru Davidsens nevrose. Men denne gangen er dramatikken ombyttet i forhold til resten av boka. Barna er holdt utafør, mens det voksne barnet, herr Davidsen, møter skjebnen inne. Sjøl om det kommer fram at kona er ulykkelig og syk, tillegges det minimal vekt i skildringa:

«Kan du ikke gjøre noe med det da? Det hjelper vel ikke å sitte slik hele dagen?»

Hun satte kaffekoppen hardt ned på skålen. Og hun virret med hodet og geipte mot ham.

«Gjøre noe med det, gjøre noe med det. Du er så lik deg selv. Du forstår så... Hva annet har jeg forsøkt i ti lange år nå om ikke nettopp hjelp. Har jeg ikke oppsøkt den ene etter den andre, og bedt dem hjelpe meg. Har noen av dem hjulpet meg? Er jeg blitt bedre? Kan du svare meg på det?»

Hun så på ham. Han så ned. Hun så vekk.

Middagsoppvasken fra igår stod utover kjøkkenbenken, det var tallerkener med fiskeben og stivnet smeltet smør, halvfulle kaffekopper og glass, gryter med matrester i, stekepannen fra frokost med baconfett, askebegre fulle av sigarettstumper, tomflasker, en halvfull veltet kaffekopp, kaffen hadde rent utover og ned på gulvet, utslagsvasken var full av vått matpapir og eggeskall og flere sigarettstumper, og han stod med pappesken

trykket inn mot brystet, og han så sin kone slik han så henne hver dag ved kjøkkenbordet, i den flekkede morgenkåpen, det tynne pistrete håret, ansiktet, grått og kvapset med porer og rynker, den slappe munnen og de alt for store ørene.

Og hun hadde snudd seg mot ham, og hun så på ham, og han skjønnte hvor det bar, og hun likte det, og hun smilte ondskapsfullt og sa:

«Du tar vel oppvasken som du pleier?»

Han holdt pappesken med en levende padde, han klemte den inn mot brystet, og han skrek mot henne:

«Hold kjæft, din jævla...»

Han smalt kjøkkenvinduet igjen og trakk gardinene til side.

(Ringer 1963, side 96-97)

Arnes problematiske familieforhold kan tjene som forklarende bakgrunnsmateriale for hans rollespill. Han kompensere for utryggheten hjemme ved å være suveren i sin gutteverden. Omvendt kan Marius tillate seg å være vimsete fordi han har en trygg familiebakgrunn.

Men skildringa plasserer seg først og fremst sentralt i Ringers sett av assosiasjonsrekker. Portrettet av Arnes mor er det mest ekstreme kvinneportrettet i Ringer. Hun er den som utfyller morsrollen dårligst, og blir grundig hengt ut for det. Herr Davidsens bortkomne positur foran oppvaskhaugen, med padda trykt mot brystet, er en klar parallell til Henrys sjølportrett. Begge står og forsvare det barnslige og naturlige mot en overmektig skjebne som bruker tvang. Denne gangen er det et voksent barn som slåss mot skjebnen. Han taper, og må forlate øldrikkinga for å ta oppvasken.

10.4 Kjønsrollene

Strykinga av kapitlet om Arnes far demper den sterke verdimarkeringa av kjønnsrollene som preger den første utgaven av Ringer. Det dreier seg om en roman som dyrker mannsfelleskapet. I forhold til dette er kvinnekjønnen enten ikkeeksisterende, en nøytral bakgrunn eller direkte truende. Når kvinner blir positivt skildret, er det fordi de danner fundamentet i hjemmesfæren.

Kjørneparet i boka er altså Marius og Arne. Ledetypen Arne har bygd seg opp rundt et sett av typiske maskuline egenskaper. Han er en hersker og leder, han er handlekraftig, han viker ikke tilbake for å bruke vold når

hans egen posisjon er truet, han er en dreven fisker og fascineres av et reallt slagsmål. Men overfor sine egne forbundsfeller er han en trofast kamerat. Utstyrt med våpen og noen år til på baken, ville han gått rett inn som krigshelt i en tegneserie.

Som nevnt er den implisitte forfatterens holdning til Arnes rolle ambivalent. Den forkastes moralsk, men det settes ikke opp noen alternative livsstrategier. Den eneste måte da være Arnes far, guttemannen som kombinerer den voksne mannens autoritet med barnets levende interesse for padder. Arnes far blir da også utpekt til Marius' eksplisitte forbilde når Marius drømmer om å bli rørlegger under jorda.

Marius' egen far er forunderlig fjern. Han er først og fremst en trygg familiebakgrunn, og trer bare fram i helfigur når han og Marius maler bilder.

Kvinnene i Ringer er bærere av positive og negative ladninger. De positive kvinnene er de som lykkes i å bygge opp et trygt hjem: Marius' mor og fru Knudsen. Disse kvinnene står ikke i veien for det lykkelige mannsfelleskapet, de fremmer det.

Ændersen står i en mellomstilling. Som godteleverandør er hun positivt ladet. Men jo nærmere man kommer inn på hennes personlige doméne og hennes kvinnelighet, jo mer negativt blir portrettet. Fru Davidsen har nesten bare negative sider. Ingen av disse klarer å holde et lykkelig hjem på beina, der villaindianerne kan hvile mellom slagene i utmarka.

Den eneste jevnaldrende kvinnen som blir nevnt er Bitten. Mens de andre kvinnene er av foreldregenerasjonen, er Bitten den eneste som kunne ha stått fram som et kjærlighetsobjekt på Arne og Marius' eget nivå. Men denne tanken streifes ikke. I Ringer fortrenkes seksualiteten fullstendig. Denne fortrenkinga er en viktig del av fellesskapet mellom Arne og Marius, og har full støtte fra fortelleren. Når seksualiteten av og til streifes, opptrer den som en trussel.

Bitten er en direkte trussel mot mannsfelleskapets kjernecelle når hun ber Marius i bursdagen sin, men ikke Arne. Her kan det ligge en innebygd bedømming av Arnes harde og Marius' myke verdier, men tråden følges ikke

opp. Marius setter inn en lang ritualserie mot splittelsestrusselen, og trekker inn søte minner fra året før. Da satt Arne og han på en stein under månen og drømte om framtida som et annet kjærestepar, etter at de hadde vært hos Bitten. Dette er en yndet kjærlighets-sjablong. Denne gangen er det mannsfelleskapet som får fru Lunas velsignelse:

«Fortell mer, Arne. Nå sitter vi på denne steinen en lang stund, og så forteller du om alt det vi skal gjøre når vi blir store.»

Og vi satt på steinen i veikanten, og Arne fortalte, og det var natt og mange stjerner blinket på himmelen, og månen kom frem bak en sky og lyste.

Og månen fulgte med oss på veien hjem.

(side 31)

Vurderinga av kjønnsrollemønsteret ligger ganske fast i Ringer. Temaet presenteres og normsettet settes opp, men problemområdet drøftes ikke nærmere. Slik er det ikke i resten av Arild Nyquists forfatterskap. Der er mannsfelleskapet og forholdet til kvinner et gjennomgangsmotiv. Barndom skildrer Arilds sosialisering inn i mannsrollen. I denne prosessen er mannsfelleskapet en hjørnestein. Det kommer tydeligst til uttrykk i kapitlet om bokseren Johnny og kjæresten hans, hu Ruth. Arild er Johnnys hjelpemann under trening. Her vrimler det av maskuline symboler, og kapitlet avsluttes med en ren kjærlighetserklæring fra elleve-tolvåringen til den halv voksne motorsyklisten med bokserdrømmer:

Og jeg satt bakpå og holdt meg fast i skinnjakka til Johnny med ene handa og rundt bøylen med den andre, og vi dro over broen og bortover den svingete, grusete veien mot vannet – og jeg satt der med aua igjen og kinnet inn mot jakka hans og hørte brølet fra motoren og kjente lukta av skinn og lær og Johnny og olje og boksehansker og hail hail og sol og punchingballen og Johnny og brus og Ruth og svampen i bøtta og sykkern og Johnny og Johnny og Johnny – og syns det var det fineste stedet i hele verda.

(Barndom, side 144)

Typisk er det også at forberedelsene til et voksent kjønnsliv foregår i et eksklusivt mannsfelleskap. Dette skildres i kapitlene "Dongen" I og II.

For Arild er den heterofile kjærligheten et vendepunkt. Under syndefallet i eplehagen, der han får sin første kjærlighetserklæring, svinger følelsene fra avsky til grenseløs hengivenhet i løpet av få sekunder.

I og med dette er den heterofile kjærligheten innført i Arild Nyquists barndomsverden. Og da er også barndommen slutt. Men mannsfellesskapet består, og vi har fått et nytt konfliktområde. Bittens funksjon som problemskaper for mannen blir overført til stadig nye kvinneskikkelser. Problemene blir desto større, fordi mannen trekkes mot problemskaperen av egen drift.

Denne konflikten finner vi igjen i stadig nye varianter. I "Hernandos siste ritt" i R. Fortellinger for nordmenn (1977) er den dødbringende. Den lille jockeyen Hernando kveles under den fete Rosalinde under et samleie. I På Geilo, sa Tom (1982) dukker problemet opp igjen. "Hestepasser" er en intens sjalusiskildring der Ruth er en vakker, ond ånd. I begge disse novellene har kvinnen en nedbrytende effekt som kan sammenliknes med fru Davidsens.

Men Nyquist er også kritisk til mannsrollen. Allerede i Ringer sørger han for at Arne blir forkastet moralsk. I "Husholdersken" i På Geilo, sa Tom er det mannen som er skurken, med sine ekstreme krav om å leve et maskulint liv i skitt og lort. Metoden er den kritiske fascinasjonen. Forfatteren kritiserer et fenomen ved å vrenge på det, uten å sette opp noe alternativ.

Morsrollen blir stort sett svært pent omtalt. Arilds mor i Barndom er et rendyrket forbilde. "Dikter Arild"s kone får også pen medfart. Jeg skal ikke forsøke å gjette i hvilken grad dette skyldes at Arild Nyquists mor og kone er bra mennesker. I vår sammenheng er det mest interessant å påpeke at bøkens mødre og koner har viktige funksjoner som grunnvullen i de forskjellige Arildenes hjem.

11 UT AV RINGEN -- OG RUNDT I DEN

Ringer kom ut i 1963, Barndom i 1976. De tretten åra som ligger imellom består av sju års taushet og seks års intens aktivitet. Fra 1970 til 1975 utga Arild Nyquist sju bøker. Siden da har utgivelsestakten økt enda mer. Bøkene som ligger mellom de to barndøms-skildringene er til dels sterkt eksperimenterende. For diktsamlinga Nå er det jul igjen! og andre dikt fra 1972 ble Nyquist hengt ut på førstesida i VG som årets største litterære søppelprodusent. Det var hans PR-messige gjennombrudd. Blant publikum og kritikere ble Barndom det litterære gjennombruddet. Den representerer en retur til et mer tradisjonelt formspråk.

Barndom er som nevnt en sjølbioografi som er skrevet slik at den like godt kan leses som en roman. Det styrende normsettet likner svært på normsettet i Ringer. Men retorikken i Barndom er noe annerledes.

Også i Barndom er synsvinkelen lagt til jegpersonen som barn. Fortellerens situasjon i nedskrivningsøyeblikket er ikke åpent presentert. Språklig er det delvis gjort forsøk på å skape samsvar mellom hovedpersonens alder og det litterære uttrykket. Språket er en voksens litterære språk, som er tilpasset de forskjellige alderstrinnene og situasjonene. Det er langt mer blomstrende enn det mer nøytrale språket i Ringer.

Teksten er full av ironiske konstruksjoner, men ironiseringa over hovedpersonen er kraftig svekket i forhold til Ringer. Barndom er en oppvekstroman der Arild vokser fra et angstfylt, nytt individ på ca. tre år til en handlekraftig tolvåring. De positive egenkapene til tolvåringen er til stede allerede på et tidlig stadium, bare i mindre grad. Leserens oppgave er å se positivt på vekstprosessen, ikke å gjennomskue den naive hovedpersonen.

11.1 Angst og død

Barndom er delt i to deler. Første del, "Huset i verden", skildrer Arild fra han er tre år til krigen er slutt. Da er han åtte år. Annen del, "Torget og veiene rundt", skildrer Arild og vennene hans fra han er ni til tolv.

Som vi ser er de to delene bygd opp rundt to av de tre polene i Ringer. Elva, den tredje polen, forekommer bare som en fjern bakgrunnskulisse.

Mens Ringer er en tekst som er basert på dobbeltkommunikasjon med leseren, presenteres utgangspunktet for Barndom entydig fra første stund. Det er angst og død. Det første kapitlet, der lille Arild nettopp har våknet til bevissthet, handler nesten bare om døden. Ikke som praktisk problem, for Arild er slett ikke syk. Problemet er eksistensielt. Helt til krigen kommer.

Den problematiske døden er utgangspunktet for ei rekke teologiske diskusjoner mellom Arild og forskjellige voksne. Disse diskusjonene knytter den problematiske døden og angsten for fortapelsen til flere viktige fenomener. Gud er en autoritet, noe Arild får merke når han stjeler sine første penger. Omgivelsenes forskjellige varianter av helveteslæra gjør personene skremmende i forskjellig grad. Og siden teoriene er så forskjellige, klarer de ikke å kvele angsten. Arilds store støtte på dette som på alle andre felter, er mora. Hun er en uhyre diplomatisk og liberal amatørteolog, og skaper trygghet og stabilitet i tilværelsen. Mora skildres i det hele tatt som en handlekraftig, omtenkksom og kjærlig jordisk helgen uten autoritære tendenser. Hun har en langt mer sentral rolle enn morsskikkelsen i Ringer, som bare er en fjern og hyggelig politiinstans. Dette henger sammen med at Barndoms første del er en åpen hyllest til hjemmet. Denne hyllesten ligger skjult i Ringer. I annen del av Barndom, som handler om det samme alderstrinnet som Ringer, er moren trengt mer i bakgrunnen. Lillebroren Sverre er helt forsvunnet i annen del.

Mora er hjemmets faste punkt. Faren er fjern, og forsvinner til det fjerne Kontoret hver dag. Men så kommer krigen, og da forsvinner hjemmet også. Familien evakueres til Østerdalen, siden må de flykte til Sverige. Under veis etableres viktige assosiasjonsrekker. I det fredelige Østerdalen ser Arild bare døde padder. Under flukten til Sverige følger de en rute der to mennesker ble skutt natta før. På det svenske pensjonatet der de bor, slaktes grisen Gabriel for å bli spist like etterpå. Arild og Sverre rører ikke maten den dagen, for de vil ikke spise noen de kjenner. Parallellen til Trofasts

død er åpenbar.

Døden som virkelig fenomen forbindes med hjemløshet og utlendighet. Dette forsterkes ved at onkelen Odd dør under et flyraid fra England.

Hjemløsheten forbindes også med seksualitet. Både i Østerdalen og i Sverige har Arild små kjærlighetsopplevelser. Men først i tolvårsalderen innhenter kjærligheten ham på hjemmebane. Sammenhengen er klar: Hjemme på Røa har han gutta, i utlandet er de vekk. Hjemme på Røa foregår den første seksualopplæringa i guttegjengene, på en temmelig håndfast måte. Dette er skildret i kapitlene "Dongen I" og "Dongen II".

Barndom har et tydelig antikrigsbudskap. Dette svarer til verkets humanistiske moral, som er identisk med moralsystemet i Ringer. Krigsmotstanden forfektes på en naivistisk, paradoksal måte, i og med at forfatteren beskriver et barn som lever langt fra begivenhetenes sentrum. Lille Arild opplever likevel krigens gru som noe sterkt og nærværende, og det absurde ved krigen poengteres ved at den filtreres og omtolkes i hovedpersonens frodige barnefantasi. Dette er en av Nyquists vanligste teknikker, som også gjennomsyrrer Ringer. De store spørsmål belyses gjennom ubetydelige og naive hovedpersoners liv.

11.2 Guttefelleskapet

Barndoms første del skildrer det umyndige barnet i en vanskelig verden. Sjøl om Arild har et positivt syn på livet og en god mor, klarer han likevel ikke å mestre den problematiske tilværelsen skikkelig.

Del to, "Torget, og veiene rundt", er annerledes. Den er viet til den positive livsperioden i Nyquists forfatterskap, alderstrinnet fra ni til tolv. Her finner vi den samme barndomsfascinasjonen som i Ringer. Den blir desto sterkere ved å presenteres i kontrast til den lille Arilds umyndige periode. Fascinasjonen er ikke særlig kritisk. Arild Nyquist beskriver bravadene til den lillestore Arild med atskillig ironi. Men denne ironien er først og fremst en sjøllironi som gjør den entydige hyllesten lettere å svelge for leseren. Den demper ikke på noen måte barndommens gyldne glans.

Hovedåstedet i denne delen er torget. Elva har ingen funksjon her heller. Barndom er ikke bygd opp over den samme motsetninga mellom natur og kultur som Ringer. Barndom er en sosialiseringroman, som beskriver hvordan det nye og uferdige individet Arild finner sin egen plass i samfunnet. Derfor veksler skildringa mellom to kollektive handlingssentra: Familien i del en, kameratgjengen i del to.

Arild er omtrent like vimsete som Marius, men han har ikke noen klar toerposisjon. Vennene hans er nemlig ikke stort bedre. Han har heller ikke noen klart definert bestevenn. Den eneste som blir utpekt som mye flinkere enn Arild er stikkakasteren Bläsch. Men kapitlet der dette skjer, er egentlig en frittstående skisse som også står i samlinga Bläsch fra 1974. Den er bygd opp rundt en tematikk som henger nærmere sammen med retorikken i Ringer enn retorikken i Barndom.

Arilds vimsing har en forholdsvis enkel retorisk funksjon. Forfatteren vil gjerne fortelle at det ikke er viktig å være best her i verden, og lar heller ikke sin egen helt være det. Vi skal heller ikke se bort fra at sjølbioografien kan inneholde en referanse til den fysiske forfatterens egenskaper på akkurat dette punktet.

11.3 Språk

Språket i Barndom endrer seg påfallende etter som Arild blir eldre. Dialektinnslagene blir stadig sterkere og sterkere, både i direkte tale og den berettende teksten. Men dialekten er ikke konsekvent gjennomført, ut fra en vanlig skolelæreroppfatning av språklig konsekvens. Radikale og konservative former kommer hulter til bulter, øksa veksler med øksen med få linjers mellomrom.

Det er også vanskelig å snakke om dialekt iverlig betydning i denne sammenhengen. Oslos vestkant er et av de mest dialektfiendtlige områdene i landet, og det er umulig å konstruere noen slags dialektnormal ut fra språkpraksisen i bydelen. Man kan bare finne større eller mindre dialektinnslag i talen, som karakteriserer den talendes forskjellige språkregistre.¹ Det er også slik Nyquist bruker språket. Dialektinnslagene blir et

litterært virkemiddel som karakteriserer den talende og den omtalte situasjonen. Ut fra et slikt perspektiv følger dialektbruken et klart mønster.

Dialektbruken er et signal på uavhengighet, og øker jo mer Arild fjerner seg fra hjemmet og går inn i de unge guttas fellesskap. Den toppar seg i de to erotiske kapitlene om dongen. Der omtales emner som er fullstendig tabu i familiesammenheng.

Dialektbruk har en rekke klare konnotasjoner. Den er barsk og knytter an til mannsfellesskapet. I stevnemøtet i eplehagen snakker Arild ikke dialekt. Den markerer uavhengigheten så sterkt at det ligger på grensa til lys-skyhet. Det første dialektordet i Barndom forekommer når Arild er aleine og stjeler penger fra telefonbordet. I Ringer finner vi spor av det samme mønstret, Arne bruker dialektord når han kranbler med Didrik om den døde reven. Her konnoteres både natur og handlekraft.

Bak det hele ligger hele tida en konservativ språk-normal som det normale, og den dukker opp igjen hver gang det språklige markeringsbehovet avtar.

En slik språkpraksis har bakgrunn i sosiale realiteter. I sin undersøkelse av dialektutvikling hos skolebarn i Arendal i 1977 (Kristoffersen 1980), viser Gjert Kristoffersen at en rekke dialekttrekk varierer både med sosial bakgrunn og alder.² Før skolealderen er familien den viktigste sosialiseringsfaktoren. Dette fører til sosial differensiering i språkbruken. I Barndom samsvarer dette med Arild Nyquists oppvekst i Røas småborgerlige funksjonærsjikt, og den konservative språkbruken i Barn-
doms første del.

Men ifølge Kristoffersens undersøkelse øker innslaget av dialektformer sterkt fra første til niende klasse, samtidig som de sosiale ulikhetene jevnes ut. Det er de høyeste sosialgruppene som endrer språket mest. Dette skyldes ifølge Kristoffersen at det er kameratflokkene som får størst betydning som sosialiseringsfaktor.

Kristoffersens undersøkelse stammer fra et annet miljø og en annen tid enn Barndom. Men han beskriver en prosess som er helt parallell til Nyquists dialektbruk, og det er god grunn til å tro at de to fenomenene har sammenfallende årsaker. Nyquists bruk av dialektuttrykk

er slett ikke noen pålitelig beskrivelse av et sosialt fenomen, det er et rent litterært virkemiddel. Ut fra min egen oppvekst på vestkanten i Oslo vil jeg si at det dreier seg om en språklig karikatur.

Denne karikaturen er også en fortsettelse av en velkjent litterær praksis, som lar dialektbruk signalisere folkelighet, kroppsarbeid, forskjellige grader av lat-terlighet og råhet osv. Men når Nyquist knytter den skiftende språkpraksisen til alderstrinnene, er det en ganske original vri.

11.4 Bläsch og andre som stakk innom

Barndoms annen del er mer novellistisk enn første del.

Alle kapitlene kan leses som frittstående noveller. De fleste av dem føyer seg inn i en klar kronologisk orden, som blir understreket ved at forfatteren har lagt inn små aldersangivelser flere steder. Men som tidligere nevnt er det flere av kapitlene som bryter med kronologien, og er skrevet i en slags ubestemt, allmenn tid. Disse kapitlene skiller seg også ut ved at de bryter med utviklingstematikken i resten av boka. Det dreier seg om kapitlene "Den store ÅLEN", "Bläsch", "Akvariet", "800 meter løpet". Kapitlet "Duen" er et grensetilfelle, men jeg velger å innordne det under kronologien. Årsaken til dette er også at det utspiller seg i guttegjengens fra torget.

Bortsett fra "Bläsch" handler nemlig ikke de løsrevne kapitlene om dette kollektivet. De utspilles sammen med Arilds farmors familie, som bor på Skøyen. Og mens guttekollektivet er en dynamisk enhet som er på full fart mot å sprengne sine egne grenser, er farmors familie et statisk, positivt ladet sted, som ingen av bokas jeg-er viser noen vilje til å sprengte seg ut av. I stedet står det fram i nostalgisk glans.

De to første av kapitlene er også publisert tidligere, som frittstående fortellinger i samlinga Bläsch (1974).

I de frittstående novellene finner vi en skrivemåte som likner på resten av Barndom. Men tematikken likner mer på Ringers idylliske overflatenivå. Billedbruken tilsvarer også Ringers. Her er fisk, familie og sommer det sentrale. Og akvariet rommer den samme begrensninga

som sommervannsbildet:

«De er fine, syns du ikke?»

«Jo, veldig. Blanke og røde og gullfisk alle sammen.»

«Du kan tro at de koser seg der inne i de fine, grønne og gule akvariehagene sine, Arild.»

«Ja.»

«De svømmer rundt og hilser på hverandre, og slipper små luftbobler opp til overflaten.»

«Og ingen kommer inn og forstyrrer for dem eller ødelegger heller.»

«Nei, ingen.»

«Og ingen spiser hverandre opp – de bare svømmer rundt og rundt og koser seg hele tiden.»

«Nei, de bare svømmer rundt og koser seg blant de grønne plantene og er mor og bestefar med ryggsekk og alle barna. Og bestandig er det lys og sommer der inne.»

«Ja, bestandig, farmor.»

(Barndom, side 198-199)

Disse kapitlene hører sammen med to andre tekster i Bläsch: "Sopptid" og "Blomsterkjerra". De er helt parallele både i tematikk og fortellermåte. I "Bestefars epler/bestefars bilder", "Flygelet" og "Natten har skygger i bladene" i samme samling går Nyquist videre med temaene. Men her beskriver han også situasjonen til den voksne som minnes barndommen. Han (fiksjonens forfatterfigur) står i et problematisk forhold til både sin egen samtid og til den etterlengtede barndommen:

Anne-Kari kommer ned og tisser. Hun ser at jeg sitter her inne over papirene mine – så rekker hun hånden fram og rapper litt vin. Og hele tiden henger klokken der oppe og sier noe som den ikke sa i går på denne tiden.

Jeg drømte at jeg og Hans Ollemann spilte bandy. Jeg fikk ballen i ansiktet hele tiden, det var oppe på Tåsen. Så drømte jeg at jeg fisket, men fisken var råttent og manglet hode da jeg omsider fikk den opp. Erik Mortensen var der også, fjollete greier – han liknet en mark.

Så drømte jeg om huset hjemme, om den mørke, mørke kjellertrappen – og mor som gjemte seg bak det høye skapet i bunnen av trappen. Jeg måtte gå alle trinnene ned. Hun skrek da hun kom imot meg. Ansiktet sprakk som sorte glassbiter og fingrene klorte etter øynene mine – jeg skrek.

("Natten har skygger i bladene",
Bläsch, side 55)

Her finner vi en interessant problematisering av de idealiserende barndomsminnene. Så vidt jeg kan se støtter dette denne oppgavens påstand om at angst og dødsbevissthet er sentrale forutsetninger for den idealiserte barndommen.

11.5 Den knuste ringens siksakbane

Bläsch inneholder stykker som er skrevet fra 1965 til 1974. Den er en sprikende samling. Men som katalog betraktet gir boka et godt inntrykk av Arild Nyquists eksperimentvirksomhet i tidsrommet som ligger mellom Ringer og Barndom. Vi finner igjen de fleste teknikkene fra Ringer, men de er presentert i mer rendyrkede former. Samtidig er ironien blitt betraktelig mer ustabil. Forbisnakkingsironien blir for eksempel utprøvd i "Samtale mellom høyerestående individer" og "Frokost i det blå". Men i disse tekstene er det ikke noe entydig sentrum for omgåelsene. De beveger seg i siksak og gjør leseren forvirret, noe som igjen gjør tittelen på den førstnevnte teksten svært ironisk.

Ved siden av angstforestillingene tar "Natten har skygger i bladene" også opp forfatterens situasjon. Dette var også hovedtemaet i Nyquists annen bok, Dexter & Dotater (1970). Her innføres fiksjonens Dikter Arild for første gang. Han sitter og forsøker å bli forfatter, og leverer ei rekke parodier på både mytene om dikterrollen og litterære sjablonger. Boka representerer en drastisk videreføring av kunstdrøftinga i Ringer, i en eksperimentell form. Samtidig innleder den Arild Nyquists lange rekke av åpenlyse parodier. Disse har siden vært en hjørnestein i forfatterskapet. En av hans yndlingsteknikker er å ta opp en tråd fra en sjanger, bygge opp sjangerforventninger hos leseren, før så å karikere dem og forkaste dem ved å la teksten ta en uventet vending.

Frakken tegner og forteller (1971) bygger på en kombinasjon av paradoksal uskyldighetsironi og romantisk ironi. Dikteren Espen (en allusjon til Askeladden) sitter og skriver at han drar rundt i hovedstaden sammen med den troskyldige Kongen og den teknokratiske Statsministeren samt Frakken, som blir en levende person i teksten. De tre første opptrer også i flere tekster i Bläsch. Dette er morsomme, ironiske tekster med en forholdsvis entydig moral. Inne i typiske populistiske tankebaner som Nyquist delte med svært mange andre i tida rundt folkeavstemminga om EF, finner vi skildringer av det ødelagte barndommens rike som dirrer av nostalgi og raseri:

Hvor fossen engang stupte frisk og grønn, krøp nå litt brunt vann over stenene. Hvor elven før danset klar og ren med skumtopper på, rislet bare syk gjørme over sanden – elven var forvandlet til en smal og stinkende kloakk, en lemlestet hånd som knapt orket nynne sin elvesang mer, den hvisket bare så lavt, så lavt: – Se hva menneskene har gjort, dikter Espen – de har skåret nyrene ut på meg, amputert hjertet og fylt rustne bil-

deler opp i meg i stedet! Hvorfor kom du ikke hit før? Hvorfor kom du ikke da jeg trengte deg som mest og hjalp meg bort fra denne døde dalen?

(Frakken tegner og forteller,
side 77-78)

I og med Barndom har Arild Nyquist gjort seg ferdig med de åpenlyse barndomsskildringene. Ringen er brutt. Men samtidig har han tatt med seg bitene av trylleringen for å legge dem ut i stadig nye formasjoner, og kjøre mer eller mindre ville løp i den svingete løypa som oppstår. Det vil føre for langt å føre en katalog over alle fiskene, venneparene, problematiske kvinnene, fuglene, blomstene, grønnsakhagene, ølflaskene og bannordene som ligger spredt ut over i de tjue bøkene og fire LP-platene Arild Nyquist har utgitt i skrivende stund. Ironibruken hans, og diktene, vil også kreve sine egne avhandlinger.

det eneste fellestrekket jeg skal ta opp her, er den konsekvente bruken av tafatte, lite vellykkete hovedpersoner. De er vimsete, aldri sosiale stjerner, og ofte mer eller mindre handlingslammete. Tidligere har vi vært inne på to sentrale egenskaper som knytter seg til slike personer: De er effektive i uskyldighetsironier, og de representerer ikoniske avbildninger av det moralsystemet Nyquist forfekter. Det viktigste er ikke å være flink, men å være et godt menneske.

Men den konsekvente bruken av de avmektiges perspektiv er også en kritisk påpekning av det problematiske som ligger i det å handle. Nyquists moralske tenkemåte har som naturlig konsekvens at han gjerne vil forandre verden. Den er jo slett ikke styrt av humanistiske normer. I bøkene finner vi også entydige, men forholdsvise generelle politiske ytringer om at verden er i ulage. (For eksempel den grovkornete høyreparodien "Abborfiskes løpesedler" i Abborfiske i Norge (1981).) Men skal verden forandres,

må man akseptere redskapene som gjør forandringene mulig, og gi dem den nødvendige autoritet. Nyquists helter er nettopp ikke instrumentelt orientert. De blir stående og dvele ved redskapen, hvis de da ikke kaster seg ut i store handlinger som er formålsløse eller dømt til å mislykkes. Sine største resultater når de i fantasien, i drømmer eller i spill. Marius i Ringer fantaserer seg inn i helterollen når han forteller historier til Arne. Walther Reggiano i "Siste stikk" (i På Geilo, sa Tom (1982)) stikker av fra gamlehjemmet for å dø full og fri på en skummel havnekneipe.

Her ligger det en klar parallell til kunstnerrollen. Når dikter Arild og hans alter ego, Tom, opptrer som gjennomgangsfigurer, er dette en ironisk påminnelse om fiksjonsarbeiderens maktesløshet i de handlendes verden.

Men det er også en konsekvens av en antiautoritar tenkemåte som er ført så langt at den nærmer seg handlingslammelse. Ved å nekte sine egne hjelpemidler autoritet og la være å bruke dem, forblir verden som den er. Tilbake står ironikerens klassiske posisjon. Med et skjevt smil står han og ser menneskene ta ryggtak på skjebnen, bare for å brette sin egen rygg.

Dette har også andre implikasjoner. Det er jo en kjent sak at mange frigjørende prosjekter har vært tvunget til å anvende midler som igjen har ført til ny ufrihet. Den russiske revolusjon og Stalins regime er et vondt og treffende eksempel på det.

Dette eksemplet stammer fra en gjennomført revolusjon. Bare de færreste frihetsdrømmer kommer så langt. De fleste mennesker er jo svært maktesløse når det gjelder å endre sin egen situasjon grunnleggende. Omverdenen setter for definitive grenser til at frigjøringsprosjektet lykkes. Arild Nyquist står for en oppvurdering av disse menneskene. Samtidig fører den ironiske skrivemåten til at han kan hylle de avmektige samtidig som han kritiserer avmakten. Utopien, drømmen om forandring ligger der hele tida. Bevisstheten om at forandring er mulig, sjøl om det bare er i drømmen, er en livsbetingelse.

For å overbevise leseren om dette, og la det hele ende med døden slik det er vanlig både i liv og diktning, avslutter jeg med det siste kapitlet i Abel XIV (1973).

Kontoristen Abel bygger en flåte for å seile mot friheten, men utsetter avreisen på grunn av regnvær. Han utsetter og utsetter, helt til flåten er nedgrodd av mose og han sjøl er en gammel mann. For litteraturanalytikeren er det interessant å notere seg at Abel har lagt flåtebildet inn i boka med elefantbildet på, og dermed kombinerer nøyaktig på samme måte som Marius gjør under den dagdrømte robinsonaden sammen med Arne i Ringers tredje kapittel. Har han metatekstlige interesser, kan han også bite seg merke i at kombinasjonen bok, bilde og urørlige hender blir presentert på slutten av en fiksjonstekst full av poetiske bilder. Men en vanlig leser vil nok vise større takt og innlevelsessevne, og forsøke å oppfatte det dype alvorret i den døendes siste ord:

Da Abel merket døden komme, forsøkte han å løfte hodet mens han hvisket: Elia, hent boken er du snill...

Hvilken bok?

Boken med elefanten utenpå, hvisket Abel og sank ned på puten.

Elia reiste seg og hentet den.

Han orket ikke å åpne den. Boken lå på den hvite dynen. Hendene hans rørte seg ikke.

Skal jeg lese for deg, Abel?

Nei, hvisket Abel. Ta bildet ut, Elia...

Hvilket bilde?

Bildet derinne, hvisket Abel med svak stemme.

Elia, som satt der med de gamle, vakre hendene sine — åpnet boken og tok ut et gulnet fotografi.

Men hva er det du har her da, Abel? sa hun og bøyde seg over ham.

Flåten min, hvisket Abel og smilte svakt.

Flåten? sa Elia og strøk ham over håret.

Jeg kunne hvis jeg ville, hvisket Abel med det aller siste smilet sitt. Jeg kunne hvis jeg ville...

Så døde Abel med flåten i hendene.

(Abel XIV, side 88-89)

NOTER

2.kapittel: HVEM SIER HVA TIL HVEM?

1. Se Asbjørn Aarseth: Episke strukturer, Oslo 1976, s.21-52,
Morten Nøjgaard: Litteraturens univers, Odense 1979, s.145-179,
Wayne C. Booth: The Rhetoric of Fiction, Chicago 1961, s.67-86
Seymour Chatman: Story and Discourse, Itacha 1978, s.147-151.
2. Sit. etter Knut Hamsun: Samlede Verker, bind 2, Oslo 1976, s.333-334.
3. Sit. etter Tompkins (red.): Reader-Response Criticism, Baltimore and London 1980, s.2.
4. Se Umberto Eco: "læserens rolle" i Michel Olsen/Gunvor Kelstrup (red.): Værk og læser. Kbh.1981, s.178-200.
5. Se også Klaus P.Mortensen: Den afmægtige fortællers almagt, Kritik 61/1982, s.112, en replikk til Harly Sonne: Den parlamentariske fiktion, s. 13 i samme nr.

3.kapittel: LITT OM IRONI

1. Framstillinga bygger hovedsaklig på Odd Inge Langholms artikkel "Ironi og forteller kontroll" i EDDA 1977, s.129-155. Videre har jeg trukket inn synspunkter fra D. C. Muecke: The Compass of Irony, London 1969. (Dette er Langholms hovedkilde), Wayne C. Booth: A Rhetoric of Irony, Chicago & London 1974, samt Raket Granaas: Ironi i narrativ diktning, magistergrads-avhandling i litteraturvitenskap, Universitetet i Bergen 1980.
2. Om balanse og eleganse: Se Langholm 1977 og Muecke 1969.
3. Raket Granaas avhandling inneholder en god innføring i historikken, s.1-26.

4.kapittel: BARNDOMMEN OG DET SJØLBIOGRAFISKE

1. Se Ståle Dyrviks forord i Philippe Ariés: Barndommens historie, Oslo 1980.
2. Statistikken og mye av argumentasjonen er hentet fra Ronny Ambjörnsson: Familjeportrett, Sthlm 1978, s.62-107.
3. Se Ariés 1980, s.45.
4. Sit. fra Truls Winther: Natur og samfunn hos Jean-Jacques Rousseau, Kirke og Kultur 1975, s.216-230.
5. Denne Rousseau-tolkinga er stjålet fra Ambjörnsson 1978.
6. Sitat etter: Gunnar Holth 1982 (s.22).
7. Konstatert på åstedsbefaring 27/7-83, utført av undertegnede.

6.kapittel: SKRIVEMÅTEN I RINGER

1. Jfr. Handlerkatalog NORGE, nr 11, s.9, Filatelistisk Forlag, Bergen 1983.
2. Et godt eksempel er Ask Burlefot i Agnar Myklebusts Lasso rundt fru Luna, Oslo 1958, s.79.
3. Om ikonisk avbildning: se Martinet 1976, s.55.
4. Den klassiske mytologien har jeg hentet fra de Vries: Dictionary of Symbols and Imagery, London 1976.
5. Se Roland Barthes: Mytologier, Oslo 1975, s.163-211.

10.kapittel: TRE VOKSNE

1. Forfatteren av denne hovedoppgaven er født i 1951, og har vokst opp på Bestum, et villastrøk vest for Oslo sentrum.

11.kapittel: UT AV RINGEN - OG INN I DEN

1. "Termen REGISTER er blitt brukt om språkvariantar som har grunnlag i yrke eller sosial rolle. (...) I rolla som lærar vil ein person ha ein annan språkbruk enn i rolla som far/mor. Ulike register er vanlegvis karakteriserte berre ved ulikskap i vokabular." (Sit. etter Even Hovdhaugen: Språkvitenskap. Oslo - Bergen - Tromsø 1978, s.126.)
Jeg har valgt å tøyne denne termen litt for å dekke det omtalte fenomenet, som ligger på grensa til diglossi (veksling mellom høyspråk og lavspråk, se op.cit.s.122)
2. Se Gjert Kristoffersen: Dialektutvikling hos skolebarn, Oslo 1980, s.154-156.

LITTERATURLISTE

Primærlitteratur

- Nyquist, Arild: Ringer i et sommervann, 1963
Ringer i et sommervann, 2. opplag, 1975
Dexter & Dotater, 1970
Frakken tegner og forteller, 1971
Abel XIV, 1973
Bläsch og andre historier, 1974
Eplehøst, 1974
Barndom, 1976
Abborfiske i Norge, 1981
På Geilo, sa Tom, 1982

Alle er utgitt på Aschehoug forlag i Oslo.

Sekundærlitteratur

- Ambjörnsson, Ronny: Familjporträtt, Stockholm 1978
Ariés, Phillippe: Barndommens historie, Oslo 1980
Augustin: Bekjennelser, Oslo 1961
Barthes, Roland: Mytologier, Oslo 1975
Booth, Wayne C.: A Rhetoric of Irony, Chicago 1974
The Rhetoric of Fiction, Chicago 1961
Borgen, Annemarta: Deg, Oslo 1980
Borgen, Johan: Barndommens rike, Oslo 1977
Chatman, Seymour: Story and Discourse, London og Itacha 1978
Dahl, Ottar: Grunntrekk i historieforskningens metode-
lære, Oslo 1976
Eco, Umberto: "Läserens rolle", i Olsen/Kelstrup (red.):
Værk og læser, København 1981
The Role of the Reader, Bloomington og Lon-
don 1979
Granaas, Rakel: Ironi i narrativ diktning, magistergrads-
avhandling i statsvitenskap, Bergen 1980
Hamsun, Knut: Pan, Oslo 1976
Handlerkatalog NORGE, nr. 11, Bergen 1983
Holth, Gunnar: Å gå i seg selv. En analyse av Sigurd
Evensmos selvbiografi INN I DIN TID, og
en sammenlikning mellom dette verket og
romanene FLAGGERMUSENE og HJEMOVER, Oslo
1982
Hovdhaugen, Even (red.): Språkvitenskap, Oslo, Bergen og
Tromsø 1978
Ibsen, Henrik: Peer Gynt. Et dramatisk digt, København
1875
Kierkegaard, Søren: Om begrebet Ironi, Samlede værker,
bind I, København 1962
Kristoffersen, Gjert: Dialektutvikling hos skolebarn, Oslo
1983
Langholm, Odd Inge: "Ironi og fortellerkontroll", EDDA nr.
3, 1977, Oslo 1977
Martinet, Jeanne: Hva er semiologi?, Oslo 1976
Mortensen, Klaus P.: "Den afmægtige fortellers almagt",
Kritik 61, København 1982
Muecke, D.C.: Irony and the Ironic, London og New York
1982
The Compass of Irony, London 1969

- Murray, Dick: Noget om medefiskeri, København 1978
Mykle, Agnar: Lassø rundt fru Luna, Oslo 1958
Nøjgaard, Morten: Litteraturens univers, Odense 1979
Obstfelder, Sigbjørn: Digte, Bergen 1893
Ordbog over det danske sprog, bind 16, København 1936
Olney, James (red.): Autobiography: Essays Theoretical
and Critical, Princeton 1980
Rousseau, Jean-Jacques: Bekendelser, København 1966
Solstad, Dag: Gymnaslærer Pedersens beretning om den store
politiske vekkelsen som har hjemsøkt vårt
land, Oslo 1982
Tomkins, Jane P. (red.): Reader - Response Criticism,
Baltimore og London 1982
Vold, Jan Erik: Entusiastiske essays, Oslo 1976
de Vries, Ad.: Dictionary of Symbols and Imagery, London
1976
Winther, Truls: "Natur og samfunn hos Jean-Jacques Rousseau",
Kirke og Kultur, Oslo 1975
Øyslebø, Olaf: Stil- og språkbruksanalyse, Oslo 1978
Aarseth, Asbjørn: Episke strukturer, Oslo 1976

Magne Lindholm

ARILDS TID. En analyse av Arild Nyquists barndomsskildringer, med hovedvekt på Ringer i et sommervann

Nordisk institutt

Universitetet i Oslo

Høsten 1983

SAMMENDRAG

Opggaven innledes med tre teoretiske kapitler. Det første presenterer en litterær kommunikasjonsmodell som opererer med begrepene implisitt forfatter, forteller, tilhører og leserrolle. Det andre drøfter grunnleggende ironiteori. Begge kapitlene er forholdsvis omfattende. De innfører det teoretiske apparatet som benyttes i oppgaven, men kan også leses som sjølstendige kapitler. Tredje kapittel er en mer overflatisk presentasjon av sjølbioграфиens teori og barndomsideologiens idéhistorie.

Deretter følger en detaljert retorisk analyse av Ringer i et sommervann (1963) med spredte sideblikk til Barndom (1976). Her forsøker jeg å avdekke fortellerstrategien og leserrollen i teksten, gjennom å finne fram til de tekniske grepene som er brukt i romanen. Samtidig blir dette en avdekking av verkets styrende normer både på et eksplisitt og et implisitt nivå.

Analysen er ganske teknisk preget, men jeg har søkt å unngå fremmedord og tyngende fagterminologi. Det er få henvisninger til forfatterens liv og tekstens litteraturhistoriske sammenheng.

I sluttkapitlet vurderer jeg sammenhengen mellom Barndom og Ringer i et sommervann, og trekker en del tråder til resten av forfatterskapet.