

Anita Louise Hanken

*"I flanørens fotspor"*

*- en analyse av Lars Saabye Christensens roman Halvbroren*



Mastergradsoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for kultur og litteratur

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Tromsø

Våren 2007



## **Forord**

Da jeg bestemte meg for å skrive en analyse av Lars Saabye Christensens *Halvbroren*, var det blant annet fordi jeg hadde lyst til å belyse det spesifikke bylitterære aspektet i forfatterskapet. Forholdet mellom barn og by, barn som flanører og Oslo som moderne by i litteraturen stod sentralt allerede fra begynnelsen. Jeg mener at identitetskriser og guttesosialisering har fått en urettmessig stor plass i mange av tolkningene av Saabye Christensens tekster. Min første tanke var å belyse *Halvbroren* som eksplisitt bylitteratur, som en roman befolket av urbane skikkelser, og forholdet mellom menneske og by. Forfatteren skildrer et nesten magisk by- og barndomsunivers som mange har kunnet kjenne seg igjen i. Hvor kommer denne magien fra? Lar den seg forklare? Og er det mulig å knytte den opp mot fortidens flanørskikkelse? Dette var utgangspunktet da jeg gikk i gang med oppgaven.

Jeg ønsker å rette en takk til min veileder Even Arntzen ved Universitetet i Tromsø for gode råd og kommentarer underveis i arbeidet. Takk også til min arbeidsgiver i Nye Troms som bevilget meg permisjon i innspurten, og Kjell-Sverre Myrvoll for hjelp med det datatekniske. Til slutt vil jeg takke mine foreldre som hjalp meg å finne ukjente og forsvunne steder.

Anita L. Hanken

Tromsø, mai 2007

## Innholdsfortegnelse

Forord .....	3
Innholdsfortegnelse .....	4
I. Innledning .....	5
1. Presentasjon av Lars Saabye Christensen og hans forfatterskap .....	5
2. Presentasjon av Halvbroren .....	6
3. Min innfallsvinkel .....	6
II. Flanøren.....	8
III. Form.....	15
1. Komposisjon .....	15
2. Fortelleren og tiden .....	18
3. Språk og stil .....	22
IV. Leseren— deltaker eller observatør?.....	26
V. Symbolske rekvisitter.....	32
VI. Presentasjon av motiver.....	37
1. Barnet og byen: Barnets hukommelse og byens hvisking .....	37
2. Byen som labyrint .....	42
3. Film.....	44
4. Tausheten.....	47
5. Latteren .....	48
6. Hjulet .....	49
7. Duen .....	50
VII. Analyse .....	51
1. Karakteranalyse.....	51
2. Barnum og Fred, halve og hele brødre .....	58
3. Ordmangel, fravær og savn.....	62
4. Flanørrollen.....	64
VIII. Avslutning .....	74
IX. Litteraturfortegnelse .....	76
X. Kart .....	78
XI. Tidsoversikt.....	82

## I. Innledning

### 1. Presentasjon av Lars Saabye Christensen og hans forfatterskap

Lars Saabye Christensen ble født i Oslo 21. september 1953, og vokste opp i Gabels gate på Skillebekk. I flere år var han bosatt på Sortland i Vesterålen, men er nå tilbake i Oslo. Han er tildelt en rekke litterære priser for sitt forfatterskap, blant annet Nordisk Råds litteraturpris, Brageprisen, Rivertonprisen, Bokhandlerprisen og Kritikerprisen. I oktober 2006 ble han utnevnt som kommandør av Den kongelige norske St. Olavs Orden for sin innsats for norsk litteratur.

Lars Saabye Christensen debuterte med dikt- og tekstsamlingen *Historien om Gly* i 1976, og fikk Tarjei Vesaas' debutantpris for denne. Året etter kom den første romanen, *Amatøren*. Det store gjennombruddet fikk han imidlertid med romanen *Beatles* i 1984, fulgt opp av *Bly* i 1990. Senere har han gitt ut en rekke diktsamlinger, bildebøker og romaner. I samarbeid med musikkgruppa *Norsk Utflukt* har Lars Saabye Christensen utgitt flere cd'er. Noen av verkene hans er filmatisert, blant andre *Herman*, *Gutten som ville være en av gutta* (filmens tittel er *Ti kniver i hjertet*) og *Den misunnelige frisør* (filmens tittel er *Min misunnelige frisør*). Han har dessuten jobbet med filmmanus og teateroppsetninger. Høsten 2004 var han aktuell med teaterstykket *Appelsinene på Fagerborg*. I et intervju med Mariann Aalmo Fredin i Dagbladet 18. februar 2004 sier Saabye Christensen at teaterstykket "inneholder helt opplagte motiver som kan føres tilbake til *Halvbroren*".

*Halvbroren* kom ut i 2001. Den er senere blitt oversatt til 18 språk og solgt til 29 land. Romanen ble belønnet med Bokhandlerprisen og Brageprisen i 2001, og fikk Nordisk Råds litteraturpris i 2002. Romanen blir av mange regnet som forfatterens hovedverk. I flere intervju har han selv uttalt at dette er hans store roman, som det har tatt mange år å få skrevet: "Jeg har hele tiden visst at dette er min store fortelling. [...] *Beatles* bestod av trommer, bass og rytmegitar. I *Halvbroren* har jeg et helt orkester" (Skei 2002, s. 10). *Halvbroren* er mitt førstevalg fra forfatterskapet da den rommer og samler flere av de tidlige verkene. Mange av motivene går igjen. Lars Saabye Christensen skriver ofte om barnet i byen, og dets ambivalente kjærighet/hat- forhold til byen.

## 2. Presentasjon av Halvbroren

*Halvbroren* med sine 651 sider inneholder flere fortellinger som kunne stått alene, men som likevel veves inn i hverandre, og bindes sammen gjennom Barnum og hans familie. Barnum vokser opp på Marienlyst i Oslo. Storebroren Fred er resultatet av en voldtekt på tørkeloftet frigjøringsdagen 8. mai 1945. De bor sammen med moren Vera, bestemoren Boletta og den danske oldemoren Den Gamle. Dessuten har vi Arnold Nilsen fra Røst, som er far til Barnum. Barnum blir mobbet fordi han er kortvokst, og han er alene inntil han blir kjent med Peder og Vivian.

Handlingen rulles opp i en mer eller mindre kronologisk rekkefølge, med enkelte store sprang både tidsmessig og geografisk. Vi begynner på Marienlyst hvor Barnum og Fred kjøper kandis i kiosken. Deretter møter vi den voksne Barnum på et hotell i Berlin, før vi kommer tilbake til frigjøringsdagen i 1945, og til slutt Arnold Nilsens oppvekst på Røst. Da alle disse settingene er presentert, kan fortellingen begynne. Vi får inntrykk av at fortellingen verken har begynnelse eller slutt, slik det beskrives i *Bly*: " - Alle historier er lange, sier Lorenzo. Ingen vet hvor de begynner. Ingen vet hvor de slutter" (Saabye Christensen 1990, s. 80). I *Halvbroren* finner vi mange små historier som møter hverandre og sammen utgjør den store fortellingen.

## 3. Min innfallsvinkel

Mange har stilt spørsmål om hvor flanørbegrepet kommer fra. Walter Benjamin hevder at figuren oppstod som en historisk skikkelse fra 1800-tallets Paris, mens andre, som Dana Brand, mener at fenomenet først oppstod i England, og derfra tok veien om USA til Frankrike. Jeg har ikke til hensikt å argumentere for verken det ene eller det andre. Men kanskje er det så enkelt som at flanøren alltid har eksistert, i alle byer, i en eller annen form. Hva som opptar meg, er ikke hvor denne figuren/fenomenet først så dagens lys. I stedet for å følge fotsporene baklengs, vil jeg heller følge dem forover, og spørre hvor flanøren er i dag. Er det sant, slik Walter Benjamin hevdet, at flanøren er død, eller er det fremdeles mulig å bruke begrepet, også innenfor norsk samtidslitteratur?

Jeg mener å få øye på flanøren som en (over)levende litterær figur i *Halvbroren*, og ikke kun som en nedstøvet historisk skikkelse fra 1800-tallet. Målsettingen med denne oppgaven er å lage en analyse av *Halvbroren*, med særlig vekt på forholdet og motsetningene mellom de to hovedpersonene Barnum og Fred. Jeg vil undersøke hvordan de begge inntar roller som

flanører samtidig som de også er barn. Å belyse barnet som flanør, og dets forhold til byen, blir dermed viktig. Jeg vil bruke flanørbegrepet og topografien, byrommet, aktivt for å perspektivere analysen, og flanørbegrepet vil således stå sentralt i hele oppgaven. Med dette som utgangspunkt, er barnet i byen, taushet, film, ordenes evne til å konstruere virkelighet, og gråt versus latter også aktuelle motiv.

Jeg er imidlertid klar over at *Halvbroren* alene ikke er representativ for all norsk samtidslitteratur. Det er ikke mulig å undersøke om flanørbegrepet fungerer som operativt begrep bare ved hjelp av én bok, og det skal jeg heller ikke forsøke å gjøre. Min intensjon er snarere å finne ut om, og hvordan flanørbegrepet kan brukes i forståelsen av nettopp denne romanen.

## II. Flanøren

Først skal jeg redegjøre for flanørbegrepet slik det er blitt framstilt av blant andre Charles Baudelaire, Walter Benjamin og Dana Brand. For å hindre at begrepet blir for flytende og problematisk å forholde seg til, skal jeg deretter forsøke å samle trådene og etablere et definert flanørbegrep. Slik håper jeg også å klargjøre hvordan jeg vil bruke begrepet i denne oppgaven.

Flanøren har mange navn, og grensene mellom definisjonene kan synes uklare. Jeg tror likevel at de fleste vil kalle flanøren en observatør, en person som går rundt i byen og suger til seg dens mange inntrykk. Blant andre Svend Erik Larsen har knyttet flanøren til de fire stikkordene "*Synssansen*", "*gadeliv*", "*lediggang*" og "*økonomisk uafhængighed*" (Larsen 1990, s. 222).

I *Kunsten og det moderne liv*, beskriver Charles Baudelaire kunstneren Constantin Guys både som "flanør", "kunstner", "verdensmann", "mannen i mengden", "geni", "spesialist", "barn", "dandy", "betrakter", og "fyrste" (Baudelaire 1863 (1987), s. 106-111). Det er interessant å merke seg at Baudelaire faktisk beskriver en reell person, ikke kun en fiktiv litterær figur. Dette reiser spørsmål om hvorvidt flanøren er virkelig, eller om han/hun kun hører hjemme i litteraturen. Og er flanøren nødvendigvis en historisk skikkelse? I *Litterære vanger* presenterer Tone Selboe en problemstilling som også vil være sentral i denne oppgaven: "Men er flanøren med sine spesielle egenskaper og karakteristika en historisk skikkelse, eller er han først og fremst en litterær figurasjon?" (Selboe 2003, s. 205).

Charles Baudelaire påpeker hvordan barnet med sin maksimale evne til å sanse omgivelsene også kan utgjøre en flanørrolle. Hos Baudelaire blir barndommen et viktig grunnlag for hva man senere i livet kan gjøre av gjenfinnelser:

Å være rekonvalesent er som å vende tilbake til barndommen. Som barnet nyter man da i høyeste grad evnen til å være levende opptatt av tingene, selv de tilsynelatende mest trivielle. La oss gå tilbake hvis det er mulig - gjennom fantasiens retrospektive anstrengelse - til våre tidligste, mest morgenfriske inntrykk; da vil vi måtte erkjenne at de hadde et eiendommelig slektskap med de meget brokede inntrykk vi kunne få senere i livet etter å ha gjennomgått en kroppslig sykdom, forutsatt at denne sykdommen hadde latt våre åndelige evner intakte. Barnet ser alt som *nytt*; det er alltid *beruset*. Ingenting ligner mer på det man kaller inspirasjon, enn den glede som barnet føler når det suger inn



farger og former. Jeg vil våge å gå enda lenger; jeg vil hevde at inspirasjonen har en eller annen forbindelse med *blodstigning*, og at enhver sublim tanke er ledsaget av et nervesjokk- mer eller mindre sterkt- som forplanter seg helt opp i lillehjernen. Geniet har solide nerver; barnet har svake. Hos den første har fornuften fått en betydelig plass; hos den andre opptar følsomheten hele dets vesen. Men geni er ikke noe annet enn den frivillig *gjenfunne barndom*, en barndom som for å kunne uttrykke seg nå er utstyrt med virile organer og en analytisk ånd som setter den i stand til å organisere hele mengden av ufrivillig oppsamlet materiale (Baudelaire 1863 (1987), s. 109).

Også hos Walter Benjamin kobles flanøren opp mot fortid og barndomstid, men ikke nødvendigvis hans egen:

Gatan leder flanören tillbaka in i en svunnen tid. Den leder nedåt, om inte till mödrarna så dock till en förgången tid, som bara är desto mer trollbindande därför att den inte är hans egen privata. Likväl tillhör detta förflutna alltid en barndomstid. Men varför skulle det vara hans eget livs förflutna? (Benjamin (1990), s. 344).

Felles for Baudelaire og Benjamin er også rus-motivet som minneskapende:

Det minneskapende rus i vilket flanören drar fram genom staden, hämtar inte bara näring ur det som sinnligt framträder inför hans blick, utan kan bemäktiga sig det rena vetandet och döda fakta som något erfaret och levtt (Benjamin (1990), s. 345).

Walter Benjamin omtaler flanørens karakter som nysgjerrig og lidelsesfull. Han/hun er en ensom observatør heller enn en deltaker. Hvis vi ser flanøren som en litterær figur, uavhengig av nasjonalitet og tidsepoke, er det likevel ikke slik at den enkelte flanøren er uavhengig av tid og rom. Tvert i mot er det nettopp dette som er dens fremste kjennetegn, nemlig dens tilknytning til et spesifikt rom i en nøyaktig definert tidsepoke. Kanskje er det også dette Lars Saabye Christensen mener når han sier: "Alle historier må finne sted et sted. Mitt sted er Oslo, Fagerborg. Kanskje det er mulig å være universell, for å bruke et stort ord, hvis man er så lokal som mulig. Jeg tror det" (Program for teaterstykket *Appelsinene på Fagerborg*, Centralteateret høsten 2004). Det lokale fenomenet, og ikke minst flanøren, er universell. Mange lesere kan kjenne seg igjen i et lokalt bymiljø, uansett hvilken by det er snakk om, fordi alle byer har noe felles.

Som jeg tidligere nevnte, er flanøren ofte beskrevet som en mystisk, mannlig rekonvalesent som er fremmed i storbyen. Slik møter vi ham også i Allan Edgar Poes *The Man of the Crowd*. Her finner vi den rekonvalesente på kafé i London, hvor han sitter og stirrer ut av vinduet på folkemassen som går forbi. Plutselig ser han et interessant ansikt i mengden, og løper ut for å følge etter ham. Etter en god stund forstår han at den mystiske fremmede ikke

skal noe sted, men kun lar seg drive med folkemassene, på evig vandring rundt i storbyen. Det kommer ikke klart frem hvem av de to, forfølgeren eller den forfulgte, som er "the man of the crowd". Kanskje begge to. Walter Benjamin skriver imidlertid: "The man of the crowd is no *flâneur*. In him, composure has given way to manic behavior. Hence he exemplifies, rather, what had to become of the *flâneur* once he was deprived of the milieu to which he belonged" (Benjamin, 1955 (1982), s. 174).

Benjamin aksepterte ikke at andre nasjoner forsøkte å adoptere flanøren. Han så den som et fenomen tilhørende en liten tidsepoke i Paris, og mente at "Paris skapade flanörens typ" (Benjamin (1990), s. 344). Dette er imidlertid en påstand med visse modifikasjoner, ettersom flanørbegrepet senere er blitt mer omstridt. I følge Dana Brand ender Walter Benjamin til slutt med å avlive flanørfenomenet ved å kalle den en "sosial fantasi" som oppstod av sosiale og politiske grunner i Paris i 1830-årene, og deretter forsvant i midten av 1840-årene:

...Benjamin dismisses the flaneur as a fairly transparent social fantasy. According to Benjamin, such a fantastically gifted urban interpreter existed to assure a literate bourgeois audience that urban crowds were not as illegible as they appeared to be, that social life was not as incoherent as it appeared to be, and that the masses were not as politically threatening as they appeared to be (Brand 1991, s. 6).

Men å kalle flanøren for en sosial fantasi vil ikke nødvendigvis utelukke figuren fra nyere litteratur. Det kan tenkes at denne sosiale fantasien dukker opp fra tid til annen, i enhver by, fremdeles i dag. Dana Brand avviser Benjamins oppfatning av flanøren som et fenomen tilhørende 1800-tallets Paris, men opprettholder likevel forestillingen om en historisk forankring ved å gjøre krav på flanøren som engelsk eller amerikansk allerede på 1700-tallet, til tross for at begrepet "flanør" ikke fantes. Hun mener det opprinnelige navnet på flanøren var "urban spectator".

I *Litterære vanganter* åpner Tone Selboe opp for at også norsk litteratur kan forstås i en moderne storbysetting, men går ikke nærmere inn på flanørens tilknytning i tid. Mitt spørsmål er blant annet hvorvidt flanøren er en tidløs skikkelse. Jeg synes det er på tide å se flanøren som et universelt fenomen, avhengig av en bestemt setting i tid og rom som enkelttilfelle, men likevel tidløs og romløs som fenomen. Det er likevel en forutsetning at begrepet avgrenses og defineres for å fungere operativt. Jeg vil nå forsøke å danne en slik definisjon.

Flanøren er en bruker av byen, i den forstand at han/hun står i dialog med den. Dette innebærer blant annet å samle inntrykk, for så å sette dem sammen og realisere dem i en litterær eller kunstnerisk form. Roland Barthes har sagt at: "The user of a city picks out certain fragments of the statement in order to actualize them in secret" (Certeau 1988, s. 98).

Jeg ser flanøren som en skikkelse innenfor fiksjonens verden. Begrepet fungerer likevel som et litterært verktøy, og som et forstørrelsesglass, for å tydeliggjøre en virkelig tendens. Skikkelsen tar opp i seg flere karaktertrekk som man kan gjenkjenne hos enkelte urbane mennesker, men her får de en langt mer tydelig og ekstrem framstilling. Trekkene manifesterer seg i flanøren som et ekstremt tilfelle. Med andre ord er flanøren en fantasifigur med vage røtter til virkeligheten.

Jeg tenker å bruke flanøren som en litterær skikkelse, og som et fenomen løsrevet fra en bestemt historisk forankring. Kanskje som en tidløs sosial fantasi, men uansett ikke kollektivt steds- og tidsbundet. Den flanørskikkelsen jeg trekker fram, har en klar likhet med den vi finner hos Walter Benjamin og Charles Baudelaire. Ved å la to Oslo-gutter fra siste halvdel av 1900-tallet spille flanørrollen sammen, gir jeg flanøren et nytt kostyme. Det er flanørens indre kvaliteter, framfor de ytre, jeg ønsker å framheve. Beskrivelsene av den klassiske flanøren er ofte preget av ytre trekk som virker selvmotsigende og fangende. Jeg tror det kan være nyttig å rette fokuset vekk fra et spesifikt utseende, kjønn og samfunnsklasse, til fordel for indre karaktertrekk og handlingsmønster. Min påstand blir at flanøren snarere utgjør et storbyfenomen enn en ytre definerbar stereotyp. I følge Keith Tester lar ikke flanøren seg definere annet enn ved sin handling:

Because the *flâneur* is fundamentally a figure who can only be known through the activities of *flânerie*, a certain mystery is intrinsic to his identity [...] he cannot be defined in himself as very much more than a tautology (the *flâneur* is the man who indulges in *flânerie*; *flânerie* is the activity of the *flâneur*) (Tester 1994, s. 7).

Jeg vil ikke begi meg ut i diskusjonen om hvor flanøren kommer fra. Hva som eventuelt må være begrepets absolutt rettmessige definisjon, avhenger dessuten av hvem som definerer det. I analysen av *Halvbroren* mener jeg likevel at det kan være interessant å forsøke å bruke begrepet for å se om det kan tilføre verket en ny forståelse. Ved å bruke flanørbegrepet aktivt

i analysen, håper jeg også å kunne belyse dets relevans i en norsk roman, uten at denne på noen måte er representativ for all norsk samtidslitteratur.

Oppgaven vil konsentreres rundt flanørens adferdsmønster, hans egenskaper og karaktertrekk fremfor kostyme. Jeg er interessert i flanørens grunnkjerne, det universelle, som ikke lar seg forveksle med andre liknende litterære skikkelser. I min forståelse av begrepet er flanøren bundet til det urbane gatelivet, til ensomheten i menneskemengden, og til stadig søken etter beruselse i de sanseinntrykkene byen signaliserer. Byen, tingene, og omgivelsene forteller uten ord. Et sitat fra den Hamsun-inspirerte Henry Miller kan illustrere hvordan det ensomme mennesket egner seg som flanør, og hvordan han/hun oppretter dialog med byen:

Alltid søkte jeg gatene. Og ingen dødelig kan tolke gatenes budskap før han er nødt til å søke tilflukt i dem, før han er blitt et viljeløst strå som lyster hvert minste vindpust [...] Menneskenes verden var styrtet i grus for meg. Jeg var alene. Gatene var mine eneste venner (Miller 1934 (1992), s. 169f).

Flanøren er en person som leter på samme måte som en arkeolog, botaniker, forsker og etterforsker. Ikke bare etter byens mange, raske inntrykk, men etter noe konkret og bestemt, nemlig spor på bevis fra en annen tid, barndommens tapte øyeblikk, for så å kunne gjøre det virkelig på nytt, og realisere det som film for sitt eget indre øye. Flanøren opphever grensen mellom fortid og samtid, barndom, mellomtid og nåtid. Han/hun er en observatør heller enn en deltaker.

Min oppfatning av flanørbegrepet er knyttet til barndom og barndomsminner, slik vi også finner det hos Baudelaire og Benjamin. Flanøren har som barn alle egenskaper, bortsett fra et tilstrekkelig språk. Som voksen har flanøren tilegnet seg språket, men er til dels ute av stand til å uttrykke seg, fordi han/hun har mistet noen av barnets viktigste egenskaper; sansene er ikke like åpne lenger. Dessuten er han/hun hemmet av innlærte sosiale konvensjoner. Den voksne flanøren må derfor basere seg på minner og konstruert hukommelse. Hvorvidt disse minnene er reelle eller ikke, ser ut til å være en del av den voksne flanørens frustrasjon. Det fins imidlertid metoder som kan gi voksne noe av barnets egenskaper tilbake; nemlig ved å oppnå en eller annen form for beruselse. Det kan selvsagt være alkoholrus, men også sterke sinnsstemninger som glede, sorg, raseri og sult ser ut til å kunne gi en form for rus. Kanskje

kan man også oppnå en rustilstand ved sykdom og feber, eller rekonvalesens, slik Baudelaire skriver.

I barnets øyne utgjør byen en annerledes dimensjon enn hva voksne oppfatter. Barnet har vidåpne sanser som utkonkurrerer den rekonvalesente voksne. Barnet har dessuten en unik mulighet til å sanse og undersøke byen. Det har få eller ingen krav eller forventninger fra omgivelsene. Barnet har altså både egenskaper, muligheter og frihet til å flanere. Dessuten ligger det å undersøke ting som de voksne overser, som en naturlig nysgjerrighet i barnets vesen. Når barnet "botaniserer på asfalten", som Walter Benjamin skriver (Benjamin 1974 (1980), s. 538), er det nærmere studieobjektet enn noen voksen, på grunn av sin korte høyde. Barnet kan krabbe på bakken, ta på alle ting, drikke sølevann og inhalere eksosen, luktene. Med andre ord er det både psykisk og fysisk nærmere byen enn noen andre. Skildring av barndomsminner i litteraturen framstår ofte som sterke, og utgjør et nærmest magisk univers hos flere forfattere enn Lars Saabye Christensen, blant andre hos Marcel Proust, som jeg senere skal komme tilbake til.

Min oppfatning av barndomsminnenes nødvendige del i flanørbegrepet, strider kan hende med beskrivelsen av flanøren som "fremmed i storbyen". På den annen side er barnet fremmed overalt, fordi verden er ny, og fordi alle ting oppleves som nye når de oppdages for første gang. Senere framstår byen som fremmed når den endrer seg. Spørsmålet om hvorvidt det er legitimt å bruke ordet "flanør" i denne oppgaven, har opptatt meg gjennom store deler av arbeidet. Jeg har imidlertid våget å la den stå. Kanskje kunne jeg nøyet meg med å si at enkelte litterære figurer synes å ha en påfallende "familielikhet" med fortidens flanørskikkelse, men jeg synes likevel at det blir en litt for forsiktig definisjon.

Jeg tror på en grunnkjerne i flanørbegrepet, en arv, som ikke kan endres. Likevel må flanøren få lov til å skifte drakt for å overleve. Og hvorfor skulle ikke flanøren overleve? For å sette det på spissen; hva skjer om vi napper flanørens hatt og spaserstokk, for så å bytte dem med caps og mobiltelefon? Blir ikke flanøren likevel den samme bæreren av en litterær tradisjon, med de samme grunnleggende egenskapene? Eller er flanøren bare en overfladisk og for lengst utryddet sosial fantasi? Det er fristende å vise til Charles Baudelaires definisjon av

modernitet: "Moderniteten, det er det midlertidige, det flyktige, det tilfeldige, den ene halvdel av kunsten; den andre halvdel er det evige og uforanderlige" (Baudelaire 1863 (nytrykk 1987), s. 114). I følge Baudelaire gjelder det "å utvinne det evige av det flyktige". Jeg forstår ham slik at kostymene, uttrykkene, er i konstant forandring, mens det likevel fins en felles uforanderlig del i alle tidsepoker. I den grad det går an å overføre modernitetstanken til flanøren som litterær figur, vil det være åpent for et skifte.

Tone Selboe bekrefter en dobbelthet i flanørbegrepet, ved at flanøren både kan sees på som en historisk skikkelse, og en litterær figurasjon, men skriver likevel:

Spørsmålet er snarere hvorvidt termen flanør overhodet er egnet til å karakterisere de personene vi møter i moderne bylitteratur. Begrepet er så vidt vagt og paradoksalt, i hvert fall hvis man legger Benjamins mange figurasjoner til grunn, at det blir vanskelig å benytte som en operativ metafor (Selboe 2003, s. 213).

Selboe skriver videre at hun foretrekker termen byvandrer framfor flanør, for å unngå klisjéfylte forestillinger. Men det som gjør flanørskikkelsen klisjéfull, er nettopp at Benjamin gis patenten, ved at flanøren ikke blir gjenstand for fornyelse. Figuren oppstod sannsynligvis lenge før Benjamin, og behøver heller ikke å dø ut med ham. Ved å la flanøren bli stående nedfrosset i Paris sitt 1800-tall, halvveis i en bevegelse, med spaserstokken vannrett ut i luften, framstår han som ødelagt og ubrukelig. Det er synd å forlate ham slik. Jeg mener at flanøren er en litterær skikkelse med et tidløst potensiale. Dersom man lykkes med å løsrive begrepet fra ytre detaljer, og heller fokuserer på dets egenskaper, dets uforanderlige kjerne, tror jeg at flanøren fremdeles har mye å gi innenfor samtidens bylitteratur. En løsrivelse må ikke nødvendigvis innebære en ødeleggelse av begrepet.

Jeg er imidlertid enig med Selboe når hun skriver at "...men det betyr ikke at alle som inntar storbygatene og nedfeller sine inntrykk i skrift, automatisk kvalifiserer som flanører" (Selboe 2003, s. 213). En skal ikke bruke flanørbetegnelsen sjenerøst, men heller ta sikte på å bevare den. Dette lar seg imidlertid ikke gjøre ved å reservere den til storbyenes 1800-tall. Vi må også kunne belyse de ytterst få tilfellene i samtidslitteraturen hvor flanøren faktisk gir seg til kjenne. Mitt prosjekt med denne oppgaven er blant annet å undersøke hvordan flanørbegrepet kan inngå i analysen av et norsk litterært verk fra 2001.

### III. Form

#### 1. Komposisjon

Jeg vil ta utgangspunkt i en plot-analyse for å si noe om *Halvbrorens* komposisjon. Plot-begrepet brukes her i betydningen diskurs, altså fortellingens kronologiske rekkefølge. Jeg vil konsentrere dette kapitlet om handlingsplotet, ettersom karakterene vil få et eget kapittel senere. Historien presenteres gjennom en diskurs bestående av både analepser og prolepser. Fortelleren hopper mye fram og tilbake i tid og sted. Vi kan derfor si at tekstens ordensaspekt er anakront på makronivå, ettersom historien ikke fortelles i kronologisk rekkefølge, men i størst grad formidles ved hjelp av retrospeksjon og foregripelser. Dette gjør at leseren raskt blir presentert for de ulike romankarakterene og deres rolle i historien som skal fortelles. Leseren får innblikk i historiens kompleksitet, samtidig som forventningene og spenningen bygges opp. Her er også frempek med på å øke leserens nysgjerrighet på teksten. Fortelleren kommer med ledetråder og hint som danner små brikker i puslespillet som utgjør historien. Men hvor begynner den egentlig? Kanskje begynner historien med romanens første side, den dagen Barnum og Fred kjøper kandis i kiosken. I så fall er kapitlene fra før Barnum ble født som store analepser å regne. Men kanskje er det også slik at historien aldri begynner og aldri slutter. Den ene historien er opphav til den andre, og ingen vet riktig hvor det begynte. I denne teksten velger jeg å se historiens begynnelse som den første fredsdagen 8. mai 1945, da voldtekten på tørkeloftet fant sted. Det er forbrytelsen som starter historien, og det er den endelige oppklaringen som avslutter den: ”Her oppe, på det som var tørkeloftet, hvor alt begynte, sier mor at det også er slutt” (s. 610).

Romanen begynner med kapitlet ”(prolog)” og starter in medias res, i begynnelsen av spenningsstigningen, hvor vi møter de to hovedaktørene Barnum og Fred som kjøper kandis i kiosken. Dette er tekstens hovedunivers; Kirkeveien i Oslo, og vi befinner oss i 1959. Barnum er ni år, Fred er tretten, og dette er deres historie. Allerede i første avsnitt får vi innblikk i maktforholdet mellom dem: ”Fred var forbanna og ingenting kunne gjøre meg uroligere” (s. 7). I hovedtrekk forblir de i denne tilstanden gjennom hele romanen; Barnum er redd og Fred er sint. Fred er den dominerende og styrende storebroren, mens Barnum er den lille lillebroren. Disharmonien mellom Barnum og Fred skurrer mot oss fra første side. De er halvbrødrene som ønsker å være hele. Deres prosjekt er å forenes, oppnå harmoni og bli hele mennesker. Det felles prosjektet kan også defineres som ”å klare seg”.

I første del, "DET SISTE MANUSKRIFTET", hopper vi til Berlin i 1995, dagen før fortellingen slutter. Barnum er på filmfestival sammen med vennen Peder, da han får beskjed om at Fred har kommet tilbake etter å ha vært savnet i mange år. Her befinner vi oss høyt oppe på spenningsstigningen, før fortelleren tar oss med helt tilbake til fortellingens utgangspunkt, og det jeg vil kalle eksposisjonen, i "KVINNENE". Vera, Barnums og Freds mor, tar ned tøy på tørkeloftet i Kirkeveien. Det er tirsdag 8. mai 1945, og hun skal ut og feire freden i den nye kjolen:

Hun er varm og uten tanker, hun er bare fylt, til randen, av en stor og besynderlig glede, som ikke ligner på noe hun har kjent før. For hun er ny nå. Det har vært krig i fem år og hun blir tyve til sommeren og det er nå, akkurat nå, livet hennes begynner, bare hun får disse klærne ned... (s. 37).

Men i det Vera hekter ned den siste kjolen, blir hun overfalt og voldtatt av en ukjent gjerningsmann. Fortellingens handling igangsettes av denne forbrytelsen som plutselig knuser den lykkelige, forventingsfulle stemningen den første fredsdagen etter krigen, og som snur tilværelsen fra idyll til katastrofe: "...dette er krigens skritt som fortsetter å gå" (s. 38). Deretter begynner vi på den lange spenningsstigningen som utgjør den største delen av fortellingen. Vi møter Veras mor, Boletta, og Den Gamle, som ikke riktig forstår hva som har skjedd før Vera er mange måneder på vei med Fred. Vera begynner ikke å snakke igjen før Fred er født: "Veras taushet er vår histories begynnelse, slik alle historier må begynne med taushet" (s. 49). Underveis gjør fortelleren bruk av både retrospeksjon og foregripelser. Et eksempel på foregripelse er når fortelleren bryter inn og forteller hva som skulle skje samme sted flere år senere. Her bryter han inn i samme setning:

Men det gjør ikke noe, i dag er det kaos likevel, et sant kaos, freden har begynt og disse nitten kvinnene, med Boletta som nummer åtte fra høyre, er Norges skyggeregjering, jeg så dem en gang, og jeg husker det med en usedvanlig klarhet og dybde, for det var den dagen Den Gamle og Kong Haakon døde samtidig (s. 60).

Deretter forteller han om denne dagen over nesten to sider, før han igjen vender tilbake til utgangspunktet. Dette er med på å bygge opp spenning og forventninger. Leseren gis tilgang til historien gjennom små bruddstykker som senere skal danne sammenhengen.



Igjen brytes kronologien når vi i delen "EN KOFFERT MED APPLAUS" går helt tilbake til Arnold Nilsens oppvekst på Røst på 1930-tallet. Det er vanskelig å definere denne delen etter en plot-komposisjon med forhåndsdefinerte forventninger. Jeg velger heller å se dette som en egen fortelling i fortellingen, ettersom den kunne vært utelatt. Vi begynner et helt annet sted, i en annen tid, med en annen hovedperson, og fortellingen kunne gjerne stått alene. Likevel kommer den til å krysse hovedhandlingen i boka når den voksne Arnold Nilsen gjør sitt inntog i Veras liv. Fortellingen vender også senere tilbake til Røst. Kystkulturen i Nord-Norge får en humoristisk karakteristikk gjennom øya Røst, samtidig som det her råder en litt sår stemning av noe forlatt og umulig, og av alt som for lengst er blitt for sent. I denne delen finner vi en av fortellingens største ellipser, fra Arnold Nilsen forlater sirkuset i Bodø: "Han bærer en koffert med applaus og blir borte der rundt svingen" (s. 140), til han dukker opp i en gul Buick Roadmaster Cabriolet i Kirkeveien våren 1949.

Deretter er fortellingen stort sett synkron på makronivå, selv om vi fortsatt finner en god del mindre prolepser og analepser. Arnold Nilsen flytter inn, og Barnum blir født i mars 1950. I delen "BARNUM" følger vi Arnold Nilsen, Vera og Barnum tilbake til Røst for å få Barnum døpt, før vi hopper fram til 1957. Den Gamle dør samme dag som Kong Haakon, den 21. september 1957 (som for øvrig er Lars Saabye Christensens fødselsdag). Fred er sammen med henne da hun blir overkjørt på vei til slottet, og etter denne episoden slutter han å snakke. Nå er vi tilbake til tiden rett før kapitlet "(prolog)", og vi får vite hva som skjedde i tida hvor Fred hadde "afasi", og Barnum sluttet å spise. Senere legger hele familien ut på biltur til Italia, hvor de møter Den Gamles ukjente venn, Fleming Brant. Barnum møter Vivian og Peder. Arnold Nilsen dør etter å ha blitt truffet av Freds diskos i 1963. Barnum og Fred vokser opp i byen før Fred forsvinner i 1966. Delen slutter med et sprang fram til 1995, dagen før Barnum drar til Berlin. Han mottar en konvolutt med en knapp og en lapp hvor det står "Fars knapp".

Delen "FETNING" er en egen fortelling i fortellingen, et filmmanuskript skrevet av Barnum. Vi ser altså at romanens hovedperson blir forfatter av en enkeltstående tekst som får plass i romanen. Gjennom denne teksten får vi et innblikk i Barnums opplevelse av fetekuren han selv måtte gjennom. Eller får vi det? Vi kan mistenke at den har selvbiografiske elementer i seg, men forfatteren skal som kjent ikke forveksles med tekstens forteller eller hovedperson. Dermed må vi se denne teksten som en enkeltstående fortelling i romanen. Handlingsforløpet

i romanen utspiller seg først og fremst på Oslos vestkant. I den grad vi beveger oss utenfor, får handlingen ofte en negativ karakter. I "FETNING" beskrives livet på en bondegård som frastøtende, ekkelt og groteskt. Flere gutter er sendt på bondelandet for å fetes opp. Der foregår ikke bare tvangsspising, men også seksuelle overgrep.

"DET ELEKTRISKE TEATER" er den siste delen i romanen. Vi befinner oss i 1978, og Barnum og Vivan har flyttet sammen i en leilighet på Bolteløkka. Barnum har tatt over kiosken til Esther, og forsøker å lykkes som forfatter. Han vinner Norsk Films manuskriptkonkurranse med "Fetning". Peder kommer hjem fra Amerika. Spenningsstigningen, som utgjør den største delen av romanen, intensiveres fra kapitlet "(peau de peche)". Vi har kommet fram til 1990-tallet. Vivian er gravid, til tross for at Barnum ikke kan få barn. Freds jakke blir funnet i København, og Vera arrangerer minnestund over ham. Barnum finner Freds koffert i kjelleren rett før han skal til minnestunden. Etter begravelsen gjemmer han seg på Cochs hospits i to dager, mens han drikker og roper på Fred. Vivian flytter på tørkeloftet, som nå er ombygd til boliger. Thomas blir født kort tid etterpå. Barnum drar til Røst og forsøker å skrive ferdig "Nattmannen", vender tilbake, men ser ikke Thomas. Deretter er vi framme i 1995, hvor Barnum tar avskjed med Peder på flyplassen i Berlin. Han skal hjem for å møte Fred, som har kommet tilbake etter 28 år og 60 dager. Spenningen og tempoet akselererer voldsomt i det siste kapitlet "(epilog)", hvor Boletta og Barnum er på vei for å treffe Fred. Klimakset kommer ikke før Fred snur seg og gir fortellingen de siste ordene: "- For å fortelle deg alt dette" (s. 651). Spenningsfall og avslutning er jeg ikke i stand til å finne, og plotets slutt må derfor karakteriseres som åpen.

## 2. Fortelleren og tiden

I *Halvbroren* finner vi flere eksempler på det den russiske formalisten Viktor Sjklovskij i *Theory of Prose* kaller "laying bare the device": fortelleren blottlegger sine litterære grep ved å kommentere sin egen fortellehandling. Vi finner det særlig i forhold til tilbakeblikk og frampek, men også i forhold til synsvinkel:

Jeg kutter livet mitt, livet vårt, i stykker. Jeg har brutt meg inn på klipperommet med en saks av sølv, og siden limer jeg bitene sammen, med mine små hender, i en annen rekkefølge. Og tilgi meg hvis jeg må lyve, for løgnen er bare det man føyer til for å få bruddflatene til å passe i fortellingens linjal. Og jeg ser at det jeg forteller alltid blir kortere enn det vi har opplevd.[...] Og dette er ikke et flashback. Dette er bare du som

står i et rom som du vagt kjenner igjen. Du hører, så vidt, noen gråte bak ryggen din, og når du snur deg ser du et barn og dette barnet er deg (s. 252f).

Dette grepet har en beskyttende, rettferdiggjørende og frigjørende funksjon på det litterære verket. Fortelleren innrømmer at han ikke lenger kan framstille "sannheten", at han ikke kan huske hendelser i nøyaktig kronologisk rekkefølge, og at han sannsynligvis både legger på og trekker fra. Fortelleren kan også tillate seg å fortelle om noe han praktisk talt ikke vet, som hendelser før han ble født. Og hvis noen skulle ønske å filmatisere det han forteller, får de pent finne seg i en ukronologisk fortelling hvor virkning ofte presenteres før årsak:

Mor var plutselig sint og hysjet på henne, men alt dette er ennå lenge til og jeg burde skjønte det jeg også, at man heller ikke skal avbryte en fortelling, hvor mange ganger har det ikke skjedd at dramaturgene har strøket et *flashback*, uten i det hele tatt å gidde å lese det, for *flashback* betyr trøbbel, eller enda verre, et *flashforward*, det er klipperommets søppel, og når jeg forsiktig har etterlyst mine poetiske tilbakeblikk og foregripende minner, har jeg fått høre at det du ikke klarer å fortelle i klar presens, i hard valuta, stort sett er drittprat og kunstneriske ambisjoner som jeg bare kan ta med meg hjem og lage kortfilm av [...] Og jeg kutter meg tilbake til Boletta igjen...(s. 61).

Fortelleren er noen ganger enda tydeligere: "Men det er ikke det jeg skal fortelle om nå, jeg foregriper, grepet av mine egne *flashforward*" (s. 93). Han beskriver også romanens komposisjon som et tresteg med "hink, steg og hopp". Ved å bruke dette grepet, gir fortelleren seg til kjenne. Likevel er det ikke mye vi vet om ham. Fortelleren har stilt seg selv utenfor fortellingen, i ettertid av den, og dukker bare opp av og til når han kommenterer egne grep. Her får vi imidlertid vite at han senere har levert flere filmmanus. Slik gir fortelleren indirekte informasjon om seg selv og tidsrommet fra fortellingen er avsluttet til den blir fortalt. Disse korte, innskutte kommentarene fra fortellerens nåtid gjør leseren oppmerksom på fortelleren, og de ulike perspektivene i fortellingen.

Vi kan si om fortellerperspektivet at forfatteren har gitt fortellerstemmen til den voksne Barnum. Barnum bærer fortellerstemmen som førstepersonsforteller med voksent ordforråd, og han er etterstilt fortellingens tid. Dermed blir han en retrospektiv forteller i den forstand at han som fortolker er på et annet stadium i livet enn den yngre, sansende Barnum. Vi vet lite om fortellerens situasjon, bortsett fra at han forteller om ting som allerede har skjedd. Han kommenterer gjerne sin egen fortellehandling, men gir oss ingen opplysninger om fortellesituasjonen. Disse kommentarene har bare som funksjon å gjøre leseren oppmerksom på hvor fortelleren er plassert. Men fortelleren bryter inn såpass ofte at modaliteten må

karakteriseres som forholdsvis svak. Med dette mener jeg at teksten er fortellende i den forstand at den ikke gir inntrykk av å komme uformidlet til syne. Vi blir med jevne mellomrom gjort oppmerksom på fortelleren, som gir oss tilgang på historien gjennom egne kommentarer. Fortelleren reflekterer over det han forteller, og ”snakker” med seg selv: ”Og er det i natt, eller en annen natt, at far, Arnold Nilsen, kommer hjem med en vaskemaskin? Det kan være det samme. Han kommer i natt” (s. 344). Han feller verdidommer, analyserer og generaliserer. Han har makt til å utelate og overdrive hendelser: ”Jeg er den lille gud som kaster alt som ikke står i manuskriptet” (s. 223). Fortelleren beskriver også sin egen stemme: ”...derfor forteller jeg dette lavt, jeg bare hvisker...” (s. 473). Det er aldri tvil om at fortellingen fortelles av den voksne Barnum, og at vi møter fortellingen gjennom hans øyne. Likevel oppfatter jeg ikke fortelleren som dominerende i teksten, ettersom fokus hele tiden ligger på fortellingen, og ikke fortellerens nåtidige situasjon.

Selv om vi har med en personal førstepersons forteller å gjøre, har vi begrensa tilgang til hans tanker. Barnum blir både indre og ytre fokusert, men fortelleren unngår å fortelle om det som blir for nært. Her bruker han i stedet beskrivelser av situasjoner og dialoger hvor leseren selv må finne svar i sin forståelse av teksten. Ofte får vi det største innblikket i Barnum gjennom hans handlinger. Fortelleren beskriver sine handlinger uten å forklare hvorfor han gjør det han gjør, som den gangen han ødela seg med vilje på tørkeloftet. Kanskje han ikke kan fortelle oss det på grunn av manglende selvinnsikt. Kanskje forstår ikke Barnum selv hva som er i ferd med å skje med han da han går opp på tørkeloftet. Eller rettere; den voksne fortelleren kan ikke huske det, og langt mindre beskrive det med barnets språk. Dessuten bør vi kunne spørre oss om Barnum er en pålitelig jeg-forteller. Vi kan i alle fall konkludere med at han er en ærlig forteller. Han innrømmer at han ikke vil fortelle leseren alt. Blant annet har han og Fred en hemmelighet som han aldri vil fortelle: ”- Dette er vår hemmelighet. [...] Jeg har alltid holdt den” (s. 317). Fortelleren kan også karakteriseres som ærlig fordi han kommenterer sin egen fortelling og innrømmer at den ikke nødvendigvis er den eneste sanne. Alle har sin versjon av en historie, og alle er like sanne. Men dette er Barnums versjon.

Fortelleren vet imidlertid mer enn en vanlig førstepersonsforteller. Han opererer til tider som en tilnærma allvitende førstepersonsforteller, ettersom han tillater seg å fortelle om hendelser han strengt tatt ikke har vært vitne til, som hendelser før han ble født: ”...stillheten ved siden av.

Det er der jeg skal sitte og lytte til alle dere andre, mens dere ikke kan se meg. Og det er i denne stillheten jeg hører Den Gamle si..." (s. 83). Førstepersonsfortelleren er internt plassert i fortellingen, med unntak av den sommeren hvor Barnum er på Ildjernet og Fred er alene igjen i byen. Her forteller han hva Fred gjør i byen mens han selv er et annet sted. Fortelleren er også eksternt plassert i de kapitlene hvor han ennå ikke er født. Her tillater han seg å gå inn i hodene på Vera, Boletta, Den Gamle og Arnold Nilsen ved å delegere synsvinkelinstansen til dem. De blir både indre og ytre fokusert, i det han forteller oss hva de tenker, sanser og gjør: "...slik tenker hun..." (s. 66). Likevel gir fortelleren seg til kjenne gjennom utsagn som "Vera, vår mor," (s. 37), og "...og jeg skulle gjerne sett dette: Den Gamle..." (s. 41), og "Og siden sa Arnold Nilsen at han egentlig aldri hadde hatt det bedre" (s. 115). Det kan være interessant å merke seg at fortelleren bruker Arnold Nilsens fulle navn, og ikke til eksempel "Arnold, vår far" slik han titulerte de andre familiemedlemmene. Dette gir inntrykk av at Barnum distanserer seg fra faren. Ved å titulere Vera som "vår mor" insisterer førstepersonsfortelleren på sin tilstedeværelse, selv om han ennå ikke er med i fortellingen. Fred er den eneste som aldri blir indre fokusert. Naturlig nok blir hans tanker aldri tilgjengelige for oss, ettersom de aldri var tilgjengelige for fortelleren. Fred var den eneste Barnum aldri kunne påberope seg å forstå. Han forblir en gåte gjennom hele fortellingen. I det samme Fred viser ansikt, avsluttes den.

I tilfellene hvor synsvinkelinstansen delegeres til Arnold Nilsen, Vera, Boletta og Den Gamle, ser vi ofte at språket endrer seg. Fortellingen formidles med deres naturlige ordforråd: "- Fort deg etter broren din nå" (s. 7), men også utenom direkte tale: "Vera er forvirret og sint, men mest forvirret, hun har ikke hørt maken til snakk..." (s. 143).

Førstepersonsfortelleren er etterstilt, og bruker vekselvis fortidsformer, presens og direkte tale. Av og til finner vi noe innslag av dramatisk presens, som i første kapittel: "Men i stedet la han armen rundt meg, mens han skviste den siste dråpen fra saftposen ned i rennesteinen. – Husker du hva jeg spurte deg om i går? spør han. Jeg nikker fort og tør nesten ikke å puste" (s. 11). Når fortelleren her plutselig benytter presensformen, er det med på å tilspisse situasjonen, og å gjøre den mer dramatisk. Annerledes er det når fortelleren benytter presensformen gjennom store deler av et kapittel, slik han ofte gjør når han skal beskrive hva som skjedde før han ble født: "...og Boletta er i presens, Boletta er samtidig..." (s. 61), men også i flere av de senere kapitlene, hvor tempoet er høyt. I presens-kapitlene er det som om vi kommer nærmere handlingen og personene. Fortelleren trekker oss tettere inn i fortellingen og ber om leserens

skjerpede oppmerksomhet. I de to siste kapitlene finner vi samtidig narrasjon i den forstand at fortellingen gir inntrykk av å innhente fortellerens nåtid. Det er snart ikke mer å fortelle, og tempoet akselererer voldsomt i en enorm spenningsstigning som skal avsluttes med den siste setningen, som likevel ikke gir et entydig svar.

Fra vi blir presentert for hovedpersonene Barnum og Fred som kjøper kandis i Esthers kiosk på Majorstua, hopper vi både fram og tilbake i tid med skiftende tempo. Vi finner noen isokroniske scener hvor historietid og tekstlengde sammenfaller, men stort sett formidles historien ved hjelp av anisokroni i form av ellipser, oppsummeringer, pauser og forlengelse. Den første store ellipsen er det sytten år lange tidsrommet fra Arnold Nilsen forlater sirkus Mundus til han ankommer Kirkeveien i en gul Buick Roadmaster Cabriolet i 1949. Og det er nettopp dette som utgjør en stor del av romanens gåte; hvem er Arnold, hva har han gjort, og hvor har han vært? Og fremfor alt; er han Freds biologiske far? For ikke å snakke om hvor Fred har vært i 28 år og 60 dager før Barnum får treffe ham igjen. Dette svimlende lange tidsrommet utgjør den andre store ellipsen som også reiser en rekke spørsmål.

Det er naturlig at tempoet er høyt i denne romanen som rommer fire familiegenerasjoner, ettersom tidsepoken strekker seg fra 1930-tallet i Arnold Nilsens barndom, og fram til fortellingen avsluttes i 1995. Ser vi bort fra kapitlet som omhandler Arnold Nilsens barndom, strekkes handlingen over ganske nøyaktig 50 år. Både Arnolds og Freds ”skjulte tid” virker ekstremt mystifiserende. Vi skulle så gjerne visst hva de gjorde i disse årene mens de var utenfor fortellerens rekkevidde. Fortellingen har også mange oppsummeringer. Blant annet får vi inntrykk av at nesten ingenting skjer i tiden fra Barnum og Vivian flytter sammen til Vivian blir gravid flere år senere. Selvfølgelig finner vi også forlengende avsnitt og pauser. Romanens frekvens er i stor grad singulativ og iterativ i den forstand at det fortelles både om enkelthendelser og hendelser som gjentok seg flere ganger.

### 3. Språk og stil

Dette kapitlet vil ta utgangspunkt i romanens stilsfære under ett, selv om den inneholder mange ulike deler. Til eksempel finner vi et svært rikt, metaforisk språk i ”EN KOFFERT MED APPLAUS”, som omhandler Arnolds oppvekst på Røst. Her heter det blant annet at ”Solen er grønn og ruller langs den steile lia...” (s. 109). Beskrivelsen av øya får et nesten

panteistisk uttrykk ved at den besjeles, som i denne setningen: "...han grer håret på denne holmens bratte hode som stikker opp av havet for å se seg om ytterst i denne verden av vind" (s. 109).

Delen "FETNING" er som sagt et filmmanuskript, og bærer selvsagt preg av dette. Vi kunne fjernet denne delen uten at det ville endret romanen vesentlig. Likevel er den verdifull som selvstendig tekst, og den tilfører romanen en videre dimensjon som nesten virker litt forvirrende. Det er Barnum som har skrevet denne teksten, men ettersom vi vet at Barnum er en litterær figur i *Halvbroren*, er det selvsagt Lars Saabye Christensen som er den egentlige forfatteren av denne teksten også. Slik skiller den seg ikke ut fra de andre delene, men den blir likevel svært annerledes fra de andre kapitlene. Både "FETNING" og "EN KOFFERT MED APPLAUS" er tekster som kunne stått alene, men de krysser fortellinga om Barnum og Fred, som er hovedfokuset i denne oppgaven.

Vi kan først slå fast at språket har stor betydning i *Halvbroren*. Jeg har tidligere nevnt hvordan språket endrer seg ved skifte av synsvinkel. Språket beriker fortellingen med variert ordforråd og poetisk bildebruk. Lars Saabye Christensen er en ordkunstner, og hans romaner er blitt betegna som "poetisk prosa". Hos ham er det som om språket utgjør halve fortellingen. Det veksler mellom dagligdags stil og slang ved direkte tale: "- Ikke drit, à?" (s. 413) og "- Nei. Jeg vet ikke, Fred. Vær litt gem, à" (s. 9), mens det nesten grenser til høyverdig når fortelleren kommenterer ved hjelp av bildebruk og andre stilistiske virkemidler. Likevel holdes balansen mellom knappe, ofte ironiske, utsagn, og poetiske overdrivelser, slik at teksten likevel ikke virker banal. Stilen veksler mellom korte ord og setningsekvivalenter, som i det siste sitatet, og lange setninger fulle av beskrivelser, spesifikasjoner og digresjoner. I den grad vi finner klisjeer, så ironiseres det over dem: "Jeg lekte med tanken. Det var den jeg lekte mest med. Jeg hadde ingen andre å leke med" (s. 258).

Hovedpersonene distanserer seg fra vanskelige hendelser ved hjelp av ironiske utsagn. Dette gir romanen en god porsjon sort humor som snur fortellingen fra tragedie til komedie. Et eksempel på dette er situasjonen på sykehuset da Den Gamle nettopp er død, og Boletta er avslørt som kantinemedarbeider på Telegrafan: "Jeg husker at Boletta sa noe om at nå var Den Gamle også sendt ned i kjelleren og mor som hysjet hardt på henne" (s. 187). Vi finner omfattende bruk av troper, som overdrivelser, underdrivelser, metaforer og særlig similer. Disse har ofte en humoristisk effekt på teksten, men bidrar også til musikalitet og fargelegging av

fortellerens uttrykk, som i denne similen: "...eller kanskje det var månen som fikk brøytekanterne til å skinne, der den hang over byen som et blankt, frossent ur" (s. 281). De mange tropene virker dessuten berikende på stilen, men også problematiserende i den forstand at de er med på å vekke undring hos leseren. Meningen kan ofte virke tvetydig, og denne tvetydigheten gir rom for leserens tolkninger, ikke minst ved oksymoroner som denne: "...og det er som en skremmende trøst og en vennlig trussel..." (s. 117).

Stilen preges også av utstrakt bruk av tankefigurene besjeling, som til eksempel denne: "...skriveren er en munn som taler langsomt" (s. 518), og personifikasjon: "Håpet er en trett og skrøpelig dame" (s. 71), og: "Løgneren går på stylder. Drømmen går rasende i søvne" (s. 310). Dette er med på å berike språket. Skildringen av miljøet og byen er andre kjennetegn ved stilen. Byen besjeles og blir nærmest en karakter i fortellingen. Av og til beskrives byen slik at den minner om en mental tilstand: "Byen er våken og søvnløs i det milde regnet" (s. 156). Vi finner symboler, slik som fredsduen på tørkeloftet som sluttet å synge etter voldtekten, og som Barnum og Fred senere fant død.

*Halvbroren* rommer også utstrakt bruk av navnesymbolikk. Fred har fått navnet sitt etter dagen han ble unnfanget på tørkeloftet, 8. mai 1945. Ironisk nok representerer han ikke det fredfulle. Han er rastløs og ensom, og leter kanskje uavbrutt etter roen, freden som aldri kommer: "Krig er stille. Freden er larm" (s. 49). Barnum er oppkalt etter 1800-tallets store sirkuskonge fra Amerika. Det kan være verdt å merke seg at navnet har en ordlikhet med navnet "Hamsun", og at det dessuten nesten er et anagram til ordet "urban". De fire første bokstavene i navnet forteller oss at han er barnet i fortellingen. Barnum er med andre ord det urbane barnet. "- Er Barnum et pseudonym eller ditt riktige navn? spurte han. - Det er mitt riktige navn. Men jeg bruker det som pseudonym" (s. 26f). Barnum og Peder starter byrået "BARNUM & MIIL", som nesten blir et anagram for "URBAN FILM". Det er nettopp det de ønsker å lage. "Vivian" viser til vennskapet mellom Peder, Vivian og Barnum. Fra å være et ensomt "jeg" alene i verden, finner de tre hverandre og styrkes i vennskapet som "vi". Og en kan liksom fornemme det skjøre og sårbare ved navnet "Vera", Barnums og Freds mor. Barnums første kjærlighet "Tale" representerer det motsatte av taushet, og dermed et håp for Barnum. Han kjøper en ring til henne, men mislykkes i å uttrykke forelskelsen, og sårer henne i stedet. Det tragiske i dette forsterkes gjennom at Tale dør kort tid etter, og Barnum får aldri gjort det godt



igjen. Tale ble likevel til taushet, og drømmen brast. Vi ser også tendenser til et internpoetisk språk, mettet med symbolske koder som bidrar til å gi romanen en metaspråklig stil. Disse kodene, og denne intertekstualiteten, skal vi senere se nærmere på.

#### **IV. Leseren— deltaker eller observatør?**

Først skal jeg gjøre rede for noen sentrale punkter i den tyske litteraturprofessoren Wolfgang Iserers resepsjonestetikk. Jeg presenterer et utvalg av hans begreper med tanke på å kunne bruke dem operativt i min analyse. I *The Act of Reading* fra 1976 legger Iser stor vekt på leserens rolle i møtet med teksten. Han er uenig i det han betrakter som samtidens ”overfortolkning”, og mener at en tekst i seg selv ikke innehar en absolutt mening. I stedet er han opptatt av tekstens funksjon. Det er leserens oppgave å realisere denne gjennom leseprosessen: ”...meaning is no longer an object to be defined, but is an effect to be experienced” (Iser 1976 (1980), s. 10). Likevel er ikke alt opp til leseren. Forfatteren legger føringer for de individuelle opplevelsene, slik at det skal være mulig å komme fram til objektive konklusjoner. Gjennom interaksjon mellom leser og tekst oppstår det Iser kaller ”aesthetic response”. Kort fortalt er den estetiske virkningen sammenfallende med hva den enkelte leseren opplever som nytt i møtet med teksten, altså hva som er tekstens ”effekt”.

Med begrepet ”implied reader” mener Iser at forfatteren bevisst har lagt inn en struktur i teksten som til en viss grad styrer leseren. Den impliserte leseren er ingen reell leser, men en, fra forfatterens side, ønsket mottaker eller idealleser. Den manifesterer seg i teksten som en struktur som inviterer til respons. Gjennom den impliserte leseren legger forfatteren føringer for lesningen.

Iser bruker ordet ”blanks” i betydningen tomrom i teksten hvor noe ikke blir fortalt, til tross for leserens forventninger til dette. Noe utelates i det forfatteren velger å gå videre uten å belyse noe som naturlig kunne vært belyst. Tomrom oppstår også der hvor noe motstridende kommer inn i teksten, og ofte ved bruk av ironi og parodi. Dermed oppstår brudd i teksten, og det åpnes for ulike betydninger. En sterkere form for brudd er hva Iser kaller ”negation”. Her unnlater ikke bare forfatteren å bekrefte leserens forventninger, men avkrefter dem direkte. Leserens oppgave er å ”fille inn” disse tomrommene, og slik oppstår en interaksjon mellom leser og tekst. Tomrom og negasjon er høyst nødvendige ved at de inviterer leseren med inn i en kommunikasjonsprosess med teksten, hvor tekstens ubestemmelighet etter hvert reduseres til et minimum. Gjennom brudd aktiviseres leseren, og han eller hun gis muligheten til å oppnå ny erfaring.

Tomrommene provoserer ettersom man naturlig vil lete etter svar i teksten. Når leserens forventning ikke innfris, skaper det frustrasjon. Det er i denne frustrasjonen det produktive ligger. I denne finner man tekstens rikdom, ved at den åpner for dialog med leseren. Leseren blir tvunget til å fylle tomrommene med egne erfaringer og danne en egen sannhet. Og her, i interaksjonen mellom leser og tekst, oppstår det estetiske, som ikke kan bekreftes av andre, men kun av leseren selv.

Et vilkår for at kommunikasjon mellom leser og tekst kan finne sted er, ifølge Iser, at det fins felles konvensjoner mellom tekst og leser. Disse konvensjonene stammer fra sosio-kulturelle systemer og litterære tradisjoner. De er hva han kaller "the repertoire of the text". Tatt ut av sin opprinnelige kontekst, får tekstens repertoar ny betydning i en ny kontekst. Men repertoarelementene løsrives likevel ikke helt fra det opprinnelige. De knytter til seg både det gamle og det nye, og har som funksjon å utvide leserens forståelseshorisont. Iser kaller repertoarelementene i teksten for forgrunnen, mens den litterære eller sosio-kulturelle konteksten som elementene stammer fra er bakgrunnen. Det er nødvendig at leseren alltid ser forgrunnen i relasjon til bakgrunnen.

For å styre leserens aktivitet, trenger man felles aksepterte prosedyrer. Iser kaller disse "strategies". De foreslår relasjoner mellom repertoarelementene, mellom forgrunn og bakgrunn, og lager et møtepunkt for disse forslagene og leserne. Mer konkret kan teknikker innenfor narrasjon eller poetiske grep utgjøre slike strategier som legger føringer for lesningen. Iser operer dessuten med begrepene "theme" og "horizon" for å forklare hvordan leseren skifter perspektiver under lesningen. Fortellerens, karakterenes, plotets og den impliserte leserens perspektiv er ikke tilgjengelig for leseren samtidig. Men det er nødvendig å veksle mellom alle disse perspektivene for å komme fram til "det estetiske". Denne vekslingen kaller Iser "wandering viewpoint". Under lesningen dannes forestillinger og forventninger som enten bekreftes, avkreftes eller fylles ut. "Tema" er det perspektivet leseren har i øyeblikket, mens "horisont" representerer erfaringen med de andre perspektivene. Selv når leseren har inntatt et perspektiv, må han/hun også se dette på bakgrunn av de tidligere perspektivene: "The structure of theme and horizon underlies the combination of all the perspectives, and it enables the literary text to fulfill its communicatory function..." (Iser 1976 (1980), s. 99).

Vi finner mange tilfeller av "blanks" og "negation" i *Halvbroren* som åpner for ulike tolkningsmuligheter. Fortellingens utgangspunkt er ren idyll. Krigen er over, og nå skal freden begynne. Men forventningen til det lykkelige livet, at alt skal bli bra, negeres gjennom voldtekten som snur tilværelsen til katastrofe, og gir livet en helt annen retning. Denne negasjonen etterlater seg dessuten et stort tomrom; hvem var voldtektsmannen? Andre tomrom består av tidsrommet hvor Fred er borte, og tidsrommet fra Arnold forlater sirkuset til han dukker opp i Kirkeveien flere år senere. Plutselig blir de borte, og når vi senere møter dem igjen, er de forandret gjennom mange års levd liv. Hva skjer i alle disse årene hvor fortelleren ikke lar oss få vite noe om dem? Dette er spørsmål som teksten aldri gir sikre svar på. Det fins imidlertid mange antydninger, hint og sannsynligheter. Likevel gir teksten rom for tvil. Og det er denne tvilen som gir leseren muligheten for egne individuelle tolkninger. Det er denne "missing link" som Iser ser som produktiv. Her kommer leseren aktivt inn og fyller tomrommene med egne bilder. Teksten har ingen absolutt mening eller fasit. Snarere enn mening, framhevet altså Iser en estetisk virkning. Han ville at leseren skulle oppleve den estetiske virkningen av teksten, snarere enn å finne dens absolutte sannhet. Først når leseren opplever den estetiske virkningen, er teksten realisert som litteratur. Meningen ved et verk er leserens individuelle erfaring, som ikke kan formidles til andre.

Fortellingen avsluttes også med et stort tomrom. Vi er på toppen av spenningsstigningen og venter på det siste kortet som skal få hele romankabalen til å gå opp. Men det eneste Fred svarer er "...- For å fortelle deg alt dette" (s. 651). Hva er det Fred har å fortelle? Hva er det han viser dem? Hva er løsningen? Leserens overlates til seg selv i det siste og avgjørende øyeblikket. Vi kan mildt sagt si at det provoserer og vekker undring. Likevel vet vi, etter å ha revet oss litt i håret, at dette er et takknemlig grep fra forfatteren. Avslutningen er vår. Svaret er vårt.

*Halvbroren* inneholder en såpass stor kompleksitet både i sammensatte historier og tolkningsmuligheter at mange kan få mye forskjellig ut av den. Er det likevel noe som danner et felles tolkningsgrunnlag? Iser opererer altså med begrepet om en "implied reader" i teksten. Denne strukturen styrer lesningen slik at mange lesere kan komme fram til de samme konklusjonene, og teksten kan derfor ikke ha hvilken som helst betydning. Men

kommunikasjon mellom leser og tekst er avgjørende. Det skal skje en innfylling og en egen erfaring fra leserens side som gir et bilde på noe nytt. Hvis denne innfyllingen ikke skjer, hvis bildet uteblir og erfaringen aldri kommer, blir det fatalt for teksten. Teksten er, ifølge Iser, død uten en leser.

Jeg tror at *Halvbroren*, og forfatterskapet for øvrig, er svært avhengig av de rette leserne. Forfatterskapet spiller på mange av de samme elementene, og dette gir en unik mulighet til å fylle inn ”blanks” på bakgrunn av tidligere erfaring. Men hvis leseren ikke oppfatter sin funksjon i teksten, og er ute av stand til å danne egen erfaring i møtet med den, vil han/ hun oppleve ensformighet. Disse leserne vil aldri se forfatterskapet som mer enn oppvekstromaner fra Oslo om ulykkelig barndom og sterkt vennskap. Jeg mener ikke at det nødvendigvis er leserens feil. Det kan hende at teksten ikke er rett for den enkelte leseren. For å oppnå kommunikasjon, må leseren dele noen av tekstens repertoarelementer. Jeg mener at leseren trenger et minimum av kunnskap eller erfaring om den sosio-kulturelle konteksten som teksten tilhører. Leserens trenger å se teksten på bakgrunn av miljøet i byen. Uten noen gang å ha vært i en by, tror jeg faktisk det er umulig å fange opp stemningen fra tørkeloftet. For å kunne tolke tekstens signaler, trenger leseren erfaring, enten fra det virkelige liv, eller fra annen litteratur.

Mange kan identifisere seg med bymiljøet og fortellingene i Lars Saabye Christensens forfatterskap. Historiene stammer naturligvis ikke fra våre egne liv, men de fortelles på en bakgrunn av noe gjenkjennelig. Miljøet og topografien formidles gjennom treffende beskrivelser og interne koder som jeg mener å finne. Selv om dette er min subjektive opplevelse, tror jeg at flere kan oppfatte det slik. I *Halvbroren* beveger vi oss i et urbant litterært univers som likner vår barndoms setting. Mitt spørsmål blir da hvem som kan oppfatte det samme? Er disse kodene åpne for alle, og hvordan virker de internt? Min hypotese går ut på at leseren trenger en by-bakgrunn for å kunne lese romanens topografi og oppfatte interne koder i *Halvbroren*. Dette er også nødvendig for å kunne se Barnum og Fred som flanører. Leserens by-erfaring er essensiell fordi byen her ikke har funksjon som kulisse, men snarere som aktør i romanen, slik jeg nevnte innledningsvis. Å kunne følge Barnum og Fred i by-labyrinten, gjennom kjennskap til atmosfæren i byen, blir derfor en forutsetning for å oppfatte romanens litterære landskap. Det interne i romanen kodifiserer seg ved hjelp av

gjennomgangsmotiver og enkeltord som i lys av hele forfatterskapet får sin symbolske betydning. Resultatet er et nett med symboler og koder, som har meningsbærende effekt. Lars Saabye Christensen gir byen et språk, en semiotikk, gjennom betydningsdannelse.

Hvordan har Lars Saabye Christensen klart å treffe så mange hvis bøkene hans er interne i den forstand at bare noen lesere er i stand til å bruke dem? Er den estetiske virkningen alltid nødvendig? Leseopplevelsen og ikke minst leseleden kan selvsagt være av en annen karakter, og likevel verdifull. Mange kan skrive om barndom og familierelasjoner, men jeg har aldri funnet en mer realistisk beskrivelse av barnets forhold til byen hos andre forfattere. Det jeg synes er interessant er opplevelsen av byen, og av miljøet, kjærligheten og hatet til barndommens gater. Dette lar seg ikke formidle uten at forfatteren selv har opplevd det. På samme måte kan ikke leseren oppfatte dette uten egen erfaring. Iser er imidlertid ikke helt enig: "...a historical gap between text and reader does not necessarily lead to the text losing its innovative character; the difference will only lie in the nature of the innovation" (Iser 1976 (1980), s. 78). Mens leseren som har bakgrunn fra tekstens historiske kontekst blir en deltaker, blir leseren uten en slik personlig kontekst en observatør. Uansett mener Iser at en litterær tekst aldri fungerer som et speilbilde av virkeligheten, men som en utvidelse av leserens virkelighetsoppfatning. Tekstens funksjon blir også den samme hos deltakeren og observatøren. Den skal skape en irritasjon eller undring hos leseren som fører til ny vurdering og erkjennelse:

And so the literary recodification of social and historical norms has a double function: it enables the participants – or contemporary readers – to see what they cannot normally see in the ordinary process of day-to-day living; and it enables the observers – the subsequent generations of readers – to grasp a reality that was never their own (Iser 1976 (1980), s. 75).

Slik jeg forstår Iser, mener han at lesere uten bakgrunn fra tekstens sosiale og historiske miljø likevel kan oppnå en forståelse av teksten, men at denne er av en noe annerledes karakter. Fordi utgangspunktet er forskjellig, vil også resultatet bli annerledes. Deltakeren må forsøke å løsrive normene fra den sosiale og historiske konteksten, mens observatøren må bruke normene som et hjelpemiddel for å rekonstruere denne konteksten som han eller hun ikke selv har erfaring fra. Hvorvidt man er en deltaker eller observatør er altså avgjørende for hvilken estetisk virkning leseren får ut av teksten. Iser sier ingenting om verdien av resultatet er annerledes for den ene eller andre. Men han opererer også med et annet vilkår for

kommunikasjon, og dette er vilje fra leserens side. Kan hende er viljen til å forstå og innstillingen til leseren viktigere enn hvorvidt hun eller han er en deltaker eller observatør.

I *Halvbroren* settes det også direkte fokus på leserperspektivet. Leseren, eller publikum, defineres som en truende hovedperson. Barnum mener at kamera, den som ser, er hovedpersonen i filmen *Sult*: ”Jeg begynner å lese og jeg skjønner det nå. Det er kamera som er hovedpersonen. Jeg leser ganske enkelt en trekantshistorie, mellom Pontus, byen og kamera. Men kamera er hovedpersonen, påtrengende, truende. Kamera skulle stått øverst på rollelisten” (s. 521). På samme måte ser vi at Barnum forbanner de som leser tekstene hans, publikum, med takketalen ”Faen ta dere”(s. 584). Dette bidrar til å styrke Isers teori om at leseren har en avgjørende rolle i betydningsdannelsen for teksten.

## V. Symbolske rekvisitter

Den russiske formalisten Viktor Sjklovskij opererer med plotkomposisjonen "threading" for å forklare hvordan tekster bindes sammen ved hjelp av felles motiver eller hovedperson: "It is precisely this device of threading that makes it possible for the motifs of one story to be assimilated by the motifs of another" (Sjklovskij 1929 (1998), s. 68). Dette grepet styrker sammenhengen mellom flere historier, og ved å se dem i lys av hverandre, kan leseren oppnå ny forståelse. Jeg vil forsøke å vise hvordan motiver og enkeltord i Lars Saabye Christensens forfatterskap utgjør en slik "threading".

Astrid Todnem skriver dessuten i sin hovedfagsoppgave fra 1995: "I Saabye Christensens forfatterskap har vi flere eksempler på "interntekstualitet", eller transtekstualitet, tekstene spiller mot hverandre innad i forfatterskapet" (Todnem 1995, s. 16). Dette sitatet er beskrivende for hva jeg vil fram til. Lars Saabye Christensen har med seg rekvisitter gjennom forfatterskapet, som hver for seg innehar symbolske betydninger. Ved å se *Halvbroren* i lys av resten av forfatterskapet, oppdager man den interne symbolikken. Det kan være pop-gruppa Beatles, drukningsmotiv eller rett og slett ord som "koffert", "paraply" eller "skolisser". Disse gjennomgangsmotivene har fått flere til å si at det er det samme Saabye Christensen skriver om i alle sine bøker. Men selv om motivene kan likne, er det ikke de samme fortellingene som presenteres. De bindes sammen gjennom motivene, men forenes ikke. Dette gjensynet vi møter gjennom hele forfatterskapet gir først og fremst signaler om at det ligger en intern symbolikk i disse. Forfatterskapet samles i disse rekvisittene som jeg vil kalle "interne koder".

Til eksempel ser ordet "skolisser" ut til å magnetisere en rekke minner og betydninger. Dette ordet kan defineres som en intern kode. Det er en rekvisitt som bæres gjennom store deler av forfatterskapet. Svært ofte er skolissene et varsel om død, eller de har i det minste en tilknytning til døden: "Han døde forresten av hjerteslag, han bøyde seg for å knyte skolissene og død var han på stedet..." (s. 251). Vi finner også at Barnum ser med skrekk på Freds nye, pent knyttede skolisser, og vet straks at noe forferdelig skal skje. Fred planlegger å drepe Arnold Nilsen. Peders far har lisser som er like ved å ryke, noe som indikerer at livet hans henger i en tynn tråd. Dette er et frempek på at han senere vil ta livet av seg. I *Bly* blir skolisser løsningen for en suicidal fengselsfange. Han henger seg ved hjelp av hovedpersonens skolisse.



En annen rekvisitt er ”kofferten”, som også dukker opp til stadighet. I *Halvbroren* er Mundus’ koffert full av applaus. Senere overtar Arnold kofferten, og Barnum arver den etter ham. Fred låner dessuten med seg kofferten da han forsvinner, og han kommer tilbake med den.

Kofferten symboliserer den mentale bagasjen, egenskapene, samvittigheten og erfaringene man tilegner seg gjennom livet. På et tidspunkt går Arnolds koffert fri for applaus, og tilbake er bare et tomt rom med et revnet fôr etter hans død. Den Gamle bruker også kofferten som en direkte metafor i dette utsagnet: ”- Det synes jeg du skal overlate til Gud, min godeste mann. Din lille koffert er ikke stor nok for evigheten” (s. 86).

Hytta på Nesodden finner vi både i *Beatles*, *Bly*, og *Saabyes Cirkus*. I *Halvbroren* reiser Barnum til Ildjernet i Oslofjorden, ikke langt fra Nesodden. I *Modellen* er alle stedlige referanser utelatt, men hovedpersonen reiser til ”landstedet”. Vi finner også ”landstedet” i *Maskeblomstfamilien*. Hovedhandlingen i de fleste bøkene til Saabye Christensen er lagt til Oslos vestkant, men når vi beveger oss utenfor, er det gjerne til landstedet.

Et annet eksempel er ”øye-motivet”. Vi ser ofte at Lars Saabye Christensens romankarakterer har skavanker. De fleste mangler noe, eller de har en feil. Men det er denne mangelen på fullkommenhet som likevel gjør dem fullkomne. Ikke sjelden er skavankene knyttet til øyne og blick: ”Den første svakheten finnes i øynene” (s. 456). Fra tryllekunstnerens glassøye i *Bly* til Barnums ødelagte øyelokk i *Halvbroren* og Peter Wihls nye øyne i *Modellen* møter vi igjen glassøyet i *Saabyes Cirkus*, hos hovedpersonens venn Edgar. Vi skal heller ikke glemme Freds blick. De ytre beskrivelsene av Fred er nesten alltid knytta til øynene.

Med tanke på flanørbegrepet som jeg senere skal komme nærmere inn på, kan det være verdt å merke seg at også Lars Saabye Christensens roman *Modellen* fra 2005 har elementer som kan knyttes til flanørskikkelsen. Både hovedpersonen Peter Wihl og hans datter har et av flanørens viktigste trekk; nemlig evnen til å se: ”Kaia måtte tenke seg om, mens de så hverandre i øynene, og Peter Wihl ble igjen overveldet, av dette grønne blikket, hans barns blick, åpent, uforferdet, så ubrukt, som om alt hele tiden ble sett for første gang” (s. 9). Peter Wihl forsøker, i bokstavelig forstand, å tilrøve seg barnets åpne og ubrukte blick. Barnet er en flanør med sine friske, åpne øyne. Som voksen husker man ikke lenger hva som var viktig. Kombinasjonen av barnets inntrykksevne og den voksnes uttrykksevne viser seg umulig og uforenlig. Peter Wihl

deler også flanørens hovedbeskjeftigelse ved å gå rundt i byen. Hans lidenskaplige vandring som ung beskrives slik:

...han gikk heller i de fremmede gatene, i timevis kunne han gå, fra tidlig om morgenen, før byene hadde våknet, før byene ble seg selv, før byene kledde på seg, til langt på natt, da byene, liksom ham, var beruset av lys, lyder, lukter, han var beruset av alt det nye og han ble aldri trett, for ved hvert hjørne så han igjen noe nytt, en klessnor strukket mellom vinduene over ham, en kirkegård, en bar, et kirsebærtre som blomstret, en tigger på en bro, og noen ganger håpet Peter at han skulle gå seg vill, gå seg bort, likevel endte han alltid opp, før eller senere, ved hotellet, som om han hadde lommene fulle av jernspon og en magnet trakk ham tilbake dit han kom fra (Saabye Christensen 2005, s. 71).

Foruten å oppdage de konkrete rekvisittene, oppnår også leseren større innsikt ved å studere større deler av forfatterskapet. Hovedkarakterenes livsanskuelse og handlingsmønster er ofte svært like. Enkelte bipersoner karakteriseres dessuten som typer. Vi finner til eksempel flere vaktmestere, lærere og klassekamerater med de samme egenskapene i flere av bøkene.

Enkelte navn går også igjen, slik som Vivi/Vivian, Vera, Fred/Frank, Peder/Peter, Thomas, Willy, Ana/Ane/Anne/Annie, Georg, Karsten og Christian, uten at de nødvendigvis har likhetstrekk. *Halvbroren* har dessuten et klart motiv som kan føres tilbake til filmen *Ti kniver i hjertet*. Fred likner den ukjente, mørke og mystiske halvbroren Frank som oppsøker dem. Han som forsvinner like fort som han dukker opp. Og som får lillebroren til å gjøre noe galt, som å kaste en stein. Denne filmen presenterer en annen versjon av hvordan det kunne gått hvis Fred var satt bort rett etter fødselen. Fred ville oppsøkt dem uansett. Han ville kommet tilbake.

*Halvbroren* har altså elementer som kan settes i sammenheng med det øvrige forfatterskapet, men romanen bindes også opp mot verk av andre forfattere. Knut Hamsuns *Sult* står svært sentralt i romanen. Innledningsvis brennes bøkene til Hamsun i kaminen. Arnold Nilsen snakker et språk som kunne glidd rett inn i en Hamsun-roman: ”- Takk for blomstene, sier hun. – De bare stod der til ingen nytte og jeg plukket dem, sier Arnold Nilsen. Den Gamle snur seg mot Boletta. – Han snakker som en roman vi en gang kastet i kaminen, hvisker hun, høyt nok til at alle kan høre det” (s. 146). Vivian leser *Sult* for moren, og gir boka videre til Barnum. Barnum får senere Hamsuns samlede verker i bursdagsgave. Ikke minst er dette en henvisning til hvordan mange oppfattet Hamsun etter andre verdenskrig. Han fikk sterk kritikk for sin støtte til nazismen, og Den Gamle var nok ikke den eneste som brant bøkene hans. Men senere klarte man igjen å lese dem:

- Den romanen har vi dessverre brent, sa hun. – Brent? – Forfatteren var en pøbel under krigen, Barnum. Hans bøker kledde ikke lenger bokhyllen. Derfor brente vi hans samlede verker rett her i kaminen. Boletta måtte støtte seg til skulderen min. Vi var snart like små. Hun sukket dypt. – Men nu angrer jeg, sa hun. For selv pøbler kan skrive godt (s. 467).

Innspillingen av filmen *Sult* får dessuten stor plass i *Halvbroren*. Barnum snakker med skuespilleren Per Oscarsson, og sammen med Vivian og Peder får han rolle som statist i filmen. Da *Sult* har premiere, sitter de selvsagt i kinosalen sammen med resten av romanens persongalleri. Etterpå diskuterer de filmen. Jeg vil senere komme inn på hvordan filmmanuskriptet får avgjørende betydning for Barnum. Også tematisk har *Halvbroren* likhetstrekk med *Sult*. Vi finner blant annet det samme kjærlighets- og hatsforholdet til byen hos Barnum som hos jeg-personen i Hamsuns roman. Det dreier seg om "En sørgelig lykke" (s. 46). Avstanden er så kort mellom grenseløs lykke og bunnløs sorg at den nesten forenes. I likhet med hovedpersonen i *Sult*, har også Barnum en sultperiode. Hovedpersonen i *Sult* bærer dessuten med seg noen av flanørens trekk der han vandrer hvileløst rundt i byen. Det er sulten som fører hovedpersonen, jeg-et, ut i en rustilstand: "Jeg var blit drukken av Sult, min Hunger hadde beruset mig" (Hamsun 1890 (1971), s. 64). Denne rusen er selve drivkraften i jeg-ets tankevirksomhet, og den gir næring til innfløkte tanker som grenser til det vanvittige. Sulten holder ham våken om natten, og jager ham gjennom gatene. Den tærer på kroppen, men gir desto mer næring til å skrive. Sulten fører ham også ut i absurde fantasier, illusjoner og hallusinasjoner.

De transtekstuelle passasjene går helt ned på detaljnivå. I *Sult* blir hovedpersonen pådyttet "Vikingen" av en avisgutt (Hamsun 1890 (1971), s. 44). I *Halvbroren* skriver Barnum filmmanuskriptet "Vikingen" etter sterkt press fra Peder. Kirkeklokkene er dessuten et gjennomgangsmotiv i *Halvbroren*, oppskriftsmessig etter hvordan hovedpersonen i *Sult* tenker å skrive sitt drama: "Det faldt mig ogsaa ind en saare heldig Ide med en Kirkeklokke som skulde smælde i at ringe paa et visst Punkt i mit Drama" (Hamsun 1890 (1971), s. 202). I *Halvbroren* får kirkeklokkene sin symbolske betydning som et ondt skjebnevarsel gjennom romanen. Vi hører dem for første gang i voldtektsøyeblikket, og møter dem igjen hos presten som nekter å døpe Fred. Senere ringer kirkeklokkene i det Barnum blir forfulgt på vei hjem fra skolen, og også flere ganger senere, hvor duene letter i sekundet før klokkene begynner å kime utover byen.

Min overbevisning om at ”Vikingen” og kirkeklokkene ikke har en rent tilfeldig likhet med disse motivene i *Sult*, forsterkes av et intervju Marte Spurkland har gjort med Lars Saabye Christensen for Bokklubben Nye Bøker. På spørsmål om hva han har lånt fra Hamsun, svarer han blant annet: ”For alle som skriver bøker med historier som utspiller seg i gater i Oslo, for alle som skriver den norske byromanen, er *Sult* det ultimate utgangspunktet” (Forfatterhefte nr.10 2006).

Kapitlet ”(den guddommelige komedie)” alluderer til Dante Alighieris *Divina Commedia*. Romanen inneholder også gjentatte henvisninger til M.S. Greves *Legebok for norske hjem*. I tillegg finner vi tekster som sannsynligvis ikke eksisterer utenfor romanens permer. Dette er *Brevet fra Barnums oldefar, Wilhelm*, som forsvant i isen. Og det er Barnums tekster *Fetning, Den Lille Byen, Vikingen og Nattmennene*.

## VI. Presentasjon av motiver

### 1. Barnet og byen: Barnets hukommelse og byens hvisking

Tone Selboe definerer byfortelling/bylitteratur slik:

...den litteraturen som bare benytter byen som kulisse - sted- og tidskoloritt som enkelt kunne vært erstattet med en annen - er ikke bylitteratur, mens den teksten som lar byen inngå som uløselig bestanddel i tekstens formelle og innholdsmessige system, fortjener en slik betegnelse (Selboe 2003, s. 198).

"I den type fortellinger som kvalifiserer til betegnelsen bylitteratur, er ikke byen bare en ramme for fortellingen, men snarere den som fremmer innhold og handling", skriver Selboe videre. I *Halvbroren* kunne handlingen rett og slett ikke eksistert uten å ha utspilt seg i en by, fordi topografien, byrommet, i så sterk grad former fortellingen. Byen blir dessuten mer enn en kulisse. Her er det barnet og byen som inntar hovedrollene sammen. Jeg vil senere spesifisere denne påstanden, og vise hvordan byens rolle også stiller krav til leseren.

I Lars Saabye Christensens fortellinger ser vi at de sterkeste inntrykkene av byen nesten uten unntak er forankret i et minne, og en gjenkjennelse. Å flanere blir nærmest uløselig forbundet med erindring av barndomsminner, fordi gjenkjennelse inngår i alle nevneverdige inntrykk. Så kan man spørre seg hva denne gjenkjennelsen innebærer. Og hva framkaller gjenkjennelse? Det behøver ikke være en konkret ting, men kan like gjerne være et motiv. Det må uansett ha et element av noe kjent. Michel de Certeau beskriver minnet slik: "A memory is only a Prince Charming who stays just long enough to awaken the Sleeping Beauties of our wordless stories" (Benjamin (1990), s. 108). Med andre ord brukes minnet som inspirasjon for å få fram en fortelling. Og da blir gjenkjennelsen nødvendig, hvor flyktig den enn måtte være. Vi skal senere se at Barnum bruker erindringer basert på gjenkjennelse i sin skriveprosess.

Forholdet mellom byen og barnet er knyttet til en unik hukommelse. Hvor langt tilbake kan et menneske huske? Og kan følelser gå i arv? Husker Barnum noe fra sin egen dåp på Røst? Eller er det stedene, byen, som har fortalt ham det meste? "Hvordan vet du det? hvasket jeg. Fred smilte. - Jeg har lyttet. Til gården. Til loftet. Det er historier overalt, Barnum. Men ingen kan fortelle hvem som er faren min..." (s. 278). Flere år senere er Fred forsvunnet, og Barnum har begynt sitt eget prosjekt med å nøste tråder fra fortiden:

Og jeg setter meg på trappen ved søppelskuret. Vinduene slukner rundt meg og snart er bare stjernene synlige. Jeg lytter. Jeg hører. For det er sant som Fred har sagt en gang, på kirkegården, at man kan lytte til gården, at det er historier overalt som aldri tiet, som aldri stod stille. Men ingen av dem kan fortelle hvem som var Freds far, hvem som ødela mor, selv ikke tørkesnorene på loftet kan, selv ikke det støvete lyset i den støvete takluken kan (s. 486).

Her blir vi introdusert for byens språk. Byen forteller dersom man lytter til den, og det er historier overalt. Hvordan kan byen ha sin egen stemme? Slik beskrives tørkeloftets stemme: ”Hun hørte vinden straks hun var inne på loftet, som om hele gården plystret lavt” (s. 73). Man kan selvfølgelig forklare byens stemme med menneskenes ryktespredning: ”...nå summer det i gårdens store sentral og ved søppelskuret i gården kobler vaktmester Bang ryktene videre til langstrakte fortellinger som også jeg kan støte på når min tid kommer” (s. 75). Men er det mulig å forklare den med noe mer? Den franske teoretikeren Roland Barthes skriver i sitt essay ”Semiologi og urbanisme” om det han kaller ”en urbanitetens semiotikk”:

Tegnenes ”amatør” er den som *elsker* tegn, og byens ”amatør” er den som *elsker* byen. For jeg elsker byen og tegnene. Og denne dobbelte kjærligheten (som trolig kun er én) får meg til å anta - kanskje i et visst overmøte - at byens semiotikk er mulig (Barthes 1967 (1994), s. 41).

Med byens semiotikk forstår jeg byens språk. Hvordan kan byen sies å ha en egen stemme i fortellingen, og hvordan fremkalle denne stemmen? Byen har selvsagt ingen direkte stemme, men den har en potensielt betydningsskapende funksjon gjennom sin eksistens. Byen snakker på samme måte som skuespillerne i stumfilmene, nemlig gjennom sitt ansikt, sitt nærvær, sitt uttrykk og sin bevegelse, som like fullt er menneskeskapt. Byen har en lesbarhet ved at den lar seg fylle inn av en flanør som beveger seg i den. Flanøren leser byen. Flanøren er en leser, men dermed også en medforfatter. Slik kan vi si at Fred som flanør er en medforfatter i *Halvbroren*. Fred skaffer noe å skrive med, nemlig skrivemaskinen. Og han skaffer noe å skrive om, gjennom sitt blotte fravær. Fred skaffer verktøyet, mens Barnum er den som skriver. Vi kan med det samme slå fast at Peder er den som prøver å selge historiene.

Det er menneskene som gjør byen levende, og den får sin betydning gjennom menneskelig persepsjon. Byen tillegges symboler og betydning på linje med et dynamisk kunstverk. Slik Iser understreker leseren som forutsetning for det litterære verkets eksistens, er også byens publikum, dens innbyggere, en forutsetning for byens betydningsdannelse. Kanskje kan vi se

byen som forestilling, som film. Jeg vil senere komme inn på hvordan byen blir sett som film i *Halvbroren*. Barthes skriver videre:

Byen er en diskurs, og denne diskurs utgjør faktisk et språk: Byen taler til sine innbyggere og innbyggerne taler med byens ord, byen som vi befinner oss i ganske enkelt ved at vi bor i den, går omkring i den og betrakter den. Problemet består imidlertid i å bringe et uttrykk som "byens språk" ut av det rent metaforiske stadium. Det lar seg svært lett gjøre å tale metaforisk om et byens språk slik man taler om filmens språk eller blomstenes språk. Det virkelige vitenskapelige sprang ville ha funnet sted om vi kunne tale om byens språk uten metaforer (Barthes 1967 (1994), s. 44).

Ifølge Barthes er det altså lite sannsynlig at vi her kan snakke om byens språk annet enn i metaforisk betydning, men likevel har man en følelse av at det kunne vært mulig å løfte betydningen til noe mer. Svaret måtte i så tilfelle være å finne i den menneskelige psykologien, ettersom byen alene ikke utgjør annet enn et dødt univers. Det er menneskene som gjør den levende. Dersom vi skulle definere byens stemme, måtte det være ved sammensmeltningen av byens lyder, som til eksempel kirkeklokkene, bilene, vinden, menneskenes skritt opp og ned trappene, og til og med menneskenes stemmer. Alt dette som danner støyen i et konglomerat av lyder, og som sammen utgjør et uttrykk.

Vi leser at Barnum er svært opptatt av barndomsminnene, og preges av disse. Selv de svært tidlige minnene mener han å huske, selv om han innrømmer at de kan være konstruert i ettertid. Ofte er minnene knyttet til byen, som tidlig ga ham sterke inntrykk:

Og jeg kan ennå kjenne denne lukten, som jeg nå plukker fra hverandre, bit for bit, som en kjemiker i erindringens laboratorium; hårvann som blander seg med det ru kinnets søte parfyme, hanskenes stramme blaff av tobakk og den trange skjortesnippens milde svette, alt dette som går opp i en høyere enhet, i perrongens beske formel: avskjed. Jeg sov og kunne ikke vite dette. Jeg var ennå utenfor erindringen (s. 164f).

Barnet har ingen hemninger eller forventninger fra omgivelsene. De har absolutt frihet til å utforske byen, også fra et annet perspektiv enn de voksnes. Sansene er åpne og sultne. Lukt, lyd, syn, smak og følelse er mye sterkere, som også hos en rekonvalesent voksen. Barnet blir på denne måten en unik observatør, fordi det bruker alle sanser maksimalt. Det eneste barnet mangler for å formidle dette, er et tilstrekkelig språklig uttrykk. Slik beskrives de umulige minnene: "...når jeg mange år senere fikk lov til å ligge der, fordi jeg hadde hatt mareritt eller bare lot

som om jeg var syk, trakk jeg alltid pusten så dypt jeg kunne, og jeg ble straks ør i hodet, Malagaen var et minne som fløt i mitt blod..." (s. 49).

Her ser vi at gjenkjennelsesmotivet dukker opp. Vinen sammenliknes med et minne som må lagres før man kan forsyne seg av det. Hos Den Gamle fremkaller denne spesielle vinen også minner: "...lukten av denne sorte, flytende blomsten fra 36 fikk henne til å drømme om havnene i København, skipsdekk, seil, trosser og brostein, det var som om bare duften av den kunne fremkalle hver rute i hennes mørke erindring" (s. 46).

Disse sitatene likner beskrivelsen av de samme lukt- og smaksfølelsene som vi møter i Marcel Prousts *À la Recherche du Temps perdu*, hvor hovedpersonen blir grepet av barndommens minner straks han kjenner smaken av madelaine-kake. I begge tilfeller viser det hvilken kraft som finnes i barndommens sansefølelser:

Men i samme øyeblikk som denne te blandet med kake berørte min gane, fór jeg sammen, slått av det usedvanlige som plutselig fant sted. En vidunderlig glede hadde grepet meg, en enestående glede som ikke visste om sin egen årsak. På samme måte som kjærligheten bevirket den at alle livets omskiftelser ble meg likegyldige, dets ulykker harmløse, dets flyktighet illusorisk; den fylte meg med en kostbar essens, eller snarere: denne essens var ikke i meg, den var meg. Jeg følte meg ikke lenger mislykket, begrenset, dødelig. Hvorfra hadde denne sterke glede kunnet nå meg? Jeg fornemmet at den var knyttet til smaken av te og kake, men at den overskred dem uendelig, den var ikke av samme natur. Hvorfra kom den? Hva betegnet den? Hvor kunne jeg finne den? (Proust 1913 (1999), s. 59f).

Flere ganger forteller Barnum om minner som er "...utenfor min bevissthet og over min forstand..." (s. 231), og han forteller om hendelser som han strengt tatt ikke har vært vitne til: "...og jeg skulle gjerne sett dette..." (s. 41). Her innrømmer han at han ikke vet, men bare gjenforteller. Det fins én historie, men likevel mange måter å fortelle på. Hendelser som skjedde før han ble født, eller mens han var så liten at han ennå ikke kunne regnes med, mener han likevel å huske. Ved å legge til denne innrømmelsen om at den påståtte hukommelsen ikke har en logisk forklaring, klarer forfatteren å rettferdiggjøre uttalelsen. Barnum husker det han forteller om, selv om han ikke har noen forklaring på det. Her ser vi at det realistiske blandes med drøm og fantasi. En mulighet kan være at byen har fortalt ham det. Omgivelsene forteller, slik også menneskene forteller ting uten ord. Byen hvisker til Barnum gjennom sine mange inntrykk. Noen ganger får gjenkjennelsen et element av absurditet over seg, ettersom Barnum også finner gjenkjennelse i fremmede ting. Hans hukommelse er til en viss grad



komplettert av hendelser som ikke nødvendigvis har skjedd, men som han gjetter. Det absurde oppstår med tiden, når han ikke lenger blir i stand til å skille mellom de reelle og de konstruerte delene av hukommelsen.

Hvordan kan Barnum minnes noe han ikke har vært vitne til? Vi finner eksempler på at dyr og ting snakker, men dette er i rent metaforisk betydning. For eksempel snakkende klessnorer og duer som spøkelseser. Kanskje har vaktmester Bang sin ryktespredning nådd ham, Barnum kan ha overhørt en samtale i vaskekjelleren eller på tørkeloftet. Kanskje hadde Barnum en hukommelse like oppsiktsvekkende som Mundus' panoptikon. Eller kanskje er det så enkelt som at "... Det er ikke det du ser som er viktig, men det du tror du ser" (s. 21). Ordene konstruerer bevisstheten i ettertid, og ordene bestemmer virkelighetsoppfatningen. Barnum beskriver det han logisk sett ikke kan vite noe om, men som han ønsker å vite, og som han tror han vet. Likevel etterlater han en liten flik av tvil i det han sier. Alt han forteller er tatt ut av hans egen mer eller mindre konstruerte hukommelse, noe han heller ikke legger skjul på. Kanskje kan vi ikke stole hundre prosent på Barnum som forteller. Hans fortelleversjon er på ingen måte objektiv, og det er den heller ikke ment å være. Slik forsvarer han seg:

Og jeg kjenner at noen puster meg i nakken nå, noen puster meg i nakken, for dette er ennå ikke min historie, jeg er ennå ikke til stede i den, på banen, i varmen, og når jeg kommer meg dit, inn i historien, ut på banen, vil jeg sannsynligvis bli hengende fast i detaljenes magneter, som den bremseklossen jeg allerede er: en skolisse som ryker på vei til danseskolen, presten jeg rekker tunge til rett utenfor Majorstuen kirke, en brusflaske jeg må pante hos Esther i kiosken, slike ting, alt dette som noen tror er uten betydning, avsporinger, omveier, men som like gjerne kan være den gåtefulle, døde vinkelen som er nødvendig i alle fortellinger, nemlig stillheten ved siden av. Det er der jeg skal sitte og lytte til alle dere andre, mens dere ikke kan se meg. Og det er i denne stillheten jeg hører Den Gamle si... (s. 83).

Senere kan vi lese: "Det er Peder som puster meg i nakken" (s. 647). Den fortellende Barnum preges altså av Peder, selv etter at han er død. Og uttrykket "detaljenes magneter" er beskrivende for hva jeg har kalt "interne koder". Det er disse som gir sammenheng. Jeg mener avsporingene, omveiene som bremser fremdriften av den ytre handlingen, men som gjennom sin symbolske betydning styrker forståelsen av hva Barnum ønsker å formidle.

Barnet suger til seg byens inntrykk i et følelsesmessig konglomerat av skrekk og glede. Forholdet er ambivalent, og byen beskrives både positivt og negativt, gjerne i samme setning:

"...men da vi kom dit, til den skjønnne og heslige kirkegården..." (s. 278). Den er sort og lys på samme tid. I flere av by-beskrivelsene sammenliknes gatene med elver, som i dette sitatet: "Mørket utenfor ble en sort flod som rant i den andre retningen, tilbake til byens grop" (s. 458). Her er gatene "en sort flod" i negativ betydning. Det ligger noe truende og kanskje hatefullt i denne beskrivelsen, som vi ikke finner i et annet eksempel hvor gatene skinner som elver i positiv forstand. Denne stadige vekslingen mellom godt og ondt gjenspeiler Barnums hat/kjærlighetsforholdet til byen:

Jeg skjøv gitteret til side og løp ut på fortauet. Skyene drev forbi hustakene og kirkespirene og tok regnet med seg og himmelen stod høy og klar som en blå kuppel over byen. Lyset fikk gatene til å skinne som elver. Menneskene stanset på bredden og så forundret og takknemlige mot solen. Jeg måtte holde meg for øynene, blendet og naken (s. 579).

Flere steder i romanen problematiseres også det å få barn. Arnolds foreldre, Evert og Aurora, får bare "en halv sønn". Den Gamle får barn utenfor ekteskap, på en tid da dette ikke var akseptert, og med ham hun bare får elske denne ene gangen før han forsvinner i isen. Boletta ofrer det meste for å få et barn. Vera får et barn som følge av en voldtekt, og får senere enda et barn med han som trolig er voldtektsmannen, uten at hun vet det: "Jeg kom til denne verden med bena først og voldte min mor store smerter" (s. 159). Vivians foreldre, Annie og Aleksander Wie, får et barn i den ulykken som ødelegger det perfekte livet. Maria og Oscar Miil kan ikke få flere barn etter at de har fått Peder, og det er uklart hvorfor hun sitter i rullestol. Barnum kan ikke få barn i det hele tatt. Vivian likner Boletta, men hun får antakelig også barn med feil mann. Det er altså mange måter for et barn å komme feil inn i verden på.

## 2. Byen som labyrint

De litterære karakterenes bevegelsesmønster i byen er lett å følge, da de fleste stedene er gjengitt med nøyaktige gatenavn, som vi også finner igjen i virkeligheten. Hvorvidt karakterene er reelle eller ikke, vet vi ikke noe om, og følgelig må vi gå ut i fra at de kun er fiktive. Romanen inneholder altså fiktive karakterer satt inn i en virkelig eksisterende setting, med en fiktiv handling som også inneholder historiske og kulturelle elementer fra virkeligheten. Fortellingen drives fram parallelt med autentiske historiske hendelser. Jeg tenker her på hendelser som krigens slutt, kongens død, og innspillinga av filmen *Sult*. Romanen har med andre ord en ramme av virkelighet, men hvor fiksjonen utgjør selve bildet.

Byrommet avgrenses av Barnums bevegelsesmønster, som fortoner seg som en labyrint. Han har sine faste gater, inkludert omveiene, men slippes ikke ut av disse alene, ettersom dette er forbundet med fare. Hans bevegelsesmønster begrenser seg til Oslos vestkant, med ytterkanter fra Hydroparken i sør til Nobelsgate i vest, og Ullevålsveien i nord før firkanten begrenses ned mot Stensparken, Bislett stadion og Slottsparken. Sammen med Fred kan han imidlertid bevege seg litt lenger. Turen til "Nordpolen" på Sandaker beskrives humoristisk som en farefull nordpolekspedisjon: "...østover holdt vi på å gå, og da hadde vi endt i skruisen rundt Torshov og kanskje aldri kommet oss hjem i live. Fred forandret kurs" (s. 282).

Men beskrivelsene av det farefylte er ikke bare et ironisk grep. Å gå alene i gatene medfører alltid en viss risiko, mens det å krysse grensene beskrives som et svært risikabelt vågestykke. Fred er førstemann ut av labyrinten, men det har også sin pris. Å befinne seg alene på "feil" side av byen er nærmest ensbetydende med å be om bråk. Fred blir stoppet av gjengen fra Vika og banket opp da han krysser grensen. Men etter denne episoden kan Fred streife fritt omkring i byen. Han beveger seg stadig lenger hjemmefra, før han til slutt forsvinner.

By-labyrinten utgjør Barnums faste hjemme-univers. Selv om han heller ikke er trygg for plageåndene innenfor denne, er dette det tryggeste området å befinne seg i. Byens fortettede stemning øker likevel etter hvert som Barnum vokser. Det er som om byen blir mindre og mindre, til den til slutt blir for liten for ham. Avstandene mellom labyrintens ytterpunkter er ikke lenger enn at man kan gå mellom dem på forholdsvis kort tid. Verden blir trangere og trangere, og byen får etter hvert en klam og uutholdelig karakter. Barnum må ut. Så får han dra til Ildjernet med Peder og Vivian, uten Fred. Her finner han roen, friheten og lykken som han aldri før har kjent, og den fortellende Barnum husker tilbake på sommeren som den beste i sitt liv.

I kapitlet "(labyrinten)" spør Peder hva som egentlig er det første Barnum husker av Fred. Og Barnum kommer til å tenke på filmen *The Shining*, hvor en gutt flykter fra morderen i en labyrint. Forholdet til Fred er todelt, fordi Barnum aldri vet i hvilke situasjoner Fred er venn eller fiende. Fred er av og til redningen, mens han andre ganger er trusselen. Og ingen kan skremme Barnum mer enn Fred: "Var dette vårt første minne, vårt felles bilde, når han rister i barnevognen, for å få meg til å sove, eller skremme meg?" (s. 340). Men også etter at Fred er

forsvunnet er labyrint-motivet beskrivende for relasjonen mellom Barnum og Fred. Barnum føler seg overvåket og iakt tatt av broren. Han er sikker på at Fred ser ham, til tross for at han ikke kan se Fred. Denne følelsen forsterkes når Fred plutselig begynner å legge ut spor etter seg: "...og jeg kastet et blikk over skuldren, fort, slik jeg alltid pleier å gjøre, som om jeg trodde at noen stod der, i skyggen ved døren, og holdt øye med meg" (s. 33). Barnum befinner seg i en psykologisk labyrint han ikke kommer ut av før han møter broren igjen, ansikt til ansikt.

### 3. Film

Filmen som motiv er gjennomgående i hele romanen. Motivet går som en stram, rød tråd fra Den Gamle som stumfilmstjerne, Veras ødelagte ambisjoner om å bli fotograf, og Barnums ønske om å bli manusforfatter. Men det blir med drømmene, for ingen av dem lykkes.

Stumfilmen med Den Gamle i hovedrollen fins ikke, ettersom det ikke var film i kameraet. Vera tar sitt siste bilde med fotoapparatet dagen etter voldtekten. Statistrollene til Barnum, Vivian og Peder i filmen *Sult* blir klippet bort. Og Barnums manuskripter blir aldri film.

Den voksne Barnum leter etter barndommen og svarene, alt som var "utenfor hans bevissthet og over hans forstand". Derfor trenger han andres versjon, for eksempel Esthers: "- Din far var ingen god mann, hvasket hun. Selv om han hadde med seg de forbasketete nylonstrøpene" (s. 146). Og han bærer med seg et fotoapparat fullt av latente bilder, et apparat som også symboliserer den menneskelige hukommelsen. Da han fremkaller filmen i fotoapparatet, fremkaller han også minner fra før han ble født. Barnum forsøker å gjenfinne det tapte, og konstruere sin egen livshistorie på nytt gjennom å skrive den ved hjelp av disse bildene. Men det er på ingen måte et manuskript han gjerne vil gi fra seg. Dersom han klarer å fremkalle fortiden, vil den da miste sin sjel, slik Peders mor trodde hun ville miste sin sjel om noen fotograferte henne? Sannheten er kanskje ikke så vakker som vi gjerne vil at den skal være? Eller enda verre; den er kanskje ikke slik som vi trodde. Det er ikke alltid den passer. Håpet er likevel at manuskriptet skal bli film, og at historien på den måten kan realiseres på nytt. Det hele bunner i et ønske om å få tak i virkeligheten. Men så viser sannheten seg å være tvetydig. Den har ikke én versjon, men mange.

Under innspillingen av filmen *Sult* ser vi at Barnum, Peder og Vivian dras med som tilskuere og statister. Når asfalten dekkes med jord, gardinene skiftes i vinduene og postkassen skrur

ned, er bildet av de gamle bygårdene fra utsiden som tatt ut av en annen tid: "Det var en annen verden. Og vi gikk langsomt inn i den" (s. 463). Barnum lever seg inn i settingen, det er som om han er kommet tilbake til en annen tid, og stemningen er magisk. Filmen åpner opp nye muligheter. Den gir en inngangsbillett og en frihet til å gå inn i en annen virkelighet, en annen tid, om så bare for en stund: "Vi frøs på ryggen. Dette var ikke film. Dette var virkelig. Vi var på innsiden, i en dobbel virkelighet. Hun kom mot oss, hun og kameramannen..." (s. 464). Det er her Barnums interesse for film begynner. Etter å ha fanget inn et ark av filmmanuskriptet til *Sult*, bestemmer Barnum seg for å begynne å skrive selv: "Et vindkast i en gate var alt som skulle til" (s. 521). Denne hendelsen føyer seg inn i rekken av tilfeldigheter som senere blir avgjørende for hvilken retning livet tar. Det kan selvfølgelig hende at Barnum uansett ville funnet ut at han skulle skrive, selv om manuskriptet ikke hadde kommet flygende til ham gjennom gatene. Men det er likevel et vakkert og poetisk bilde på en av livets store avgjørelser. Og det er lett å oppfatte tanken om at det var byen som "sendte" ham beskjeden, eller oppdraget, om man vil: "Det var en underlig kveld. Jeg stanset ved Marienlyst og så meg om. Dette var mitt. Dette var min verden. Gatene jeg gikk i, skogen bak byen, himmelen over takene. Dette skulle jeg skrive om" (s. 466). Han oppdager at det å filme, eller skrive, gir frihet til å endre tilværelsen. I sine egne fortellinger har han makt og full kontroll over hendelsene. Og i uttrykk som "...minnets langsomme lukker" (s. 78) sammenliknes den menneskelige hukommelsen konkret med film.

Barnum begynner å skrive på *Den lille byen*, en fortelling i fortellingen hvor pennen tillitsfullt lånes bort til den unge Barnum. *Den lille byen* er et konkret sted på Marienlyst hvor skoleelever fikk trafikkopplæring. Det var her Barnum, klassekameratene og lærerne først ble gjort oppmerksom på at han var kortvokst, en traumatisk hendelse som i ettertid ga ham spiseforstyrrelse. Men fortellingen innehar også en symbolsk betydning. Det handler blant annet om perspektiver. Byen er blitt for trang for både Barnum og Fred. Et annet aspekt er at byen sett gjennom et barns øyne er mye større enn hva en voksen oppfatter. Det er ofte typisk hvordan voksne i møte med barndommens ting og steder forundres over hvor lite alt er, hvor annerledes det er fra slik de husker dem.

Walter Benjamin sier dette om filmen:

Filmen forstørrer gjenstander, fokuserer på skjulte detaljer ved våre hverdagslige rekvisitter, og utforsker banale miljøer under objektivets geniale ledelse. Dermed øker

den vår innsikt i de tvangsmekanismer som styrer vårt liv. Men på den andre siden viser den oss et uhyre stort og ukjent spillerom! Våre kneiper og storbygater, våre kontorer og stuer, våre jernbanestasjoner og fabrikker holdt oss tilsynelatende håpløst innesperret. Da kom filmen og sprengte denne fengselsverden med tiendelssekunders dynamitt, slik at vi nå rolig kan foreta eventyrlige reiser blant ruinene som ligger spredt om. Forstørrelsen utvider rommet, slow-motion utvider bevegelsen (Benjamin 1966 (1991), s. 57).

Filmen gir altså frihet til å tre inn i et eventyrland, som på samme tid kjennes virkelig. Den gir anledning til å foreta "reiser blant ruinene", og kan derfor også gjenskape den tapte tiden og de verdifulle øyeblikkene i livet. For Barnum blir også skrivingen en måte å bearbeide virkeligheten på.

Det første kinobesøket med Peder og Vivian setter dype spor. En ny verden åpner seg for de tre, filmens verden. Da Rosenborg kino rives flere år senere, får de tak i de samme kinosetene som de en gang satt i, bærer dem med seg hjem, og plasserer dem på verandaen. Derfra har de fin utsikt til byen. I *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature* beskriver Dana Brand flanørbegrepet til Walter Benjamin blant annet slik: "...the flaneurs, in their city sketches, would "watch" and present the crowds on the boulevards, and in the arcades, as if they were watching a performance" (Brand 1991, s. 36). Dette styrker min oppfatning av Barnum som flanør, i det han og vennene setter seg ned i kinosetene for å oppleve utsikten over byen, som om det var et filmlerret, eller en teaterscene: " - Ser dere bra? spør jeg. - Hysj, sier Peder og Vivian" (s. 608). Denne episoden forsterker dessuten inntrykket av "mise-en-scène". Med andre ord byen som teater, som dramatisk presentasjon, og som livets scene. Et annet eksempel kan illustrere dette enda klarere. Fred og Barnum har gjennomført "Nordpol-ekspedisjonen" til Sandaker for å hente Boletta hjem. De står utenfor utestedet "Nordpolen" og ser inn gjennom vinduene: "Og siden har jeg aldri klart å glemme denne scenen som ble spilt der inne, stumt og hurtig, som om vinduet var et lerret og Fred og jeg stod ute i kulden og så på kino..." (s. 285).

Zygmunt Bauman skriver om flanøren: "... the job of the *flâneur* is to rehearse the world as a theatre, life as a play" (Bauman 1994, s. 146). I flanørens univers blir altså verden et teater, og livet et spill: "- Jeg prøver å jo å vise at livet også er en slags film. Og at Gud er maskinisten" (s. 586). Byen forteller ved å fremstå som et dynamisk kunstverk, som bilde, scene og film. Den "snakker" i samme forstand som et kunstverk er ladet med mening. Byen signaliserer mening, og lar seg lese gjennom tegn og spor. Å kunne lese byen innebærer derfor å vandre i den. Men

flanørens skritt utgjør også en tekstualisering av den, i det han/hun nedtegner tekst som skritt gjennom gatene. Hos Barnum er det gatenes gjenkjennelighet og erindringsperspektiv som gir grobunn for skriveprosessen. Han har en by full av latente minner til sin disposisjon når han skriver.

Barnum ønsker å materialisere og fange opp de tapte øyeblikkene. I forsøket på å gjøre minner til virkelighet, blir skrift det viktigste middelet. Skriften realiseres så enten gjennom å bli lest, eller aller helst ved å filmatiseres, og vist for et publikum som kan se det med egne øyne, og som kan leve seg inn i filmens verden. Film behøver dessuten ikke ord, den kan faktisk nøye seg med handling. Likevel; om filmen ikke bare er stum, men også usynlig og overlatt til minnet, kan den da eksistere? "Den beste filmen var ikke bare stum, den var også usynlig" (s. 98). Jeg tenker på Den Gamles tapte stumfilm og Barnums manuskript som aldri blir film. Det handler til sist om den store filmen som er der, i menneskene, men som ikke kan filmatiseres og realiseres på nytt.

#### 4. Tausheten

Stillheten og tausheten mellom menneskene går igjen som ledemotiv i romanen. Flere av personene mangler delvis, og i perioder helt, språklig uttrykk. Det eneste som blir igjen er latter og gråt, og disse viser seg egentlig å være en og samme sak. Arnold Nilsen har sin periode som skinndød, Vera har sin ni måneders lange psykose, Fred har afasi i toogtyve måneder, og Peder blir tagal i enkelte situasjoner. Det eneste Fred klarer å uttrykke mens han har "afasi", er en hysterisk latter. Også etter at Fred har begynt å snakke igjen, uttrykker han helst følelser ved hjelp av blick og handlinger, ikke ord. Unntaket er scenen hvor han får med seg Barnum til kirkegården og snakker på en måte Barnum aldri har hørt fra ham før.

Handling, ansiktsmimikk og blick forteller mer enn ord: "Vi levde i en stumfilm. Det var ikke engang tekster mellom scenene" (s. 214), og "Taushet var mors talent. Hun kunne blitt verdensmester i taushet for kvinner, hvis det fantes en slik gren, mens Fred kunne vunnet herreklassen" (s. 246f).

Denne pantomimiske tilstanden preger flere av personene i fortellingen.

Tausheten er en måte å fortrenge virkeligheten på. Ved å ikke sette ord på tilværelsen, trenger den heller ikke å bli bevisst. For må ikke all bevissthet og virkelighetsoppfatning skapes av ord? Det er en klar parallell mellom hvordan personene har det, og hvor tause de er. Jo

mørkere sinnstilstand, jo mindre språk. Tausheten blir en stille protest mot tilværelsen, et tegn på at en ikke klarer å forholde seg til den, og dermed heller ikke kan delta i den.

Tausheten er ikke bare truende for omgivelsene, men også for den tause, som møter forventninger om at en skal snakke. Til eksempel trues Arnold Nilsen med en knappenål i hjertet dersom han ikke står opp fra sin skinndød. Men det ligger en beroligende og trøstende trygghet i ordene fra Den Gamle på Blåsen da Vera kommer bort til henne: "...de er like tause begge to og de tåler hverandres taushet. - Du har nok ikke kommet hit for å snakke, sier Den Gamle til slutt. Men du kan komme til meg likevel" (s. 97).

Stillheten knyttes til galskap, eller redselen for galskap. Å miste ordene blir forbundet med å miste sjelen. Prestens ord til Vera inneholder en slik trussel: "Du må lytte inni deg, sier han til slutt. Eller er det stumt der også?" (s. 104). De tause blir sett på som gale. I beste fall er man bare dum, slik Fred må bytte skole fordi han ikke har ordene i sin makt. Den truende tausheten, eller redselen for galskapen i tausheten illustreres også i setningen: "Det er en galskap som driver dem alle til det tause vanvidd" (s. 97). Det fins knapt noe mer skremmende enn taushet, og derfor blir den også Freds metode. Han bruker blikket og tausheten som våpen blant annet i møte med ungdomsgjengen fra Vika. Byens taushet, stillheten, er også foruroligende: "Dette var den stillheten som får kattene til å skake lenge før regnet faller" (s. 19). Byens støy er søvndyssende, mens stillheten representerer en dirrende spenning, et avvik, en markering eller et frempek på det som snart skal skje.

### 5. Latteren

Latteren er også et motiv vi stadig møter gjennom hele romanen. Hva er latter? Latteren er på linje med gråten lydlige, menneskelige uttrykk uten ord. Slik blir de en overgang mellom taushet og snakk. Som hovedregel skal latteren representere de lykkelige følelsene, mens gråten representerer de sorgfulle. I *Halvbroren* problematiseres disse betydningene, og vi ser at tvetydigheten er stor. Det fins mange måter å le på, og det fins mange måter å gråte på. Betydningene går over i hverandre. Latteren kan være negativ, og gråten kan være positiv. Dette illustreres blant annet gjennom Barnum som sier: "Jeg ville mye heller høre gråt enn latter" (s. 184). På skolen er latteren ond, mens gråten er omtenksom og kjærlighetsfull. Men sammensmeltingen av betydningene kan også være et bilde på det menneskelige følelseslivets kompleksitet: "...og prestens smil er akkurat som en bue mellom latteren og gråten" (s. 117). Gleden



er sjelden bare glede, og sorgen er sjelden bare sorg. Bestandig er det noe mer, noe annet, som man gjemmer bort i lykkelige eller sorgfulle øyeblikk. Gleden er bare et øyeblikks overvekt av lykkelige følelser, og motsatt: "Det gjør vondt, og jeg er lykkelig" (s. 636).

Latteren beskrives også som en sosial gest. Den fungerer ikke alene. Alene blir latteren ond, gal eller illevarslende: "Jeg lyttet til den mekaniske latteren. Den var hjerteløs og ond [...] Og jeg skjønnte at latteren ikke virker når du er alene [...] At latteren er selskapssyk" (s. 499). Til forskjell fra latteren er gråten en usosial gest. Den fungerer best alene.

Latter og gråt er som sagt uttrykk for følelser. Der hvor ordene eller stillheten ikke strekker til, kan disse uttrykkene ta over. Men fungerer de som kommunikasjon? Eller er de deskommuniserende i den forstand at de svært ofte blir gjenstand for feiltolkninger og misforståelser? *Halvbroren* viser oss det brede betydningsspekteret, blant annet gjennom Arnold Nilsens huskeliste over latteren, som Barnum senere overtar og viderefører: "Det er en slags liste, en liste over latteren: *Auroras latter: sjenert. Fars latter: taus. Lærer Holts latter: ond. Prestens latter: sørgmodig. Doktor Paulsens latter: beruset. Mundus' latter: sort. Publikums latter: skadefro...[...]... Finnes det en barmhjertig latter?"* (s. 141). Barnum finner etter hvert ut at listen kan forlenges i det uendelige. Latteren er like individuell som stemmene, og like foranderlig som uttalelsene. Kanskje er det bak latteren at hemmelighetene skjuler seg, eller nettopp i den at de avsløres. Men den som tolker latter som ren glede, og gråt som ren sorg, tar feil.

Slik byen har stemme, har den også en latter. Slik beskrives byens latter: "Jeg kunne allerede høre latteren rundt hvert hjørne i byen, langs hver eneste gate og over gjerder og gjennom portrom. Jeg kunne høre latteren i takrennene og kummene og kloakken" (s. 308).

## 6. Hjulet

Det er umulig å ikke merke seg hjul-metaforen som vi møter så ofte i *Halvbroren*. Hjulet er et bilde på bevegelsen, framdriften, men like fullt gjentakelsene i historien, og i livet. Vi finner hjulet i himmelen som "... rullet sakte som et digert hjul mot skogene bak byen" (s. 7). Vi møter Arnold Nilsen som lar seg rulle som et hjul nedover fjellsida i det første kapitlet hvor han kommer inn i fortellingen: "Arnold er Hjulet og vil ikke hete noe annet. Alt som går raskt gjennom verden er det hjul på; bilene, togene, bussene, ja, selv skip har hjul og var ikke havet også et eneste sort hjul, som rullet fra kyst til kyst, ja, er ikke kloden også et skinnende, blått hjul som spinner gjennom universets mørke?" (s. 124).

Den mystiske knappen fra tørkeloftet, den som Fred senere skal kalle "Fars knapp", beskrives også som et hjul: "Og vi skal legge lang tid og mange år bak oss før den samme knappen dukker opp igjen, som et lite hjul som har trillet gjennom våre liv" (s. 208). Dessuten er løgnene, de usanne historiene mellom menneskene, som sorte hjul: "Det er løgnene som ruller, sorte hjul, og de er umulige å stanse" (s. 624). Til slutt er også selve fortellingen et hjul som vokser og vokser etter hvert som handlingen utspiller seg, årsakssammenhengene blir klarere og avslutningen nærmer seg.

### 7. Duen

Duen brukes som metafor for freden. Det er et enkelt og kjent bilde, som likevel fungerer godt i fortellingen. Fredsduen på takbjelken slutter å synge etter voldtekten, og kommer aldri ut igjen. Det siste Vera sier før hun slutter å snakke, er at Boletta må huske å slippe ut duen. Men den rører seg ikke, og mange år senere er det Barnum og Fred som finner den: "Da så jeg den, den døde fuglen, den lå rett under månen i takluken, det var knapt noe igjen, bare skjelettet av en vinge som var grodd fast i det sorte støvet og lignet nesten et fotspor" (s. 350). Vera beskrives også som en due: "- Hun nynner ikke. Hun kurrer" (s. 47). Og Fred er den verste ulykkesfuglen av dem alle: "Jeg syntes jeg hørte lyden av vinger, en fugl, vingeslag i mørket, kanskje det var en flaggermus, kanskje det bare var Freds latter" (s. 352). At fredsduen er grå, forsterker inntrykket av at freden ikke bare er lykke for alle. Krigens grusomheter kan ikke hvikes ut på en dag. Den har ringvirkninger som fortsetter sine konsekvenser for menneskene som har opplevd den, og for generasjonene som kommer etter. Ville voldtekten ha skjedd dersom det ikke hadde vært krig? Det vet vi ikke, men det virker sannsynlig at voldtektsmannen på en eller annen måte var påvirket av krigen, eller den plutselige freden. Dersom vi tenker oss at voldtekten ikke skjedde, ville historien blitt annerledes. Vera ville tatt ned den blå kjolen og gått ut i solen, hvor guttene i bakgården ringte med syklene. Og Fred og Barnum ville aldri vært født. At Vera gikk alene opp på tørkeloftet akkurat denne dagen, føyer seg inn i tilfeldighetene og misforståelsene som blir avgjørende for historien: "...for vi henger i en tynn tråd, og den tråden er spunnet av tilfeldighetenes skygge" (s. 75).

## VII. Analyse

### 1. Karakteranalyse

Barnum og Fred er hovedpersoner i fortellingen. Selv om Barnum er fortelleren, og det er hans "øyne" vi ser gjennom, utgjør Fred en så fundamental del av broren at han til tider er i ferd med å overskygge ham helt. Fred er i alt Barnum sier og gjør, og på denne måten oppleves Fred som en fullverdig hovedperson ved siden av Barnum. De er halvbrødre og helbrødre, de er to deler av hverandre, og kan derfor bare bli hele sammen. Det er store kontraster og motsetninger mellom dem, men de er likevel bundet sammen i en slags lojalitet til hverandre som aldri brytes. Barnum er for mye av det gode, mens Fred er for mye av det onde. Det virker nesten som om Fred blir slemmere jo snillere Barnum er. Når Barnum sier "tusen takk" vekkes demonene i Fred. Dette skaper assosiasjoner om at de to personene flyter over i hverandre, og representerer to sider ved det samme hele mennesket. Dessuten representerer de det ambivalente kjærlighet/hat-forholdet til byen. Barnum er det naive barnet med de lyse krøllene og de blå øynene, mens Fred er den skeptiske, høy og mørk. Han trives best i skyggen, og har et sort blikk som ingen tåler. Fred er nattmannen: "... og jeg skjønnte nesten hva Fred mente når han sa at han var ond, ond innerst inne" (s. 305).

Ofte finner vi at Fred sitter i skyggen, eller at han selv utgjør en skygge, som om mørket og skyggen er hans element. Det hender dessuten at Fred blir beskrevet kun som blikk, som mørke, stirrende øyne: "Og i det samme så jeg, i skyggen mellom døren og skatollet, Freds blikk, Freds øyne" (s. 257). Han har en tendens til å dukke opp og forsvinne, som om han var noe unaturlig, en fantasifigur. Barnum syns han ser Fred til stadighet, i portrom, på kirketrappa, overalt hvor det er skygge, men han er ikke alltid sikker. Kanskje er det slik den fortellende Barnum husker ham, som en skygge, etter alle årene med savn. Skyggen representerer sorgen og ondskaperen, det mørke i mennesket. Fred kaster dessuten skyggen sin på Barnum: "Fred ble sittende, som en krum skygge over meg" (s. 316). Og når Fred bokser, bokser han ikke mot andre enn sin egen skygge og sin egne onde tanker: "Og Fred slår, han slår skyggen, hans eneste ønske, treffe skyggen og se skyggen synke for godt ved hans føtter" (s. 429).

Vi får kun innblikk i Fred sett gjennom Barnums øyne, og ved direkte sitater. Unntaket er hvordan forsvaret ser ham når de redegjør for årsaken til at han slipper førstegangstjenesten: "...de trengte i hvert fall ikke en ordblind og svimmel streifer med øresus, dårlig syn på venstre øye, hodepine og uforutsigbar atferd i det norske forsvaret" (s. 458).

Åpningsreplikken ”tusen takk” får en symbolsk betydning gjennom hele romanen. Vi møter Freds avsky for takknemligheten, tilliten og ydmykheten som dette uttrykket rommer. Senere finner vi opphavet til denne avskyen i episoden hvor Vera forsøkte å tvinge Fred til å takke Arnold Nilsen: ”- Du kan i hvert fall si takk. Si tusen takk, Fred! – Det gjør ingenting, forsikrer Arnold Nilsen. Men Vera har fått det for seg, Fred skal takke. – Si tusen takk! roper hun” (s. 154). Fred viser tydelig skepsis til Arnold Nilsen fra første stund, og utvikler et hat som er stort nok til å drepe. Nøyaktig hvorfor Arnold Nilsen blir den tydeligste antagonisten i Freds liv er noe uklart. Naturligvis ser Fred på ham som en inntrenger i familien, ettersom han ikke er vant til å dele morens oppmerksomhet med noen. Fred får heller ikke være med til Røst, og dette indikerer at Arnold Nilsen gjerne skulle vært den trassige fireåringen foruten. Som lesere får vi likevel inntrykk av at det må ligge noe mer under konflikten, noe som kanskje ikke er tilgjengelig for fortelleren selv.

Kjærligheten er sort i byen. Fred har en merkelig, indirekte måte å vise kjærlighet på, som om han ikke kan elske uten å hate samtidig. Han uttrykker kjærlighet ved å vise hat til alle som står i negativ relasjon til de han er glad i: ”- Hva hadde du gjort hvis de julte meg opp? spurte jeg. - Sier jeg ikke, Barnum. For da får du ikke sove i natt” (s. 243). De bor i en by hvor bare større brødre og kamerater kan hjelpe det lille barnet. Ingen andre, og aller minst de voksne, ser hverandre bedre enn barna. Barnums fortelling *Den lille byen* symboliserer også dette ensomme universet som er barnets verden.

Fred er den som står utenfor. Presten nekter å døpe ham, og han får aldri ta del i et fellesskap. Han er alene. Det nærmeste Fred noen gang kommer et fellesskap, er Centrum Bokseklubb med treneren Willy som farsfigur. Bare til Willy kan Fred si ”tusen takk”. Han sier også ”tusen takk” til Barnum, riktignok med en viss tvetydig ironi. Uttrykket brukes som en tillitserklæring, og det er det nærmeste Fred kommer en kjærlighetserklæring. Forventningspresset i bokseklubben blir imidlertid for stort. Fred opplever at media og publikum tar styring over hva han skal gjøre, og dette må han få slutt på. Han taper boksekampen, men vinner over forventningspresset. Selv definerer han seg som en vinner.

Freds karakter grenser til det fantastiske, og minner i mange henseender om en fantasifigur. Han sover ikke, bryr seg ikke om smerte, er aldri redd, og kan forsvinne like fort som han

dukker opp. Det kan være fristende å se Fred som barndommens fantasifigur, som "den usynlige vennen" som forsvinner når Barnum vokser opp. Likevel er det klart at Fred er med som reell person i romanen. Fred representerer selve nattmennesket med sin mørke skikkelse: "Det var akkurat som om det bare lå igjen en smal skygge etter ham på fortauet, som vaktmester Bang måtte feie opp med den svære kosten sin og bære inn til søppelbøttene" (s. 197). Han bærer på hatet som utvikles til ondskap, og han dreper. Fred blir morderen, forbryteren, den kriminelle som likevel elsker sine nærmeste.

Det foregår en kamp mellom de to brødrene, og Fred har alltid overtaket. Selv 28 år etter at Barnum så broren sist, føler han likevel at Fred ser ham. Da Fred forbereder hjemkomsten med lapper i postkassen og kofferten i kjelleren samtidig som Vera arrangerer minnestund over ham, snører grepet seg om Barnum. Han kjenner seg overvåket og paranoid. Fred ser ham, og har kanskje sett ham i alle disse årene. Dessuten er Vivian plutselig blitt gravid, selv om Barnum ikke kan få barn. Er det Fred som er far til Vivans barn? I et anfall av desperasjon, raseri og angst stenger han seg inne på rom 502 på Cochs hospits, farens gamle rom, rommet som representerer løgner og sviket. Han raserer rommet, drikker seg full og skjeller ut broren. Barnum blir ikke funnet før Peder låser seg inn tre dager senere. Det topper seg i denne scenen. Fred har fremdeles makt over lillebroren, men det er snart klart for et rollebytte. For det er nesten umulig å tenke seg at Fred ikke føler noen form for redsel når han vender tilbake etter 28 år og 60 dager. Denne gangen vil det neppe holde å si at han bare skal hente en genser.

Man får inntrykk av at de to brødrene glir over i én person. Barnum er halv uten Fred. Alle forsøk på å løsrive seg fra broren mislykkes. Alt han skriver om er Fred, selv om han ikke vil innrømme det. Barnum prøver til en viss grad å fortrenge og fornekte Fred. Han elsker og hater broren. I det ene øyeblikket ønsker han å bli fri fra broren, at Fred skal være død, og i det andre lengter han intenst etter ham: "Og i det samme jeg tenker dette kjenner jeg et savn så dypt og tungt at jeg må lene pannen mot speilet og hive etter pusten. Jeg skulle ønske jeg kunne si det til ham: - Jeg klarte meg, Fred. Og du?" (s. 616).

Det ser ut til at Vera føler det samme for Fred. Da politiet finner peau de peche-jakka til Fred på kaia i København, anser hun det som bevis på at Fred er død. Med stor glede og iver arrangerer hun minnestunden for sin døde sønn, og fremstår som svært lykkelig. Likevel er

det ikke sønnen hun begraver, men kaoset i tilværelsen; tvilen, usikkerheten, løgnet og savnet. Stillheten er endelig brutt, Fred skal nå få sove i fred, og hun skal få slippe å elske barnet hun aldri skulle hatt. Så går det likevel ikke slik, for lykken er bare et selvbedrag. Vera elsker likevel sønnen så sterkt at det ikke er til å holde ut.

Fred er likevel ikke bare ond. Han viser omsorg og respekt for kvinnene i fortellingen, som Den Gamle, Boletta, Vera, Tale og Vivian. Det er kun overfor dem at han beskrives som forsiktig, spak og usikker: " - Gå inn til mor, hvisker jeg. Fred drar hånden gjennom det korte håret. Smilet hans forsvinner, som om leppene blir sugd inn i det mørke glippet mellom tennene. - Hva skal jeg si, Barnum? - Bare si at du skal hente en genser" (s. 510).

Han viser også omsorg for lillebroren, selv om humøret er skiftende og uberegnelig. Barnum forstår ham ikke. Fred er et ideal for Barnum, og hans frustrasjon går ofte ut på å ikke likne Fred nok: "Jeg prøvde å smyge som Fred, for Fred streifet og smøg" (s. 297). Forsøket på å gjøre slik Fred sier, å gjøre alt motsatt av det han selv vil og det andre venter av ham, får ikke de konsekvensene han hadde håpet på. Barnum forsøker bestandig å gjøre det Fred vil, men problemet er at han aldri kan tilfredsstille Fred. Freds uberegnelige reaksjonsmønster gjør ham til en psykisk overgriper mot lillebroren. Barnum herdes, men bygges ikke opp. Han brytes heller ned. Likevel er Fred den eneste som egentlig ser Barnum. Tross sin egen taushet, som har fått navnet afasi, ser han det ingen andre ser når Barnum er i ferd med å sulte seg i hjel. Fred bryter ikke tausheten, men blikket forteller kanskje Barnum at Fred ser, er bekymret og tross alt bryr seg om ham: "Jeg hørte øynene hans" (s. 295). Også før og etter perioden med total taushet er dette måten Fred viser følelser på, gjennom blikket, og gjennom handlinger, ikke ord. Selv etter at han har begynt å snakke igjen, sier han fortsatt lite: "Hans taushet la gater og byer øde" (s. 212). Og når han først roper, kan ikke Barnum høre ham. Barnum fremkaller bildet av det tause ropet fra tørkeloftet, hvor Fred snakker til ham. Men bildet er like taust som Den Gamles stumfilm.

Fred har uansett ikke ordene på sin side, i alle fall ikke de skriftlige. Ordblindheten hindrer ham i å ta del i samfunnet, og på skolen blir han stemplet som dum. Barnum har derimot bokstavene i sin makt. Han kan skrive, og Fred oppmuntrer ham ved å kjøpe en gammel

skrivemaskin til bursdagen hans. Det siste Fred sier før han forsvinner er at han håper Barnum får skrevet noe mens han er borte. Og Barnum skriver for dem begge.

Gjennom fortelleren framstår Barnum som en noe misforstått figur. Måten han forklarer og forteller ting på, inneholder en viss distanse og ofte halve løgner. Han lyver ikke direkte, men holder ofte tilbake informasjon. Han formulerer seg på en grundig gjennomtenkt måte, som om hendelsene er avhengig av måten de blir fortalt på. Vi får inntrykk av at han snakker mer til seg selv, og er opptatt av å formulere og danne sin egen bevissthet heller enn å fortelle bort noe, ettersom det likevel er nytteløst. Hans erfaring tilsier at han likevel bare blir misforstått, og at fullstendig kommunikasjon nærmest er en umulighet. Dessuten får vi inntrykk av at fortelleren, dersom han likner den yngre Barnum, er mest opptatt av å skrive for sin egen del. Å skrive er for Barnum en slags terapi, en bearbeidelsesprosess, hvor leseren utgjør et nødvendig onde.

Hemmeligheter preger forholdet mellom menneskene i byen. Den fysiske nærheten i den trange leiligheten, kvinnene som sover i samme seng under krigen, skaper bare en enda større psykisk distanse. Presset skaper behov for løgn og skuespill, og for å verne om sin egen person. "Jeg spør ikke ham. Og han spør ikke meg" (s. 152), sier Vera om forholdet til Arnold Nilsen. For henne betyr latteren alt: "...jeg tok ham fordi han fikk meg til å le" (s. 141). Derfor ble det mulig at hun giftet seg med sin egen voldtektsmann uten å vite det. Og derfor blir misforståelsene så store og fatale. Vi får ikke vite at Arnold er voldtektsmannen. Alltid er det en liten flik av tvil igjen, men det antydes likevel så sterkt at jeg velger å se det som sannsynlig. Av postkortet som Barnum fant mange år senere, vet vi at han bodde eller hadde bodd på Cochs hospits allerede i mai 1945, da voldtekten skjedde. Voldtektsmannen manglet en finger, mens Arnold Nilsen forklarer den ødelagte hånden med en sprengningsulykke under krigen. Kan han ha angret så dypt, eller kan redselen for å bli avslørt ha vært så stor, at han ødela hånden med vilje, slik han også skar av seg fingeren i selvforakt? Det sies at en forbryter ofte vender tilbake til åstedet. Men at forbryteren slår seg ned og blir, vil for de fleste virke utenkelig. Nettopp derfor blir dette Arnold Nilsens sikreste metode. Han blir den siste noen vil mistenke.

Nøyaktig fire år etter voldtekten, 8. mai 1949, blir Arnold Nilsen og Vera sammen. Da Arnold Nilsen noen dager før ruller oppover Kirkeveien og snakker til Vera, får vi et bestemt inntrykk av at dette ikke er en tilfeldighet, men en planlagt handling. Vi finner for eksempel at han ”grøsser” ved synet av henne:

Hun ser ned, tenker han. Hun ser ned på sine gamle sko og tykke strømper. Hennes bøyd nakke er hvit og tynn. Han grønser og tørker svetten av pannen, tvinner en hårlokk og bøyer seg over passasjeret idet hun passerer. – Skal jeg hjelpe frøkenen med Deres altfor tunge bør? spør Arnold Nilsen (s. 143).

Vera grønser også når hun tar ham i hånden. En annen mulighet er at Arnold bare var vitne til voldtekten. Men er ikke det tause vitnets forbrytelse nesten like stor? Å unnlate å gripe inn, unnlate å forhindre forbrytelsen, er også en måte å samtykke og delta på. Å tie om gjerningsmannen, er ikke det også medvirkning til forbrytelsen? I så tilfelle er også vaktmester Bang medvirkende til drapet på Arnold Nilsen. Han er nemlig vitne til hendelsen på Bislett stadion, men gir seg ikke til kjenne. Det er heller ikke utenkelig at vaktmester Bang var vitne til voldtekten, og at Arnold Nilsen var voldtektsmannen. Likeledes blir Barnum medvirkende til at Vera må leve i uvisshet om Fred, fordi han ikke forteller at Fred har gitt livstegn fra seg. Men den tause forbrytelsen er ikke nødvendigvis formildende.

Fred er Arnold Nilsens sorte forbrytelse. Dette illustreres også ved at Fred ikke får være med til Røst. På Røst skal Arnold Nilsen gjøre opp for seg, uten Fred til stede. Her forsøker han å be Vera om tilgivelse, men klarer ikke å få sagt det han skal si. Han frykter at det ikke fins tilgivelse for forbrytelsen, og angsten tar overhånd. Ordene kveles i munnen og tausheten setter ham i en tilstand som likner psykose eller epileptisk anfall:

- Det er noe jeg må si deg, Vera. Han nesten roper det og slipper taket med det samme. Men han sier ikke mer. - Hva er det, Arnold? Mor venter. Han er taus. Hun tror han bare gjør seg kostbar. Hun snur seg mot ham, lattermild, og ser at han ligger der, ved siden av henne, lamslått, svetten renner i ansiktet hans, i sorte striper fra håret, han har spytt rundt munnen, fråde, hvitt skum, og øynene er brunt glass som er knust på bunnen. Mor skriker igjen. - Hva er det, Arnold! Og så er det akkurat som om han våkner, han får pusten tilbake, mørket faller av ham, han kan se, han ser henne, sjokkert. - Ingenting, hvisker han. Det er ingenting. Han vet ikke hvor lenge han har vært borte, kanskje bare et sekund (s. 174).

Arnold Nilsen bruker resten av livet på å gjøre det godt igjen, men gjør det kanskje bare verre. Hans oppfatning av at "det de ikke vet, har de ikke vondt av" slår etter hvert store sprekker.



For stillheten, løgngen og hemmelighetene mellom dem blir etter hvert uutholdelig. Ingen vet hvor han tilbringer dagene, eller hvordan han skaffer pengene: ”Han nyter å være hemmelighetsfull, en velkledd gåte som snakker flere språk” (s. 167). Vi får inntrykk av at han både er oppfinner, kremmer, svindler, tyv og forbryter. Arnolds største forbrytelse innhenter ham, bokstavelig talt, når han minst venter det, en solskinnsdag på Bislett stadion, da Fred kaster diskosen svært målrettet for å treffe faren. Kaldt og rolig forsikrer han seg om at Arnold Nilsen ikke vil våkne opp igjen.

Usikkerheten omkring familieforholdet mellom personene i fortellingen stopper ikke ved hvorvidt Arnold Nilsen er Freds far. Vi får heller ikke vite hvem som er Veras far. Barnum foreslår at det kan være Flemming Brant, klipperen. Det er tydelig at han og Boletta kjenner hverandre fra før, men vi får aldri noe svar på dette. Dessuten fins det tvetydighet omkring hvorvidt Boletta virkelig er Veras mor. Kan det tenkes at det i stedet er Den Gamle som er hennes mor? I så fall ville hun vært 45 år da hun fikk Vera. Men hva skulle motivet vært for å lyve om dette? Slik beskrives møtet med Fleming Brant:

Det var mor som rakte fram hånden. – Vi har kommet for å takke Dem, sa hun. – Takke meg? Men Fleming Brant så ikke på mor. Han så på Boletta. – For de vakre ordene De skrev om min mor, Ellen Jebsen. Fleming Brant ble stående taus foran Boletta og Boletta hadde også mistet munn og mæle (s. 237).

Jeg forstår det sånn at det er Vera og Fleming Brant som snakker, mens Boletta er taus. Da sier altså Vera at Den Gamle, Ellen Jebsen, er hennes mor. Kanskje tar jeg feil, kanskje er det Boletta som snakker likevel, eller det kan være en feil i teksten. Men Boletta kalles senere for ”Nordpolens siste jomfru”: ”Boletta er Nordpolens siste jomfru! Ingen mann har vært nærmere henne enn julenissen på kjerringa!” (s. 285).

Og hva med Wilhelm, døde han virkelig i isen, eller stakk han av? Han ble aldri funnet, og Den Gamle sluttet aldri å vente på ham. Dessuten virker det merkelig at han ikke tok på seg ytterjakka før han gikk ut, og at Brevet lå i jakka med avslutningsordene: ”- *Dog vil jeg meget nødvendig dø nu, fordi jeg synes, at det er dejligt at leve!*” (s. 620). Og hvem er far til Arnold Nilsen? Evert tenker at han bare har en ”halv sønn”. Er det kun fordi Arnold Nilsen ikke duger til noe av det som er av betydning på Røst? Hvorfor kan ikke Evert og Aurora få flere barn? Og hvorfor gråter den gamle doktor Paulsen når han ser Barnum og gjenkjenner Arnold Nilsen?

Kan det være at doktoren er Arnold Nilsens biologiske far? Jeg skal ikke spekulere mer i svarene. Min hensikt er bare å vise den komplekse tvetydigheten i familieforholdene.

Skyldfølelsen og selvforakten sitter hardt i Fred etter at Den Gamle døde. Vi får ikke vite hva som skjer den dagen kongen dør og Den Gamle blir overkjørt av en lastebil på vei til slottet. Vi vet bare at Fred var med, at de holdt hverandre i hendene, men at Fred ble sittende uskadd tilbake på fortauskanten. Jeg tror ikke Fred dyttet Den Gamle. Men kanskje hadde de en liten krangel, kanskje var Fred tverr og vred seg ut av Den Gamles grep slik at hun mistet balansen, og ikke så lastebilen. Uansett føler Fred at han har drept henne. Og når han altså er blitt drapsmann, når han likevel er fortapt og over grensa, kan han like gjerne drepe Arnold Nilsen, som han hater så intenst. Derfor blir hans første ord på toogtyve måneder disse: "Skal jeg drepe faren din for deg, Barnum?" (s. 11).

Peder, Barnum og Vivian har et nokså komplekst forhold, de elsker hverandre, men blir likevel ikke elsket av den personen de selv elsker mest. Det er som en sirkel: Peder er sannsynligvis homofil, og elsker Barnum. Barnum forstår ikke dette, men ser heller Peder som en rival, fordi han selv elsker Vivian. Vivian derimot, er nok mest forelsket i Peder, men må ta til takke med Barnum. Til slutt er det bare de to, Barnum og Vivian, helt til Fred dukker opp igjen. Det skinner ganske klart igjennom at Vivian og Fred alltid har hatt et hemmelig forhold. Jeg vurderer det også slik at sannsynligheten er stor for at Fred er far til Vivians sønn, Thomas.

Det er som om Barnum hverken kan skilles eller forenes med personene, og det er denne usikkerheten som blir uutholdelig, både i forholdet til Vivian, og til Fred: "Jeg ville at han skulle bli. Og jeg ville at han skulle stikke av. Tankene mine var også halve" (s. 516). Et sitat fra musikkgruppa Norsk Utflukt, hvor Lars Saabye Christensen er med som vokal, illustrerer nettopp dette "hverken-eller"-forholdet i sangen *Nord og ned*, som er hentet fra plata *Med lyset på*: "Og hun jeg elsker forlot jeg et sted på Skillebekk [...]. Aldri ville hun bli. Ikke ville hun gå".

## 2. Barnum og Fred, halve og hele brødre

Fred har en dobbel rolle i forholdet til Barnum, fordi han blander kjærlighet og psykisk tortur. I enkelte situasjoner er han Barnums eneste redning, som da han blir forfulgt av noen eldre

gutter på vei hjem fra skolen, og da han en natt får kraftig diaré. Men Fred bedriver også psykisk terror mot lillebroren, som i prologen, kan hende i beste mening. Fred er opptatt av å herde Barnum, gjøre ham levedyktig. De to brødrenes barndom handler om å "klare seg". Man kan kalle det deres livsprosjekt, hvor menneskenes ondskap, eller uvitenhet, misforståelser og manglende innsikt i hverandres liv, utgjør hovedmotstanderne. Det er nemlig flere måter "å ikke klare seg" på, og disse er verre enn døden. Galskap, forbrytelse, rusmisbruk, fattigdom, sykdom og forsvinning er noen av dem. Redselen for "å ikke klare seg" kommer best til syne i Barnums reaksjon på morens spørsmål: "Og hun sa, mens hun pustet ut: - Hva skal jeg gjøre med dere, Barnum? - Ikke si det, hvisket jeg. Vær så snill" (s. 399). Denne oppgitte og fortvilte uttalelsen gir en følelse av å gå til grunne, som om det ikke fins håp for framtiden.

Fred viser klare tendenser til sjalusi, misunnelse og maktsyke: "Hun løftet meg opp på fanget, og jeg så Freds blick, idet Den Gamle la armene rundt meg og jeg la hodet mot kjolebrystet hennes, jeg så misunnelsen i øynene hans og noe annet samtidig, hån, jeg finner ikke andre ord, misunnelse og hån..." (s. 342). Og Fred kontrollerer Barnum: "Fred bare stirret på meg. Han slapp meg ikke av syne. Han så alt. Han hørte alt" (s. 10). Fred er den som både fysisk og psykisk stopper Barnum, nekter ham ting og tar i fra ham ting, selv 28 år etter at han sist viste seg: "Ingenting er mitt lenger, hvisker jeg. Ingenting er mitt." (s. 640). Fred vekker en rekke følelser hos Barnum, fra bunnløs angst på tørkeloftet, fortvilelse, redsel, sorg, savn og til slutt et grenseløst raseri i det Barnum raserer rom 502 på Cochs hospits og roper til den "usynlige Fred". Likevel tviler vi aldri på Barnums kjærlighet til storebroren: "Fred var i mitt innerste..." (s. 353). På mange måter har Barnum det samme forholdet til Fred som til byen; han elsker og hater i et komplekst følelsesregister: "Jeg hatet ham" (s. 351).

Jeg har tidligere vært inne på sammensmeltningen mellom menneske og by. Her kommer det til uttrykk gjennom Fred, som manifesterer seg i byen de årene han er borte: "Jeg blir taus. Fred er overalt" (s. 437). Fred forsvinner, men Barnum kan likevel merke at Fred er rundt ham, og at han slett ikke er død. Barnum har en fornemmelse av at Fred ser ham. Han kan, som Freds nærmeste, merke blikket, men ikke møte det. Barnum besøker broren ved å oppsøke barndommens åsteder, og på denne måten smelter Fred sammen med byen.

Kapitlet "(straff)" har en spesiell struktur hvor to handlinger fortelles parallelt. Nesten så ofte som i annet hvert avsnitt skiftes fokuset fra Barnum på Ildjernet til Fred i byen. Det er den fineste sommeren i Barnums liv så langt, han er sammen med Peder og Vivian på Ildjernet, bader og soler seg, ligger i gresset og ser mot den blå himmelen. Her er Barnum fri inntil Fred plutselig manifesterer seg som skyer på himmelen, makrellskyer. Barnum husker hva Fred fortalte ham om makrellene som eter døde mennesker, og føler seg straks uvel. Når de senere på dagen får servert makrell til middag, kan ikke Barnum annet enn høflig å forsyne seg, for like etterpå å spy bak hushjørnet. Samtidig trener Fred hardt på bokseklubben. Smerte, slit, sult og forventningspress preger ham, og tilværelsen likner et helvete. Barnum klarer å løsrive seg noe fra Fred denne sommeren, men det innebærer også et svik. Og dette sviket plager den voksne Barnum som lengter etter broren. Faktisk finner vi at fortelleren forsøker å trøste Fred mens han forteller historien i ettertid, som om Fred har stoppet opp i tiden og fremdeles befinner seg i ringen i Centrum Bokseklubb: "Ikke vær redd, Fred. Jeg tenker på deg nå. Jeg er med deg. Jeg sitter i ditt hjørne" (s. 423). Barnum føler skyld, og husker Bolettas advarsel om at de måtte passe på Fred da som han hadde fått seg venner. Men hvordan kunne Barnum passe på Fred? Det var jo Fred som måtte passe på ham, hadde Barnum tenkt. Det vekslende fokuset i dette kapitlet understreker den voksende avstanden mellom dem. Likevel ser vi også paralleller, som at Fred og Barnum slåss, bokser på hvert sitt sted samtidig. Fred bokser etter sin egen skygge i Centrum Bokseklubb, mens Barnum slår for første gang i sitt liv når han slåss med Peder.

Selv mange år etter at Fred ble borte, vet Barnum at broren fortsatt lever. Barnum opplever Freds øyne som allvitende og nærværende, men usynlige. Og det er på mange måter en urettferdig kamp, slik det alltid har vært. Til slutt vil ikke Barnum lenger finne seg i det. Minnestunden over Fred blir et oppgjør i kampen mellom de to brødrene. Det er tid for rollebytte. Barnum setter seg på Freds stol, mens lokomotivet, raseriet koker i ham. En symbolsk handling som indikerer at Barnum ønsker å snu maktforholdet, eller i det minste bli likeverdig med Fred. Opprøret følges opp med rasering av rommet på Cochs hospits. Senere drar Barnum ut av byen, ut av labyrinten, til øya Røst. Da Fred senere kommer tilbake, vinner han nok en gang over andres forventninger til ham, som også den gangen han tapte boksekampen med vilje i siste runde. Men det er ingen seier han er ute etter denne gangen. De siste ordene bærer snarere preg av forsoning, enn av triumf. Fred dro og kom tilbake for å

fortelle dem "alt dette". Brødrene er voksne nå, og kampen er avsluttet. Fred er kommet tilbake. Nå er de hele og likeverdige.

Jeg oppfatter begrepene "halvbrødre" og "helbrødre" som langt mer enn knytta til foreldrene, selv om det er Freds skjebne å være "løsunge" og "tyskerunge". Barnum oppfatter begrepet "bare halvbrødre" som svært negativt: "Er det forresten sant at dere bare er halvbrødre? Det gjorde så vondt når han sa det slik, bare halvbrødre, som om vi var delt på midten, kløyvde" (s. 451). Det skiller ham fra Fred og hindrer ham i å forenes med broren, slik han lengter etter. Det blir også brukt som internt begrep i negativ betydning mellom de to: "Gidder du ikke fortelle det til broren din? hvasket han. Eller er du bare halvbror?" (s. 270). Når Fred til slutt gir seg til kjenne etter 28 år og flere måneder, uker og dager, er de endelig blitt helbrødre. "Du er hel nå, Barnum" sier Boletta (s. 650). Fred er kommet tilbake, og prosjektet om å bli "helbrødre" er dermed avsluttet. Jeg tolker det slik at Fred kommer hjem med budskapet om at de virkelig er helbrødre, at Arnold er biologisk far til begge. Noen dager før fikk Barnum voldtektsmannens knapp tilbake i postkassen sammen med en lapp hvor det stod "Fars knapp". Fars knapp er Arnold Nilsens knapp. Og hvordan kunne Vera tåle alt dette?

Men å være halv er ikke bare knytta til biologisk opphav. Det er også en betegnelse på kjærlighet, eller halv kjærlighet. Det gjensidige forholdet mellom Fred og Barnum består av kjærlighet og hat. Å ikke være hel, men halv, betyr at noe er galt eller skadet. Arnold betegnes som "en halv sønn". Å være halv er en mangel, eller et svik: "- Da er du bare en halv mann, Barnum" (s. 634). Senere sier Barnum om seg selv: "Og det slo meg at jeg var halvveis i det meste, ansiktet var halvveis, høyden, tankene mine, jeg var et halvt menneske. Det eneste som var helt var at alt var halvt" (s. 600).

Barnum og Fred har imidlertid én ting felles. De drømmer begge om ulykkene som skal opphøye dem og gi dem omverdenens sympati og kjærlighet. I drømmene får de oppreisning for den urettferdige virkeligheten de befinner seg i. Der angrer fiendene sine handlinger, og der mottar de alles omsorg. Men drømmene er likevel onde og selviske, fordi ulykkene rammer alle andre enn dem selv. Barnum drømmer at han forsvinner i jungelen og at alle tror han er død. Fred holder minnetalen over ham: "...han minnes meg som den trofaste og ensomme halvbroren, men i hans øyne var jeg hel, ja, helere bror finnes ikke i denne verden..." (s. 261). Men Fred er den som går lengst i å realisere drømmene. Han legger seg i en kiste på tørkeloftet, og

til slutt er det også Barnum som står der, rasende, og holder minnetalen over Fred som ikke er død, men som bare er ute og streifer.

### 3. Ordmangel, fravær og savn

Jeg har tidligere vært inne på tausheten som motiv. Tausheten har ulike funksjoner, men den er også en nødvendighet: "Veras taushet er vår histories begynnelse, slik alle historier må begynne med taushet" (s. 49). Nettopp fordi fortellingene henger sammen, fordi de aldri begynner og aldri slutter, trenger man tausheten som en pause. I *Halvbroren* blir tausheten en markering av at noe er over, og at noe nytt begynner. Tausheten markerer tidsskifter. Når Vera slutter å snakke etter voldtekten, er det fordi en epoke i hennes liv er over. Med det samme Fred er født, starter en ny epoke, og hun snakker igjen. Senere ser vi at tausheten gjentar seg når Fred kommer tilbake flere år etter sin egen minnestund: "Mor forsøker å si noe, men munnen er uten lyd og hun begynner å gråte i stedet" (s. 651). På samme måte slutter Fred å snakke etter Den gamles død. Når han igjen begynner å snakke, har han tatt steget fra å være et trassig barn til å bli en gryende kriminell: "Skal jeg drepe faren din for deg, Barnum?" (s. 11).

I stumfilmen forteller handlinger mer enn ord. Men også i Barnums tilværelse finner vi en motsetning og kontrast mellom realiteten og ordene. Ordene kan lyve, men handlingene er stort sett ærlige. Fred forteller noe ved å være taus. Han forteller til og med ved å være fraværende, fordi dette fraværet setter i gang en prosess i Barnum. Når Barnum bestemmer seg for å skrive, skriver han ikke bare for seg selv, men også for Fred. Kanskje er Fred den indirekte fortelleren, i det minste må han kunne kalles Barnums inspirasjon. Fred kan ikke skrive, men ingen hindrer ham i å inspirere ved å la lillebroren savne ham. Freds metode for å ta tilbake ordene er å forsvinne, slik at Barnum kan skrive dem for ham. Han inspirerer Barnum med sitt fravær. Da Barnum spør hvorfor han er kommet tilbake, svarer i stedet Fred på hvorfor han dro: "For å fortelle deg alt dette" (s. 651). Og "alt dette" må være Barnums ferdigskrevne og overleverte manuskript, som nesten i samme øyeblikk går tapt i Peders bilulykke. Historien er ferdigskrevet, og det er ikke lenger grunn til å holde seg borte. Fred setter de siste bitene på plass, bare ved å vende tilbake. Kanskje kunne ikke Barnum ha skrevet om "...det livet som er vår historie, min og Freds historie..." (s. 18), hvis Fred hadde blitt? Savnet etter Fred, og lengselen etter å bli hel, har hjulpet Barnum til å skrive. Og Barnum skriver Fred tilbake. Når de møtes igjen, forsvinner savnet, og fortellingen er skrevet til ende.

Hemmeligheten "alt dette" kan også forstås på andre måter. Det illustrerer blant annet hva som skjer når ordene tas ut av sin billedlige sammenheng. Her forteller scenen mer enn ordene. Men leseren er satt foran et lukket sceneteppe. For andre og siste gang lar fortelleren være å inkludere leseren i hemmelighetene som Fred forteller, og som bare blir mellom dem. På samme måte som fortelleren ikke røpte hemmeligheten om Den Gamles død, røper han heller ikke denne. Igjen nekter han å fortelle noe som bare blir mellom ham og Fred. Leserens får ikke innsyn i alle familiehemmelighetene. Slik viser han at lojaliteten til Fred er større enn respekten for leseren. Det må vi bare finne oss i.

Men bak sceneteppet forteller Fred ved å handle. Bevegelsen i det han snur seg sakte og viser ansiktet, setter de siste bitene på plass. Kanskje er det ansiktet, som i en stumfilm, som forteller "alt dette". Vi kan tenke oss at de har sett ansiktet før, men at de ikke har kjent ham igjen, og derfor oppfattet ham som fremmed. Han kan ha gått omkring dem i nabolaget i flere år og observert dem uten at de har lagt merke til ham. Eller vi kan tenke oss at Fred er blitt så lik Arnold Nilsen at det ikke er tvil om at det er han som er faren, og at ansiktet taler for seg. Eller det kan rett og slett være det følelsesmessige sjokket over å se ham igjen som en forandret, voksen og middelaldrende mann, etter så mange år. Vi leser også at øynene hans står stille. Enten er han blind, eller så har han kvittet seg med raseriet i det sorte, skjelvende blikket. Fred er på mange måter en passiv forteller som forteller mer med taushet enn med tale. Uansett hva "alt dette" betyr, så er det åpenbart at Fred har med seg noe han vil fortelle, noe han har lett etter, for dem, og som kanskje var årsaken til at han dro fra dem. Jeg tror det er oppklaringen på hvem som er hans far. Og at navnet er Arnold Nilsen.

Hvorfor velger Fred å kalle Barnum tilbake akkurat i det han er ferdig med å skrive, klar til å levere og gå ut i verden? At manuskriptet går tapt i Peders bilulykke, er kanskje fortellingens største negerende hendelse. Men det hele overskygges av Freds hjemkomst. Denne måten å lede leserens oppmerksomhet over på noe annet og tilsynelatende større, finner vi flere steder i *Halvbroren*, blant annet gjennom frampek og tilbakeblikk. Barnum har strevet med dette verket i nærmere tretti år, og når han endelig er ferdig, finner Fred det for godt å komme tilbake. Barnum mister bestevennen og manuskriptet, men får tilbake sin hele bror, og dessuten en sønn. Barnum mister noe, men får tilbake noe annet.

Å skrive er som jeg tidligere nevnte en erkjennelsesprosess for Barnum. Det viktigste er ikke å overlevere teksten til andre. Barnum jakter på de tapte øyeblikkene fra barndommen, og kanskje på en større sammenheng, en forklaring på hvorfor Fred har dratt fra dem, alt som er uløst og uopplært. Men ikke alt lar seg gjenfinne. Jeg tenker for eksempel på Den Gamles rolle i stumfilmen, statistene i *Sult* som ble klippet bort, møtet med Séan Connery i kiosken, eller klipperen Fleming Brant som raker sanden fri for spor. Bare de opplevelsene som bekreftes av andre, kan virkeligjøres på nytt. Så også med en litterær tekst. Barnum som forfatter er avhengig av sine lesere, slik sirkusartisten og oppfinneren av vindmøller også er avhengig av sitt publikum. Kunsten eksisterer ikke uten publikums opplevelse og bekreftelse. Anerkjennelsen føles bra, men egentlig ønsker Barnum seg fri fra publikum, det er jo bare seg selv og Fred han skriver for. Det er dette Barnum innser i det han skal holde den korte takketalen etter å ha vunnet skrivekonkurransen med teksten *Fetning*.

#### 4. Flanørrollen

Jeg har tidligere vært inne på erindringsaspektet knyttet til barndomsminner og gjenkjennelse. Vi ser nå at Barnum forsøker å realisere minner og inntrykk ved hjelp av skrift og film, et prosjekt som faktisk sammenfaller med den klassiske flanørens prosjekt. Barnum er en bruker av byen, og han står i dialog med den. Freds prosjekt er ikke mye annerledes. Også for ham dreier det seg om en type sannhetssøken etter røtter, selv om han velger å ta langt større skritt, og sannsynligvis beveger seg bort fra hjembyen. Fred har likevel ikke de samme hjelpemidlene som Barnum, fordi han mangler skriftspråk. Jeg vil senere argumentere for hvordan Fred tar i bruk vandring som språklig uttrykksmiddel.

Den engelske professoren i kulturgeografi Kevin Robins skriver om den postmoderne byen: "Den postmoderne byen kommer da til å handle om et forsøk på å re-imaginere, dvs. forestille seg urbaniteten på ny: om å gjenvinne en tapt følelse av territoriell identitet og offentlig rom. Den er en slags tilbakevending til (mytiske) opprinnelser" (Robins 1997, s. 320). Ønsket om re-imaginasjon kaller han også for "gjen-fortryllelse". Det dreier seg om forholdet mellom menneske og sted, og om sterke følelser for et sted. Her er det mulig å trekke paralleller til Barnums prosjekt. Han forsøker å trylle stedene og menneskene tilbake til en tid før heisekranene overtok og alt endret seg. Han vil tilbake til barndommens gater slik de en gang var, før stedets karakter ble hvasket ut og fremmedgjort:



Det knitret i trærne, denne sære, tørre lyden av blader som brenner og faller, det store hjulet rullet. Men det var heisekranene jeg hørte, de stod som mekaniske rovdyr i gaten utenfor gården vår og hele taket var dekket med grønn presenning, som vinden tok tak i og løftet, det lignet en svær ballong og under den hang gården i en tynn tråd. De hadde allerede begynt å bygge loftsleilighetene. Og jeg tenkte: Nå river de mors historie (s. 606).

Dette sitatet illustrerer konflikten mellom funksjonaliteten og det jeg velger å kalle byens "affeksjonsverdi". Byen er dynamisk og stadig i utvikling etter hvert som man finner nye, praktiske, økonomiske og kanskje til og med vakrere løsninger. Men Barnum opplever forvandlingen som smertefull. For ham rommer de ulike stedene i byen personlige minner og betydninger, og det spiller ingen rolle hvorvidt disse er positivt eller negativt ladet. Tørkeloftet må utvilsomt betegnes som et ondt sted, ettersom handlingen der opppe kun har dreid seg om overgrep, ulykker og skrekk. Men stedet utgjør likevel en verdi, og det er i denne verdien de ambivalente følelsene får tilhold. Derfor medfører forandringene en rasing av følelseslivet. Det er dette jeg mener når jeg skriver at Barnum har et ambivalent hat/kjærlighetsforhold til byen: "Nå forsvant enda et sted. Men bildene kunne de ikke kaste. Lyset kunne de ikke stappe ned i sorte sekker og hive. Det var noe igjen som vi aldri kunne bli kvitt. Det var en trøst" (s. 608).

Både Fred og Barnum er barnet i byen, de er observatører og innehar flanørroller på hver sin måte. Fred er den genuine, den egentlige og utvilsomme. Fred er nattmannen som streifer gatelangs om natten og trives i skyggen, i regnet, i mørket. Han har trolig alltid visst at han var resultatet av noe ondt. De andre vet kanskje ikke at han vet. Han beskrives som "...den smale, mørke skikkelsen i alt lyset omkring oss" (s. 7). Og Barnum sier om Fred: "Alt hadde jeg tvilt på, bortsett fra Fred, for Fred var utvilsom, han var hevet over tvil" (s. 21). Han er flanøren og virtuosen, selve idealet som den mer famlende og usikre Barnum forsøker å strekke seg mot: "- Ikke prøv å etterligne Fred, Barnum! For det klarer du aldri likevel!" (s. 476).

Fred beskrives som en ensom streifer, født i en menneskemengde, i et lyskryss, i en drosje. Hans posisjon er uutholdelig fordi den verken er helt innenfor eller helt utenfor: "Jeg er ikke en av noen! Skjønner du det! Hva!" (s. 244). Han er den som står i skyggen og betrakter alle utenfra. Denne ensomheten gir Fred frihet. Han er den eneste av de to brødrene som kan bevege seg fritt i byen. Vera slår seg til ro med at han er "ute og streifer", og han kan være borte i dagevis uten å bli etterlyst: "Fred var forresten ute, han var ute og streifet, som mor pleide å si med et sukk,

Fred streifer i kveld også, sa hun, og da så jeg for meg skyggen av Fred, rastløs og mager og sidelengs gjennom gatene og parkene, forbi portrommene og over broene" (s. 290).

Det tar et halvt år før moren etterlyser ham, og da har han gjort seg usynlig for lenge siden:

- Jeg vet bare at Fred ikke har ro på seg. Han streifer. Jeg satte meg nærmere henne. Jeg likte lukten av den søte teen. Jeg likte å ha Boletta for meg selv. – Streifer? Her i gatene? Da hadde jeg sikkert sett ham. – Å nei. Han streifer nok lenger nå. Mye lenger. Og ingen kan stanse ham. – Kan vi ikke? Boletta ristet på hodet. – Fred er en nattmann, Barnum (s. 497).

Fred er bevæpnet med et sort blick og en taushet som ingen kan holde ut. Alle lar ham være i fred. Det fins ingen begrensning i territorier Fred kan bevege seg inn på. Om han skulle komme på feil kant av byen, er han ikke redd for å bli banket opp. Han står oppreist uansett, mens blodet renner fra ansiktet, og det er gjengen fra Vika som til slutt løper. Fred representerer en utvilsom styrke, ensomhet og hat. Han er konsekvent i alle sine handlinger, men det betyr likevel ikke at Barnum forstår Freds ustabile humør.

Det er imidlertid ikke bare Fred som vandrer gatelangs uten tilsynelatende mål og mening. Også Barnum liker å gå, og konstruerer historier, drømmer mens han går: "...jeg kunne gå i timevis for meg selv og drømme..." (s. 258). Barnums bevegelsesmønster i byen er likevel begrenset, fordi en uskreven lov forteller hvilket territorium han ikke bør bevege seg inn på alene. Han blir etterlyst til politiet da han en sjelden gang kommer noen timer for sent hjem. Barnum er livredd og sårbar når han beveger seg alene i by-labyrinten. Han blir mobbet og trenger Freds beskyttelse. Barnum er forfulgt og jaget, med en redsel for å forsvinne i massene og bli glemt. Fred får være i fred, og trives best alene. Barnum må ofte løpe. Fred løper aldri, han går, for "bare slaver løper". Barnum tar dessuten mye drosje en periode.

Walter Benjamin beskriver flanøren som forfulgt, men også som usynlig:

Flanerandets dialektik: å ena sidan mannen som känner sig iakttagen av allt och alla, den misstänkte helt enkelt, å andra sidan den som är omöjligt att finna, den skyddade. Förmodligen är det just denna dialektik som "The Man of the Crowd" utvecklar (Benjamin (1990), s. 48).

Med utgangspunkt i dette sitatet, kan det virke som om Barnum og Fred deler flanørrollen mellom seg. Dette er med på å styrke oppfatningen av et dialektisk forhold mellom de to brødrene. De utgjør to komplementære sider av flanøren. Barnum er den forfulgte og paranoide, mens Fred blir den usynlige som slett ikke lar seg jage. Etter hvert forsvinner Fred mer og mer. Til slutt tar han kofferten og drar. Han forsvinner, men blir likevel en som ser alt, og som fremdeles legger ut ferske spor mange år etter at han sist ble sett. Freds makt over Barnum vokser til tross for, eller kanskje nettopp fordi han ikke gir seg til kjenne. For Barnum blir broren nærmest en abstrakt, allvitende og altseende figur som smelter sammen med byen. Fred som usynlig, men seende, virker også forsterkende på hans flanørrolle hvis vi legger Zygmunt Baumans definisjon til grunn: "The art the *flâneur* masters is that of seeing without being caught looking" (Bauman 1994, s. 141).

Fred er den som presenterer byen for Barnum og leder ham inn i ukjente gater. Han tar ham med til kirkegården, opp til angsten på tørkeloftet, og til "Nordpolen" midt på natta. Først når Fred forsvinner og barndommen er på hell, begynner Barnum å flanere for alvor: "...jeg gikk omveier og bakgater, på mine vaklende, glitrende sko" (s. 250). Barnum går igjennom byen og høster barndomsminnene, samler dem i håp om å kunne gi dem nytt liv i en litterær tekst, eller aller helst i film. På denne måten blir Barnum en voksen flanør, men mitt poeng er at det ikke hadde vært mulig for Barnum å flanere uten en gang å ha vært barn i byen. Jeg mener at det fins to faser i flanørrollen, og at disse henger sammen med hverandre. Den voksne flanøren har en gang vært barnet i byen. Det dreier seg altså om en todelt rolle, hvor den første og viktigste, den som legger grunnlaget og planter muligheten for gjenkjennelse, nemlig barnet i byen, hittil ikke er blitt særlig belyst. Likevel er Barnum og Fred innlysende eksempler på hvordan barnet har flanørens egenskaper.

Når Barnum forteller at han går omveier, er det ikke bare føttene som utsetter målet. Det gjør også pennen, i den forstand at fortellingen fortelles med stadige brudd, tilsynelatende digresjoner, detaljbeskrivelser og forsinkelser i form av nye historier. Kanskje kommer den ikke engang til veis ende før hindringen, negasjonen, oppstår. Vi ser med andre ord en parallell mellom Barnums bevegelsesmønster og fortellingens komposisjon, som igjen gjør at vandring og skrift kobles direkte opp mot hverandre.

Så skilles de to brødrene. Barnum blir, mens Fred drar. Vi får ikke vite noe om Fred i de 28 årene han er borte. Dette er som jeg tidligere nevnte en av romanens største ”blanks”. Men hvis jeg kan tillate meg å gjette, er det ikke vanskelig å tro at han har levd et ensomt liv. Selv om forsvinningen unektelig har karakter av flukt og total løsrivelse, fins det også et prosjekt; nemlig å finne tilbake Brevet. Ikke minst ønsker Fred å finne knappens eier, og dermed løsninga på hvem som er faren. Fred er på konstant leting, og streifer som flanør i fremmede gater. Han vil ikke lenger være i mellomposisjon. Dermed må han først ut for å kunne komme hjem. Fred reiser som en amatørdektektiv ut i verden med en tom koffert og en knapp i lommen som eneste indisium. Jeg ser for meg Fred i alle verdens forskjellige storbyer, som den streiferen vi kjenner ham. Gatelangs, drivende ensom og alene i mengden, som en mystisk skikkelse, fremmed for alle og dermed fri. Et sitat fra Maxime du Camps' *Le voyageur* illustrerer denne flukten fra alle som viser ham kjærlighet: "J'ai peur de m'arrêter: c'est l'instinct de ma vie; ... L'amour me fait trop peur; je ne veux pas aimer" (Benjamin (1990), s. 357). Flanøren streifer videre gjennom gatene, i mengden, i storbyen, og vet at også han en gang skal vende tilbake, hjem til barndomsgatene. Flanøren er hjemmefra, men må også komme hjem. For Fred er ikke død. Det at Fred faktisk kommer hjem til slutt, ser jeg derfor som en endelig bekreftelse på flanørrollen.

Rett før Barnum gir slipp på manuskriptet, foregriper han gjenforeningen med Fred ved å endre tittelen fra *Nattmannen* til *Nattmennene*. Denne symbolske handlingen viser at de likevel er to nattmenn, eller flanører om man vil. Uttrykket stammer fra Den gamles fortelling om nattmannen som begravde døde hester i Stensparken om natten og forsvant om dagen. Senere har uttrykket blitt et internt familiebegrep som betegner de som ble borte, eller de som forble en gåte for familien: ”- Det er for mange nattmenn i vår familie, hvasket hun” (s. 99). Det blir også et uttrykk som betegner tilhørigheten mellom Fred og Barnum i episoden hvor de to brødrene går til Stensparken om kvelden for å møte gjengen fra Vika. Sammen er de på lag mot resten av verden, mot fienden og alt ondt: ”- Nå er det vi som er nattmennene, Barnum” (s. 409).

Jeg har tidligere nevnt rus som en viktig drivkraft i flanøren. Beruselsen gjør flanøren i stand til å se verden annerledes, og den åpner for sanseintrykkene. Dette kriteriet oppfyller Barnum til fulle. Hans rusavhengighet øker gjennom romanen, og på slutten har

alkoholmisbruket tatt helt overhånd. Vivian flytter ut, Barnum forsøker å slutte drikkinga, men ”sprekker” da Fred legger knappen i postkassa. Han klarer å få ferdig filmmanuskriptet, men mislykkes i å selge det. Lengselen etter sannheten og Fred har ført ham ut i et alkoholmisbruk som ikke lenger gir den lette beruselsen hvor sansene utvides, men som snarere har en ødeleggende kraft. Det står egentlig ganske dårlig til med Barnum på det tidspunktet da Fred kommer tilbake. Men vi kan se for oss at Fred blir redningen. Den endelige konfrontasjonen rydder bort usikkerheten og redselen for å bli iaktatt av Fred uten selv å kunne iakttå ham. Dermed forsvinner kanskje også noe av årsaken til at han drikker.

Da Barnum er ferdig med å skrive, og Fred er ferdig med å streife, oppfylles ikke prosjektene deres slik vi kanskje ville trodd. Det ferdige filmmanuskriptet blir aldri film, og Fred har heller ikke med seg et ferdig produkt hjem, foruten erkjennelse. Selve skriveprosessen og vandringen har vært målet, og ikke det storslagne resultatet som kunne vises for et publikum. Den endelige oppfyllelsen skjer i stedet ved gjenforeningen, hvor de to halve flanørene møtes, og blir til én hel.

I *The Practice of Everyday Life* sammenlikner Michel de Certeau talehandling med det å gå: "The act of walking is to the urban system what the speech act is to language or to the statements uttered" (Certeau 1988, s. 97). Hos ham blir vandring en annen måte å uttrykke seg på, som en språklig handling. Videre blir fottrinnene, skrittene, sammenliknet med ord. I teaterstykket *Appelsinene på Fagerborg*, som ble vist på Centralteateret høsten 2004, har Lars Saabye Christensen hentet ut et sitat fra *Halvbroren* som han lar gjenta seg flere ganger gjennom hele forestillingen: "...Det er disse skrittene jeg ennå hører gå ut av mitt liv" (s. 51). Sitatet dukket for første gang opp i diktsamlingen *Stempler* fra 1988. Jeg synes denne enkle setningen viser hvordan skritt kan uttrykke følelser nesten på linje med ord. Her er det Vera som husker venninnen Rakels siste fottrinn ned trappen den dagen hun og familien ble deportert til Tyskland. Vera husker altså ikke Rakels siste ord, men heller hennes siste skritt.

Det kan være interessant å nevne at sko som gjennomgangsmotiv i Saabye Christensens forfatterskap står sentralt. Skoene er føttenes verktøy for å gå, slik pennen er håndens for å skrive. Vi finner stadige paralleller mellom vandring og skrift, og ser ofte vandring som språk, hos Saabye Christensen.

Hos Fred tar kroppsspråket nærmest over for det muntlige. Han uttrykker seg ved å handle, med ansiktsmimikk, og kanskje også ved å vandre gatelangs. Fred snakker ikke mye, og kan heller ikke skrive, men streifer desto mer, kanskje som kompensasjon for ordene han mangler. Og hvis det er slik, at det går an å fortelle historier ved å vandre, så blir Fred en forfatter som ikke skriver, men som går. Videre sier Certeau at det å gå er å føre sammen steder. Og ikke minst: "To walk is to lack a place" (Certeau 1988, s. 103).

Rob Shields hevder dessuten at flanøren er en forfatter som ikke skriver: "The *flâneur* is the indulgent fantasy of *the writer not writing* but whose observing eye nonetheless transmits directly to the novelist's page" (Shields 1994, s. 64). Dersom vi kan se Fred som en slik flanør, vil han altså være en forfatter som ikke skriver, men som går. Det han ser overføres likevel til skrift, og det er Barnum som skriver for ham. Fred representerer inspirasjonen, selve kilden til det tekstlige materialet, som utformes av Barnum.

Kanskje er det følelsen av å mangle tilhørighet, som driver Fred hjemmefra, slik også Barnum leter etter et eget sted når Fred forsvinner. Lengselen etter Fred gjør ham hjemløs. I programmet til teaterstykket *Appelsinene på Fagerborg* sier Lars Saabye Christensen: "- Og et sted er ikke et sted før det er mennesker der. Det er menneskene som skaper stedet. Men man kan bli hjemløs på sitt eget sted fordi man lengter etter noe eller noen".

Når Barnum sier at han vil ha sitt sted i tiden, er det fordi Fred utgjør rommet i fortellingen. Etter forsvinningen har Fred nærmest glidd inn i rommet, blitt tidløs. Han er fraværende i tiden, men fremdeles tilstedeværende i by-rommet. Minnene om ham, ansiktstrekkene og stemmen ligger igjen i byen slik han selv forlot dem for 28 år siden. Derfor blir Barnums flukt fra byen også en flukt fra Fred.

Rob Shields skriver om flanørens stedstilknytning: "*The Stranger is thus a foreigner who becomes like a native, whereas the flâneur is the inverse, a native who becomes like a foreigner*" (Shields 1994, s. 68). Shields beskriver flanøren som fremmed i sin egen barndomsby. Likevel mener han at flanøren tviholder på sin "eiendomsrett" til den: "*The flâneur, however, is unwilling to accord foreigners and foreign cultures the respect due to the unassimilable: the emporium of the arcades and boulevards of Paris is there just for him and for his mastery*" (Shields 1994, s. 78).

Jeg mener det fins en sammenheng mellom det å være flanør, og det å ha steder som betyr noe spesielt, steder som har en slags estetisk virkning på enkeltindividet. Barnum blir oppmerksom på dette samtidig som han begynner å flanere. Han spør også Vivian hvor hennes sted er, og mener at alle har sitt eget.

Slik reflekterer Barnum:

*Jeg skrev: Steder. Historier om menneskers tilknytning til bestemte steder. Eks.: Den Gamle og Blåsen. Boletta og Nordpolen. Esthers kiosk. Bakgården. Et sted er ikke et sted før et menneske har vært der. Et menneske er ikke et menneske før det har et sted. Og er det ved disse stedene vår hukommelse ligger? Hvor er mitt sted? Jeg visste ikke. Men kan ikke tiden også være et sted, et hjørne i timene, i ly av sekundene? Jeg ville ha mitt sted i tiden (s. 551).*

Ifølge Barnum er altså menneskene og stedene uløselig bundet til hverandre. Å bli frarøvet, eller å ikke kjenne til sitt eget sted, fører til en eksistensiell krise: ”- Det er det jeg skriver om, hvisket jeg. Stedene som skal gjøre oss hele [...] – Hvor er Freds sted? Jeg trakk på skuldrene. – Kanskje det er det han leter etter” (s. 554).

Han filosoferer over dette med å ha sitt eget spesielle sted. Er det slik at man velger det selv, eller er det noe man er blitt tildelt? Må Vivian ha sitt sted i svingen der foreldrene kjørte ut og hun ble født, eller kan hun velge å ha det under treet der hun, Barnum og Peder plantet vennskapet? Det er stedene, hvor vi kommer fra, som definerer oss. De kan virke fangende: ”Den lille byen var både tid og sted, umulig å komme unna” (s. 554). Men det er også mulig å løsrive seg fra dem. Når alt blir for vanskelig, rømmer Barnum til Røst, hvor han også kan sies å ha røtter. Det kan virke som en flukt fra byen. I det minste finner Barnum de nye omgivelsene befriende, og han kommer fram til at man kan velge sitt eget sted. Selv velger han seg stedet på Røst hvor Arnold Nilsen forsøkte å sette opp en vindmølle, langt borte fra byen, hvor også moren var lykkelig en gang: ”Og jeg vet: dette er mitt sted” (s. 646).

Selv om jeg har valgt å ikke konsentrere meg inngående om Arnold Nilsen, kan det likevel være interessant å påpeke at også han har noen av flanørens trekk. Vi vet lite om tidsrommet fra han forlot sirkuset og til han dukker opp i Kirkeveien våren 1949, men det er tydelig at han er ganske kjent i Europa, og at han snakker flere språk. Han har altså reist mye. Vi blir

aldri helt kjent med Arnold Nilsen, han forblir en gåte, en nattmann, også for familien: ”- Far var den verste nattmannen av oss alle, hvisker jeg” (s. 624).

Byen skildres med stor realisme, men det lekes også med det fantastiske og surrealistiske. Dette gir forfatteren frihet til å skildre uforklarlige følelser og stemninger. Ved hjelp av dagdrømmer, Barnums manuskript *Fetning* i eget kapittel, underdrivelser og overdrivelser, får vi større innblikk i disse følelsene. For flanøren er byens stemning minst like magisk som stemningen i et sirkus. Men da byen begynner å endre seg, tørkeløftet bygges om til leiligheter og heisekranene svinger over byen, opplever Barnum at denne magien, selve hans identitet, trues. Han søker bekreftelse i byen, men denne forandres. Byens fremmedgjøring fører også til fremmedgjøring av individet. Han ser hva han er i ferd med å miste, og begynner en desperat kamp mot ødeleggelsen. Til eksempel kan jeg nevne episoden da han går til direkte angrep på den igjenmurte kokssjakten, hvor Tales ring ligger. Han fremkaller også filmen, som begynner med bildet Vera tok 9. mai 1945. Det materielle blir viktig, det å kunne dokumentere, få bekreftet og finne håndfaste bevis som kan holde fast på den indre tilstanden.

Redselen for å bli glemt preger Barnum. Han ser Tales overgrodde grav, og det er ikke til å holde ut. Tanken på å forsvinne i massen er uutholdelig for Barnum. Etter hvert må han innse at ting må slettes for å gi plass til noe nytt, slik Boletta forklarte Barnum om døden etter at Den Gamle døde. Slik gamle mennesker må dø for å gi plass til nye, må også andre ting slettes for å gi plass til noe nytt. Det handler om erfaringens forgjengelighet og uoverførbarhet, de nye barna må selv lære og erfare. Fleming Brant, klipperen, raker sanden fri for spor, for å gi de nye menneskene egne sjanser. Likevel er det ikke slik at alt glemmes og blir borte: ”Vi er ikke sporløse. Vi drar et kjølvann etter oss som aldri lukker seg helt, en flenge i tiden vi så møysommelig legger bak oss” (s. 280).

Historien er likevel noe konstant, noe som gjentar seg, i alle tider og gjennom alle kulturer, som et historiens hjul. Barnum forstår dette da han møter Thomas, og ser seg selv i ham. Barnum stiller spørsmål om sannhet og virkelighet. Hvem har rett til å definere sannheten? Svaret ligger i Arnold Nilsens ord ”Det er ikke det du ser som er viktig, men det du tror du ser” (s.



21). For sannheten fins i mange versjoner, og virkeligheten er bare konstruert bevissthet, en bevissthet konstruert av ord, eller mangel på ord.

## VIII. Avslutning

Det er mulig at Iser har rett. For kanskje er det slik at opplevelsen av det litterære verket ikke lar seg formidle, og hva er i så tilfelle litteraturvitenskapens funksjon? Gjennom teori, metode og historikk kan vi nærme oss en forståelse, og få mye ut av det. Likevel ligger det en tilfredsstillende i erkjennelsen av at litteraturvitenskapen aldri kan forklare alt. Det vil nesten alltid være noe tilbake som ikke kan plukkes fra hverandre og analyseres. Og kanskje er det også derfor diskusjonen rundt et godt litterært verk aldri behøver å stilne. Betydningene springer i mange retninger, som vi har sett i *Halvbroren*, slik at det blir opp til leseren å definere sannheten. Fra den individuelle leseopplevelsen vil det være noe igjen som vi aldri kan sette ord på, nemlig Isers "aesthetic response". Fascinasjonen over å ikke kunne formidle videre, men bare oppleve, blandes likevel med en higen etter å komme så nært som mulig, oppnå felles forståelse og få bekreftelse på egen lesning. Når man lykkes med å komme et skritt nærmere en beskrivelse av det ubeskrivelige, har litteraturvitenskapen oppfylt sin funksjon.

Jeg har i denne mastergradsoppgaven forsøkt å analysere *Halvbroren*, med særlig vekt på hovedpersonene Barnum og Fred. Disse er analysert i lys av flanørbegrepet, og forsøkt satt inn i flanørroller. Jeg har belyst deres likhetstrekk med flanørskikkelsen på grunnlag av min egen definerte oppfatning av begrepet. Min konklusjon vil være at det fins svært mange og påfallende likhetstrekk om man konsentrerer seg om flanørens adferd fremfor kostyme. Jeg har ikke ønsket å fremstille flanørskikkelsen som en overfladisk stereotyp figur, men snarere søke dypere inn i begrepet for om mulig å finne det universelle og uforanderlige i fenomenets natur. Kan vi ane flanørens tilstedeværelse, også i en roman av Lars Saabye Christensen fra 2001, var mitt spørsmål. Og mitt svar er blitt til et rungende ja. Ja, flanøren er der, mellom bokpermene. Flanøren er tilstedeværende i *Halvbroren*, i en flytende overgang mellom by og menneske, og forholdet mellom disse.

En av årsakene til at flanøren nærmest er blitt betraktet som en museumsgjenstand, er at dette storbyfenomenet føles så privat av de som får øynene opp for det. Og for de som virkelig blir oppslukt av denne sosiale fantasien, er det utenkelig at den skal kunne tilhøre et annet rom og en annen tid enn deres egen. Dette mener jeg også kan være noe av årsaken til "opphavsdiskusjonen" som blant andre Dana Brand forfekter. I vår tid tør man ikke ta

flanøren til seg som sin egen av redsel for å gjøre seg til tyv overfor en litterær tradisjon. Eller man henger seg opp i detaljene rundt flanørens ytre, i stedet for å fokusere på indre egenskaper. Dermed får ikke figuren muligheten til å gli inn i vår nyere moderne litteratur. Klarer man likevel å se forbi de ytre detaljene, mot flanøren som et tidløst og romløst fenomen, er det åpenbart hvor beskrivende skikkelsen er for hovedpersonene i *Halvbroren*. Flanøren hadde utvilsomt sin glanstid i Paris på 1800-tallet, men jeg mener det blir feil å overse flanørens framtreten i både tidligere og senere litteratur.

Lars Saabye Christensen er viktig som forfatter fordi han har pustet liv i en litterær figur som har vært savnet en stund. Gjennom interne koder klarer han å beskrive det ubeskrivelige, og det er dette som er verdien i hans forfatterskap. I *Halvbroren* videreføres flanøren som litterær skikkelse i moderne norsk samtidslitteratur.

## IX. Litteraturliste

- Bakhtin, Mikhail: *The Dialogic Imagination*, Moskva 1975 (nytrykk USA 2001)
- Barthes, Roland: *Semiologi og urbanisme*, Frankrike 1967, fra artikkelsamlingen *I tegnets tid*  
– *utvalgte artikler og essays*, Oslo 1994
- Baudelaire, Charles: *Kunsten og det moderne liv*, Paris 1863 (nytrykk Oslo 1987)
- Bauman, Zygmunt: *Desert Spectacular*, fra artikkelsamlingen *The Flâneur*, red. Keith Tester, London 1994
- Benjamin, Walter: *Illuminations*, Frankfurt am Main 1955 (nytrykk England 1982)
- Benjamin, Walter: *Kunstverket i reproduksjonsalderen*, Frankfurt am Main 1966 (nytrykk Oslo 1991)
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, 1.2. red. Rolf Tiedemann m.fl., Frankfurt am Main, 1974 (nytrykk 1980)
- Benjamin, Walter: *Paris, 1800-tallets hovedstad. Passagearbeidet*, bd.I, red. Ulf Peter Hallberg, (nytrykk Stockholm 1990)
- Brand, Dana: *The Spectator and the City in Nineteenth-Century American Literature*, Cambridge & New York: Cambridge University Press, 1991
- Certeau, Michel de: *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Los Angeles & London: University of California Press, 1988
- Hamsun, Knut: *Sult*, København 1890 (nytrykk Oslo 1971)
- Iser, Wolfgang: *The Act of Reading*, München 1976 (nytrykk London 1980)
- Larsen, Svend Erik: *Døgnets flaner. Flanøren som stereotype*, fra artikkelsamlingen *Stereotyper i Europa*, red. Gunhild Agger, Barbara Gentikov og Ulf Hedetoft, Aarhus 1990
- Miller, Henry: *Kreprens Vendekrets*, Paris 1934 (nytrykk Oslo 1992)
- Poe, Allan Edgar: *The Man of the Crowd*, fra samlingen *The complete Tales and Poems*, New York 1938
- Proust, Marcel: *På sporet av den tapte tid. Veien til Swann*, Paris 1913 (nytrykk Oslo 1999)
- Robins, Kevin: *Byens fanger: Hva i all verden er en postmoderne by?*, fra artikkelsamlingen *På sporet av byen - Lesninger av senmoderne byliv*, red. Jonny Aspen og John Pløger, Oslo 1997
- Saabye Christensen, Lars: *Bly*, Oslo 1990

- Saabye Christensen, Lars: *Halvbroren*, Oslo 2001
- Saabye Christensen, Lars: *Modellen*, Oslo 2005
- Selboe, Tone: *Litterære vaganter - Byens betydning hos seks kvinnelige forfattere*, Pax Forlag 2003
- Shields, Rob: *Fancy footwork: Walter Benjamin's notes on flânerie*, fra artikkelsamlingen *The Flâneur*, red. Keith Tester, London 1994
- Sjklovskij, Viktor: *Theory of Prose*, Moskva 1929 (nytrykk USA 1998)
- Skei, Hans H.: "Et rop fra tørkeloftet, nedover i tiden" - Om Halvbroren av Lars Saabye Christensen, fra NLÅ's årbok 2002
- Tester, Keith: *Introduction*, fra artikkelsamlingen *The flâneur*, red. Keith Tester, London 1994
- Todnem, Astrid: "jeg bærer et barn som er meg selv": subjekt- og sosialiseringssproblem i *Beatles og Hvor er det blitt av alle gutta av Lars Saabye Christensen*, hovedoppgave i nordisk 1995

## X. Kart

1. Treet. Blodbøken i Hydroparken hvor Barnum, Peder og Vivian møtes.
2. Plageåndene kaster Barnums ransel ned på trikkeskinna i Holtegata ved Uranienborg kirke.
3. Barnum forfølges av Aslak, Preben og Hamster, men reddes av Fred nederst i Stensparken.
4. Fred blir banka opp av gjengen fra Vika. Broen. Munkedamsveien i sør, Arbiens gate i øst.
5. Lysthuset i Frognerparken: Barnum og Vivian.
6. Leiligheten. Barnum og Freds hjem på hjørnet av Kirkeveien og Gørbitz gate 127.
7. Blåsen i Stensparken. Den Gamle. Nattmennene Fred og Barnum møter gjengen fra Vika.
8. Fred blir født i en drosje på hjørnet av Kirkeveien og Ullevålsveien.
9. Arnold kommer oppover Kirkeveien og snakker til Vera for første gang ved Suhms gate.
10. Den gamle blir påkjørt og dør på hjørnet av Wergelandsveien og Slottsparken.
11. Den Gamles grav på Vestre gravlund.
12. Uranienborg skole i Briskebyveien. Barnums skole.
13. Fontenen i Gyldenløvesgate. Barnum lyver til en gammel dame om at Fred er død.
14. Tales hjem i Nobelsgate. Barnum kommer på besøk med fatle og ring.
15. Barnum finner Esther på Vår frelsers gravlund. Hun har rota seg bort fra aldershjemmet.
16. Prins Augusts Minde i Storgata, hvor Esther blir plassert på dobbeltrom.
17. Centrum bokseklubb i Storgata.
18. Vivians hjem i Bygdøy allé, ved siden av Frogner kirke.
19. Fred dreper Arnold Nilsen med en diskos på Bislett stadion.
20. Miils frimerker/Barnum & Miil i Huitfeldtsgate.
21. Rosenborg kino i Bogstadveien 9.
22. Freds skole, gutteskolen for ”de dumme” i Stenersgata.
23. Cochs hospits i Parkveien 25, hvor Arnold Nilsen leier rom 502 i fjorten år.
24. Esthers kiosk i Kirkeveien, vis à vis Majorstuen kirke.
25. Barnum og Vivians leilighet i Johannes Bruns gate på Bolteløkka. Andre etasje.
26. Danseskolen i handelsbygningen. Solligata.
27. Peders hjem. Eget hus med hage ved siden av Frognerparken.
28. Saga kino. Premiere på *Sult*.
29. Vestkanttorget. Barnum på vei til filminnspilling. Møter Fred, som sitter på en benk.
30. Samson i Majorstubygningen. Intervju med journalist Ditlev fra Aftenposten.

31. Grand på Karl Johan. Banketten som ble til begravelse.

Utenfor kartet:

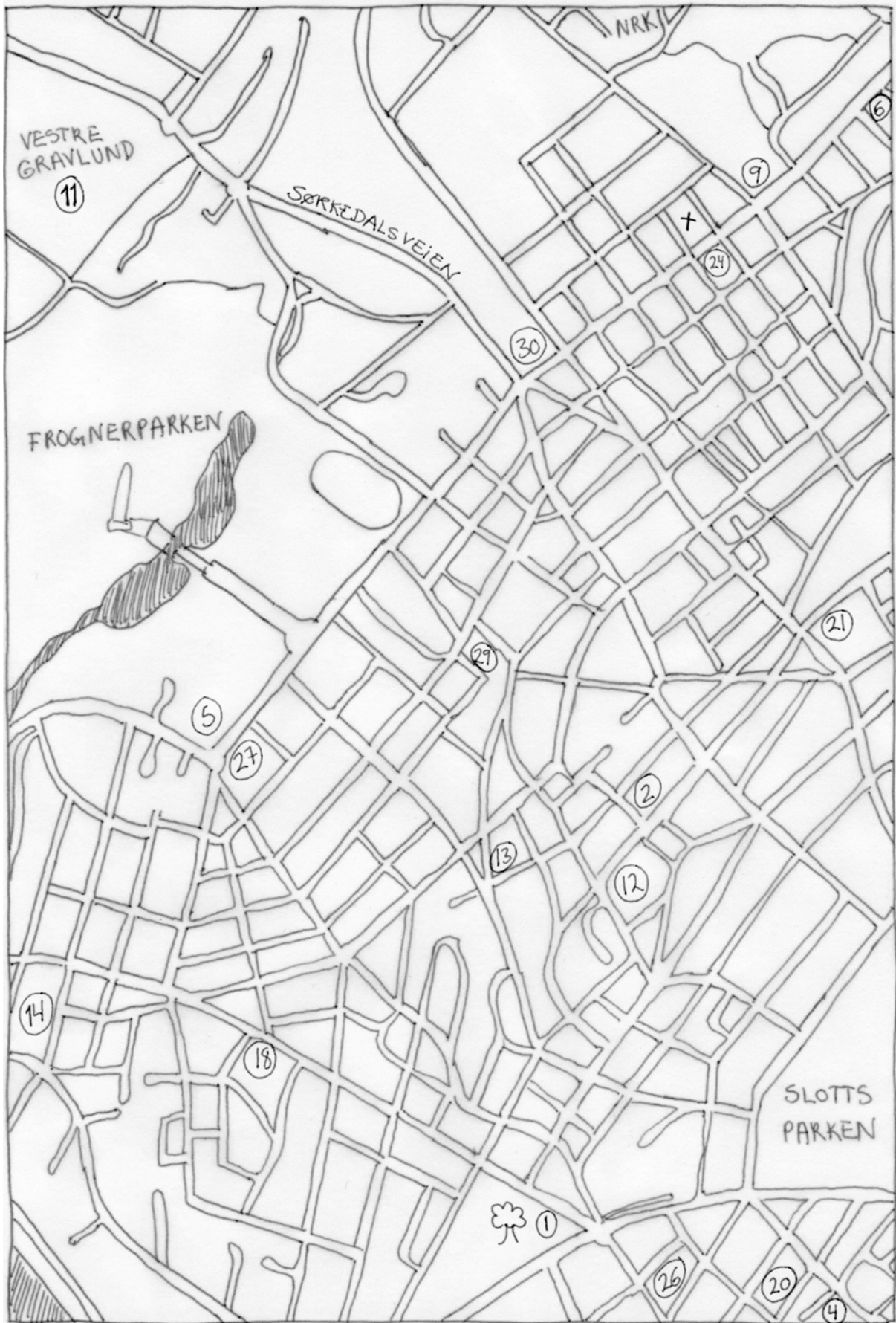
32. Gaustad, psykiatrisk klinikk. Vera blir innlagt da Fred kommer hjem. Her møtes de igjen.

33. Ildjernet i Oslofjorden. Peder, Barnum og Vivian.

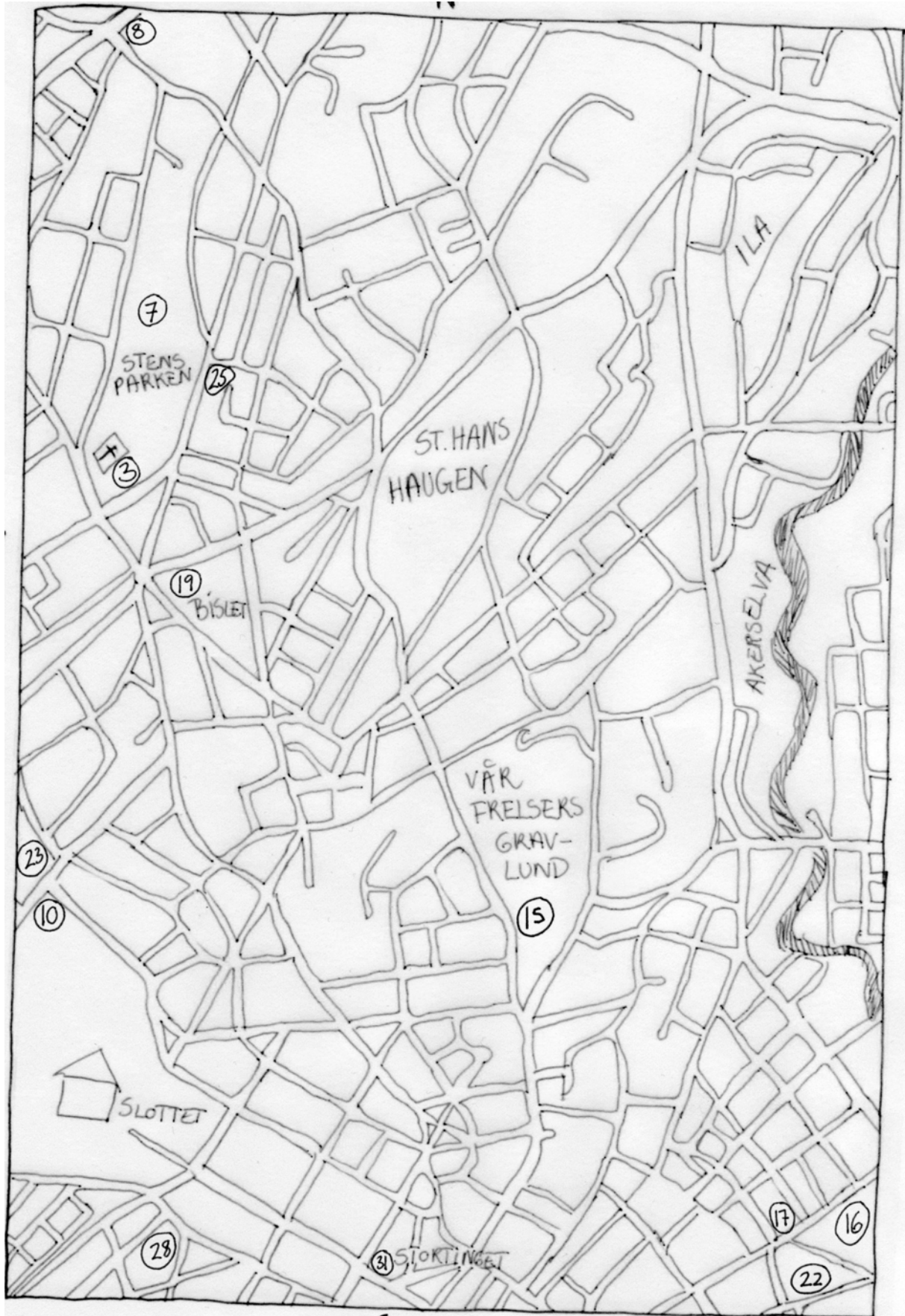
34. Utsikten på vei opp mot Frognerseteren. Arnold og Vera blir sammen 8. mai 1949.

35. Telegrafan i Tollbugata, på hjørnet av Kongens gate. Bolettas jobb.

36. Nordpolen øverst i Sandakerveien. Boletta drikker øl og danser på bordene.







## **XI. Tidsoversikt**

Wilhelm (-1900).

Den Gamle, Ellen Jebsen (1880-1957). Kom til Norge i 1905.

Boletta Jebsen (1900-). Kom til Norge i 1905.

Arnold Nilsen (1920-1963).

Vera Jebsen/Nilsen (1925-).

Fred Jebsen/Nilsen (1946-). Savnet fra 1966-1995. Minnegudstjeneste i 1990.

Barnum Nilsen (1950-).

Thomas Wie/Nilsen (1990-).