

**Ragnhild Elisabeth Lindgård**

**Kulissemotivet i  
"Sensommer", "Møte" og  
"Et spann av tid"  
i Kjell Askildsens *Kulisser* (1966)**



**Hovedoppgave i nordisk litteratur  
Det humanistiske fakultet  
Universitetet i Tromsø  
Våren 2004**

# Innhold

Innledning.....	3
Generelt om Kjell Askildsens forfatterskap.....	3
Kjell Askildsens forfatterskap på 60-tallet i lys av norsk 60-talls litteratur.....	5
Problemstilling.....	12
Resepsjonen av Kjell Askildsens forfatterskap.....	15
Metode.....	19
Hoveddel – Analyser.....	23
”Sensommer”.....	23
Innledning.....	23
Kulissemotivet i ”Sensommer”.....	25
Kikkermotivet i ”Sensommer”.....	31
Jeg-personens lengsel etter autenticitet.....	34
Avslutning.....	36
”Møte”.....	37
Innledning.....	37
Kulissemotivet i ”Møte”.....	39
Determinisme i ”Møte”.....	45
Gabriel – en inautentisk helt?.....	51
Avslutning.....	52
”Et spann av tid”.....	54
Innledning.....	54
Kulissemotivet i ”Et spann av tid”.....	55
Kikkermotivet og lengsel etter autenticitet i ”Et spann av tid”.....	63
Avslutning.....	70
Avslutning.....	71
Litteratur.....	74
Primærlitteratur.....	74
Sekundærlitteratur.....	74

# Innledning

## Generelt om Kjell Askildsens forfatterskap

Kjell Askildsen, født 1929 i Mandal, er en norsk forfatter som er godt kjent blant det lesende publikum. Askildsen har fornyet norsk novellediktning med sin særegne måte å skrive på, og han er en av novellesjangerens fremste nålevende representanter i Norden. Mange andre norske forfattere har latt seg inspirere av den spesielle modernistiske formen som har blitt Kjell Askildsens kjennemerke. Han har skrevet både noveller og romaner, men det er som novellist han er mest kjent. Novellene hans er oversatt til flere språk. Askildsen har lenge vært medlem i Det litterære råd og i Kulturrådets prosautvalg, og to ganger har han mottatt Kritikerprisen (1983 og 1991). Andre priser han har fått for sitt forfatterskap er Riksmålsprisen (1987), Aschehougprisen (1991), Doblougprisen (1995) og Oktoberprisen (1997). I 1990 var han festspilldiktter i Bergen, og i 1992 ble han innstilt til Nordisk Råds Litteraturpris. Han har skrevet i alt sju novellesamlinger, nemlig *Heretter følger jeg deg helt hjem* (1953), *Kulisser* (1966), som denne avhandlinga omhandler, *Ingenting for ingenting* (1982), *Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten* (1983), *En plutselig frigjørende tanke. Noveller i utvalg* (1987), *Et stort øde landskap* (1991) og *Hundene i Tessaloniki* (1996). I *Kjell Askildsen. Samlede noveller* (1999) er også hans til nå siste novelle, ”Martin Hansens utflukt”, med. I tillegg til novellene har han til sammen skrevet fem romaner: *Herr Leonard Leonard* (1955), *Davids bror* (1957), *Omgivelser* (1969), *Kjære, kjære Oluf* (1974) og *Hverdag* (1976).

I *Norges litteraturhistorie* omtaler den norske litteraturforskeren Øystein Rottem Askildsens forfatterskap som smalt, med den begrunnelse at Askildsen har skrevet få og korte bøker. Han har rendyrket både den hyperkorte og den lange novellen, og romanene kan like gjerne sjangerbestemmes som lange noveller (Rottem *bind 2* 1997:104). Det siste er et synspunkt jeg deler, fordi novellene snarere handler om menneskets vilkår, enn mennesket

selv,<sup>1</sup> noe som ifølge novelleteoretikeren Søren Baggesen er karakteristisk for novellen versus romanen.

Noe som kjennetegner Kjell Askildsens formspråk, er at det er minimalistisk. I en artikkel omtales stilen som ”nøkternt registrerende” (Øvrehus 1997)<sup>2</sup>. Denne skrivestilen gjør at tekstene blir amoralske i den forstand at leserens tolkning ikke blir styrt av for eksempel symboler og metaforer, som i Askildsens novelleunivers er begrensede. Denne stilen er ikke kjennetegnende for *Kulisser*, noe jeg vil komme tilbake til senere i innledningen.

Selv er Askildsen spesielt opptatt av litterær form. På et litterært arrangement<sup>3</sup> som jeg selv var til stede på, la han vekt på tekstenes *skjulte* budskap: det skal være opp til leseren selv å gjøre seg opp en mening om hva teksten handler om. Bjørnar Netskar, som i denne forbindelse intervjuet Askildsen, ba ham kommentere formspråket sitt nærmere, et formspråk som Netskar karakteriserte som ”typisk Kjell Askildsen”. Da svarte Askildsen kort og konsist: ”formen er alt, ikke å være typisk Kjell Askildsen”. Det forklarte han videre med at siden alt har vært sagt før, og ”ingenting er nytt under sola,” må han gi tekstene en form som får det til å se nytt ut. Formen blir derfor viktig. Det betyr ikke at innholdet er uviktig: ”Budskapet er også viktig, det er jo derfor jeg skriver”. På spørsmål om hvorfor han velger de temaene han gjør, svarte han at han finner det unødvendig å skrive om idyll. Han understreket også at han ikke ville kalle seg en pessimist, selv om forfatterskapet er preget av misantropi, pessimisme og desillusjon. Han foretrekker å kalle seg realist, fordi han skildrer faktiske situasjoner, de dystre, men like fullt realistiske situasjonene. Og selv om han mener at slik litteratur kan være vond å lese, kan den virke befriende, fordi den får leseren til å tenke at han/hun ikke er alene. Netskar spurte Askildsen om han mener at mennesket har en fri vilje. Askildsen svarte at han har tenkt mye på det, men han er ikke sikker: ”Vet ikke. Både ja og nei. Jeg er ikke filosof. Er politisk, ikke fatalist. Tror ikke på skjebnen”.

Askildsen får stadig spørsmål om hvordan han skriver, og i et tv-intervju forteller han at han ikke er den typen forfatter som ser for seg hele handlingsforløpet før han skriver novellene

---

<sup>1</sup> Dette trekket ved novellen er vesentlig og avgjørende i forhold til valg av metode, så jeg vil komme tilbake til det senere i innledningen.

<sup>2</sup> Jeg har brukt denne hjemmesiden som kilde:  
<http://www.stud.ntnu.no/groups/ud/dusker/html/9703/askildsen.html>

<sup>3</sup> *PS - Filosofiske Smuler* (en form for ”bokbad”) på Min Plass i Bodø 7. november 2000.

(Askildsen 1991b). Skriveprosessen skal være spennende, derfor kan han ikke vite hva som skal skje på forhånd. Jeg tror dette kan være en av grunnene til at novellene får det jeg vil kalle et uforutsigbart preg. Det finnes ingen klar struktur lagt på forhånd, men den blir til under skriveprosessen.

Askildsen skriver blant annet om mennesker som har problemer med å kommunisere med hverandre. Ofte handler det om forholdet mellom ektefeller og mellom foreldre og barn. Det er særlig de seneste novellesamlingene Askildsen er blitt kjent for, og *En plutselig frigjørende tanke* (1987) blir ofte omtalt i artikler om forfatterskapet hans. I videregående skole er det vanlig å lese novellen ”Heretter følger jeg deg helt hjem” fra debutsamlingen med samme navn og korttekstene ”Carl” og ”Maria” fra *Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten* (1983).

## **Kjell Askildsens forfatterskap på 60-tallet i lys av norsk 60-talls litteratur**

Siden novellene jeg tar for meg i denne avhandlingen er hentet fra *Kulisser* som kom ut i 1966, skal jeg se nærmere på Askildsens forfatterskap på 60-tallet. I tillegg til *Kulisser* ga han ut romanen *Omgivelser* (1969). Askildsens debutsamling *Heretter følger jeg deg helt hjem* kom i 1953, og forfatteren Morten Harry Olsen karakteriserer novellene i debutsamlinga som korte og knappe i artikkelen ”Kjell Askildsen og tidsånden” (1989). Videre skriver han at ”[m]an finner lite av indre monologer og refleksjoner. [...] Språket er enkelt, nakent, hverdagslig. Temaene er hverdagslige, de også” (n.v.:25f). Jeg er enig med Olsen når han også hevder at denne stilen er mer rendyrket i *Kulisser*. Olsen begrunner dette med at *Kulisser* er tydeligere preget av modernismen, fordi skillet mellom indre monolog og dialog mer eller mindre er borte, og retrospeksjoner og assosiasjonsbrudd er hyppigere (s. st.). Han omtaler modernismen i *Kulisser* mer inngående slik:

Man finner stream-of-consciousness og en beskåret irrasjonell logikk. I to av novellene beveger Askildsen seg i periferien av det absurde; handling følger handling uten noen logisk kausalitet, personenes responser på hendelsene er vilkårlige, bare en mulighet blant flere likegyldige. *Kulisser* kan godt leses som en bearbeidelse av de tre første bøkene i et nytt formspråk, temaene – oppgjøret med autoritetene, spesielt

foreldrenes og de religiøse – går igjen hele veien. Men formen er ny, modernistisk, i tidsånden. (n.v.:27)

Denne formen har med årene blitt enda mer gjennomført blant annet ved at tekstene er skrevet i et minimalistisk og økonomisk formspråk, noe som blant annet fører til at vi hele tiden må ”lese mellom linjene”. Knut Imerslund hevder i artikkelen ”Linjer i et forfatterskap. Kjell Askildsen” at formen i *Kulisser* tenderer mot å være eksperimentell: ”Askildsen fjerner seg fra sin tidligere helt konvensjonelle fortellerstil ved at han i et par av novellene bruker en strøm av setningsfragmenter for å gjengi hva personene tenker. Og i de fleste tilfeller gir det et ganske ”autentisk” inntrykk” (Imerslund 1975:361). Artikkelforfatteren ser ikke noen umiddelbar sammenheng mellom novellesamlingens tittel og dens innhold, men han

er tilbøyelig til å se den i sammenheng med at flere av novellene skildrer et voksent menneskes, dels tilbakeblikk på, dels tilbakevenden til sitt oppvekstmiljø, et oppvekstmiljø som fungerer som en form for kulisser i den voksnes bevissthet. I tittelen ligger det også en antydning om den betrakter-holdning flere av personene i boka er preget av, en følelse av at mennesker og ting som omgir dem er kulisser, mer enn virkelig virkelighet. (s. st.)

I *Norges Litteraturhistorie* karakteriserer Willy Dahl *Kulisser* som en

kraftig og fargesterk samling med en vid spredning i stoff og tematikk. Tittelen på samlingen antyder et slags kikker-motiv. Man betrakter en halvt virkelig, halvt uvirkelig verden. Fremmedgjøringsmotivet [fra *Herr Leonard Leonard*] er der fremdeles, men forskjellen fra før er at forfatteren er seg mer bevisst hva det er han observerer og dissekerer. (Dahl *bind 6* 1984:271f)

Mens Dahl fokuserer på kikkermotivet som det fremtredende motivet i *Kulisser*, er det ”de fastlagte rollemønstre” som står i fokus i omtalen av romanen *Omgivelser*, som kom ut tre år etter *Kulisser*:

De [personene i *Omgivelser*] går så å si automatisk inn i fastlagte rollemønstre, der situasjonen behersker dem, ikke omvendt. [...] Alle mennesker er omgivelser for hverandre. [...] Romanen er anti-psykologisk i den forstand at den ikke søker motivene for menneskers atferd i deres forhistorie, men i deres eksistens og handling i øyeblikket. (Dahl *bind 6* 1984:272f)

Øystein Rotttem hevder at Askildsens egen bakgrunn har hatt stor betydning for det han har skrevet: ”Forfatteren vokste opp i et pietistisk hjem, men gjorde tidlig opprør mot dette. Bakgrunnen skinner igjennom i svært mye av det han har skrevet” (Rotttem *bind 2* 1997:104). Hvorvidt dette stemmer, vil jeg ikke ta stilling til, fordi analysen primært vil være en nærlesning av tekstene selv og ikke en historisk-biografisk analyse. *Kulisser* kan likevel betraktes som en fortsettelse av debutsamlingen som ”skapte bølger i hjembyen på grunn av det man oppfattet som åpenhjertige seksuelle skildringer” (n.v.:105), for også i *Kulisser* dreier det seg i større og mindre grad om opprør, ungdom og seksualitet.

Slik jeg tolker *Kulisser* handler den om eksistensielle problemstillinger, og i rammeteksten ”Eksistensialisme” i *Norsk litteratur i tusen år*, fremgår det at eksistensialismen som filosofisk retning, hadde mye å si for nordiske forfattere i tida etter den andre verdenskrig (Idar Stegane i Fidjestøl m.fl. 1996:556). Franz Kafkas eksistensielle romaner påvirket norsk litteratur på 50-tallet, og Johan Borgen og Tarjei Vesaas ”kan lesast i ein slik Kafka-kontekst” (n.v.:557). Det mener jeg at vi også kan gjøre med Kjell Askildsens *Kulisser*. Før jeg går videre inn på hvilke problemstillinger som preget norsk 60-talls litteratur, vil jeg sitere eksistensialismens hovedpoeng slik det er fremstilt av Idar Stegane i *Norsk litteratur i tusen år*:

Det er grunnleggjande for eksistensialismens forståing av tilværet at mennesket kan leve inautentisk (ueigenleg) eller autentisk (eigenleg). Autentisk lever mennesket når det tek ansvar for seg sjølv og sine handlingar. Det inautentiske mennesket slår seg til tols med sin sosiale eksistens som gitt med barndom og miljø, som determinert. Det vil seie at det inautentiske mennesket er *tingleggjort*.

Det inautentiske mennesket kan også vere *framandgjort* ved at det utan vidare aksepterer si sosiale rolle. Det autentiske mennesket derimot, går i seg sjølv, opptrer kritisk i høve til sin sosiale situasjon.

[...] Mennesket er medvite om seg sjølv og kan dermed velje. [...]

At mennesket må velje, gir grunn til uro. Val får konsekvensar for framtida, som er ukjend og trugande. [...] Her ligg den positive utfordringa: I valet får mennesket høve til å vere eigenleg, autentisk. (n.v.: 556)

På 60-tallet hadde vi både eksistensialistisk og eksistensiell litteratur, og forskjellen mellom dem er at autenticitet er et positivt ladet begrep i eksistensialistisk litteratur, mens det er en umulighet i den litteraturen som kan kalles eksistensiell. Askildsen tilhører den sistnevnte gruppen. Eksistensialismen er bakteppet for mye av det Johan Borgen har skrevet, og Borgen har igjen hatt stor betydning for 60-talls litteraturen i Norge. I essaysamlingen *Innbilningens*

*verden* (1960), som fikk stor betydning for forfattere etter 1965, drøfter Borgen forholdet mellom identitet og kunst. I *Norges litteraturhistorie* sammenfatter Øystein Rottem essaysamlingen slik:

Her sammenligner han [Johan Borgen] identiteten med et tilfluktsrom. Det er et "sted" vi stadig flykter tilbake til – av frykt for å bli konfrontert med det ukjente eller det "grenseløse". Det vi til daglig oppfatter som vår "identitet", er ikke det "egentlige", det er noe vi har lagt oss til av bekvemmelighetsgrunner: "Et sammensurium av praktisk livsbetingende vilkår vi har stengt oss inne i." Men menneskene lengter også etter å tre ut av dette "tilfluktsrommet". Det synes "som vi er i uopphørlig oppbrudd fra den identitet vi har utstyrt oss med". (Rottem *bind 1* 1997:120)

Johan Borgens skjellsettende hovedverk *Lillelord*-trilogien er en forløper til det som preger litteraturen på 60-tallet. Det er et modernistisk verk som handler om en smertelig søken etter autenticitet og identitet. Det reiser spørsmålet om mennesket har en kjerne, og om det har en fast identitet (n.v.:125ff). Idar Stegane trekker frem romanen med det tidstypiske navnet "*Jeg*", en roman der Borgen utforsker identitetsproblematikken blant annet ved at hovedpersonen har et splittet jeg (Idar Stegane i Fidjestøl m.fl. 1996:580). I *Kulisser* handler de fleste novellene tilsvarende om en identitetsproblematikk og om unge menneskers søken etter holdepunkter i livet.

I forbindelse med arbeidet med denne hovedoppgaven skrev jeg et brev til Kjell Askildsen for å spørre ham hva slags tanker han selv hadde, eller har, om kulissemotivet. Dette er svaret jeg fikk:

Svært forenklet kan jeg vel si at tid- og stedproblematikken er knyttet til spørsmålet om "den frie viljen". Det var i hvert fall et av de problemene som var et gjennomgående og underliggende tema i "*Kulisser*". Og fordi jeg ikke kunne slippe temaet, videreførte jeg det i neste bok, med den beslektede tittel "*Omgivelser*". Jeg tror nok jeg ønsket at leserne skulle oppfatte de to titlene som en slags programerklæring: kulisser og omgivelsene som et deterministisk argument. Men vel og merke: Tittelen ble til etter at novellene i "*Kulisser*" var skrevet, og ikke omvendt. (Askildsen 2003:1)

Det vi ser av dette brevet, er at Kjell Askildsen er opptatt av determinisme og spørsmål om den frie viljen, noe som gjenspeiler seg i *Kulisser* og *Omgivelser*. Askildsens to 60-tallsverk er modernistiske, fordi de begge handler om identitet, roller og spill. Den danske forfatteren Hans Jørgen Nielsen delte modernismen inn i tre faser. Selv om det først og fremst er lyrikken



han er opptatt av, er jeg enig med Rottem når han sier at: ”Selv om Nielsen omhandler lyrikken, kan hans betraktningssmåte også overføres på den modernistiske prosaen” (Rottem 1997 *bind 2*:115). I modernismens første fase tematiseres splittelsen mellom individet og omverdenen, og virkeligheten oppfattes som et ”sted” uten faste holdepunkter. Splittelsen mellom individet og omverdenen fastholdes, samtidig som diktingen opphøyes til et medium der den harmonien som verden bedrar individet for, kan tenkes å bli realisert. I modernismens andre fase kommer ikke denne harmonien til uttrykk. Det eneste faste holdepunktet i den andre fasen er et jeg som er splittet. I modernismens tredje fase bryter forestillingen om et jeg sammen, fordi individet bare er et ”provisorium, et lagerrom for en rekke sosialt definerte roller som er gjenstand for konstant utskiftning” (n.v.:114f). Sverige og Danmark hadde vært gjennom disse tre fasene da modernismen kom til Norge. I norsk litteratur fikk vi en blanding av disse fasene. På 60-tallet fikk vi den såkalte ”Profilgenerasjonen”, en gruppe forfattere og kritikere som tok et opprør med den tradisjonelle modernismen (Rottem 1997 *bind 2*:113).

Jeg mener at *Kulisser* kan sies å være mest preget av det som kjennetegner den tredje fasen, og derfor vil jeg redegjøre litt nærmere for den. I modernismens tredje fase finnes det altså ikke noe ”jeg”. Vi fyller ikke *en* rolle, men er summen av de mange ulike rollene vi til enhver tid spiller. På samme måte problematiseres identiteten i den moderne prosaen på 60-tallet. Konsekvensen av denne problematiseringen av identiteten, er teorien om det inautentiske som noe *nødvendig*: det er om å gjøre å være en god spiller, og å beherske det å spille ulike roller. Dag Solstads litteratur fra denne tiden er tydelig påvirket av disse tankene. En forfatter som har vært en inspirasjon for Dag Solstad, er polakken Witold Gombrowicz, som er kjent for å ha skrevet romaner og skuespill. Solstads tidlige forfatterskap er preget av mye av det samme tankegodset som vi finner hos Gombrowicz. Gombrowicz’ teori om inautentisitet snur så å si eksistensialistenes tradisjonelle oppfatning av autentisitet og inautentisitet, på hodet (se foregående sitat om eksistensialisme). I artikkelen ”Nødvendigheten av å leve inautentisk. Om Witold Gombrowicz” skriver Dag Solstad at det ikke er formen alene, men menneskets kamp mot formen som er interessant. Slik definerer Dag Solstad formbegrepet:

Form er alt det som menneskene manifesterer seg gjennom; handlinger, ansiktsuttrykk, språk, institusjoner, bevegelser, kropp, ideer m.m. Formen varierer for hver situasjon et menneske opptre i, og et uunngåelig spørsmål blir da: Hva er det som betinger et menneskes form (rolle, måte å være på) i en gitt situasjon? Det er situasjonen selv, slik den foreligger og som våre manifestasjoner er et svar på, og denne situasjonen er bestemt av andre. All den stund Formen blir noe mennesket tar

på seg for å møte utfordringen fra noe som er der fra før av, bestemt av andre, blir mennesket aldri identisk med seg selv. (Solstad 2000a:127f)

Dag Solstad skriver at konsekvensen av å identifisere seg fullt ut med den rollen man har, er et liv uten innsikt og et løgnaktig liv. For å kunne leve et ”etter omstendighetene menneskeverdig liv” må man distansere seg til den rollen man til enhver tid spiller (n.v.:128). Solstad skriver videre i artikkelen at Gombrowicz lanserte ”den inautentiske helt”, som er inneforstått med at frihet er et ”uvirkelig ideal”. Grunnen til det, er at den inautentiske helten skjønner at han hele tiden er avhengig av andre, og at han inngår i relasjoner med andre mennesker der han preger dem og de preger ham. Siden han alltid må ta stilling til de andre og det de andre gjør, blir ”frihet i autentisk forstand totalt uforståelig” (n.v.:138f, min kursivering). For Gombrowicz er autenticitet umulig å oppnå. Å oppleve seg selv som autentisk, eller altså å identifisere seg med den rollen man spiller, er farlig, fordi man da mangler forståelse for det man gjør (n.v.:129).

I følge *Norsk litteratur i tusen år* opplevde forfatterne i generasjonen før Solstad splittelsen av jeget som *tragisk* (Idar Stegane i Fidjestøl m.fl. 1996:617). Men i artikkelen ”Spilleren” gjør Dag Solstad det klart at for ham er splittelsen av jeget en forutsetning for en *frigjøring* av jeget.

Da jeg’et er tomt, innholdsløst, er det bare gjennom å gå inn i en rolle at det får innhold. [...] Det vil dreie seg om en mulighetens litteratur, det vil dreie seg om en rollelitteratur. Det vil bli en litteratur hvor selve spillet får stor og positiv betydning. Dens pretensjoner vil ikke lenger være å gi en dybdeboring i menneskets psyke, men å gi en analyse i bredden. Det vil bli en litteratur om forhold, om det å forholde seg. (Solstad 2000b:110f)

Videre hevder Solstad at uten rollene er jeget ingenting, og det er derfor ikke snakk om å være uekte, men å akseptere at vi må forholde oss til roller. En roman fra 60-tallet som handler om rollespill, er Solstads egen roman *Irr! Grønt!* (1969). I et foredrag ved Universitetet i Tromsø argumenterte Øystein Rottem for at Kjell Askildsens roman *Omgivelser* (1969) har trekk til felles med denne romanen, fordi personene i *Omgivelser* tvinges inn i et mønster de ikke kan bryte (Rottem 2001). Situasjonen behersker dem, og de spiller roller. Romanen problematiserer menneskets muligheter og menneskets frie vilje.

I analysedelen vil jeg komme tilbake til inautentisitetproblematikken, fordi jeg mener at det er en liknende problematikk som går igjen i novellene i *Kulisser*, og at kulisse-motivet er nært forbundet med denne problematikken. Med det mener jeg ikke at det rollespillet vi finner i *Kulisser* kan sammenlignes direkte med den formen for rollespill vi finner i Solstads romaner og noveller. Men den lengselen etter å være i en annen rolle enn den man har, er kjennetegnende for hovedpersonene i *Kulisser*. Personene gjør forsøk på å gå ut av roller, men mislykkes gjerne, eller ofte, med det. Identitetsproblematikken er sentral i de fleste novellene i *Kulisser*, selv om det ikke er snakk om en aktiv utprøving av ulike roller, men snarere en bevissthet og et opprør i forhold til rollene som hovedpersonene spiller. Jeg mener at *Kulisser* fremstår som en samling noveller som formidler en positiv holdning til det splittede jeget. For det er bare ved at hovedpersonene blir klar over omverdenen og de rollene de må spille, at de skjønner at de har muligheten til å gå ut av rollene og inn nye, og at de må spille ulike roller ut i fra hvilken situasjon de er i. Forskjellen mellom hovedpersonene i disse novellene og Geir Brevik, hovedpersonen i *Irr! Grønt!*, er at Askildsens personer i *Kulisser* er preget av en motvilje og en feighet i forhold til å ta den sjansen det er å synliggjøre seg i forhold til andre mennesker. De er unge mennesker som blir klar over at de ved å synliggjøre seg selv kan bli frigjorte mennesker i større grad enn før, selv om prosessen i seg selv oppleves som smertefull idet de gjennomgår den. Det som gjør det vanskelig for personene å spille den rollen de ønsker å spille, er at de dermed kommer i konflikt med andres forventninger til dem. De står konfrontert overfor valget mellom å la seg kveie av de andres forventninger eller å være ”seg selv” med de smertelige konsekvensene det i verste fall kan medføre. Hovedpersonene i de tre novellene som analysen min handler om, er unge mennesker som befinner seg i situasjoner der dette valget oppleves og skildres som problematisk.

Men det er ikke bare identitet det handler om i litteraturen på 60-tallet. Dette er også den tiden dokumentarismen, som lenge hadde gjort seg gjeldende i blant annet Sverige, gjorde sitt inntog i den norske litteraturverdenen (Idar Stegane i Fidjestøl m.fl. 1996:615). Dansken Erik Thygesen lanserte i den forbindelse begrepet ”environment-roman” for å karakterisere

[...] ein romantype der ein horisontal eller sirkulær struktur er viktigare enn det tradisjonelt episk lineære, og der menneskeskildringa blir konstituert gjennom framstilling av punkt og hendingar kring personane, det vil seie av dei omgivnadene dei lever i. Karakteristisk nok finn vi hos Kjell Askildsen (f. 1929) boktitlane *Kulisser* (novellesamling, 1966) og *Omgivelser* (roman, 1969) der personane blir skildra i

forhold til forventningar dei har til kvarandre, forventningar om å oppføre seg på bestemte måtar, inngå i visse roller. (n.v.:617)

Thygesen legger vekt på *omgivelsen*es betydning for personene i de episke tekstene på 60-tallet. Med utgangspunkt i Thygesens definisjon av environment-romanen, vil jeg kalle novellene i *Kulisser* environment-*noveller*, fordi det som karakteriserer denne typen roman også er karakteristisk for disse novellene.

## Problemstilling

Av de sju novellesamlingene Kjell Askildsen har skrevet, har jeg valgt å skrive om *Kulisser*. Det er flere grunner til at jeg har valgt nettopp denne novellesamlingen. *Kulisser* er i seg selv et interessant verk, blant annet fordi novellene er veldig ulike i form, og noen veldig ulike i innhold. Dessuten gjorde tittelen meg nysgjerrig på å finne ut mer om samlingen. Tittelen uttrykker noe om det som i varierende grad kan sies å være felles for novellene, og sett i forhold til romanen *Omgivelser* som ble utgitt tre år senere, vitner tittelen om at forfatteren med *Kulisser* begynner et prosjekt som han med *Omgivelser* fører videre. Det at *Kulisser* kom ut i 1966 gjør den også interessant, fordi dette var en tid der det skjedde mye spennende innen norsk litteratur. En annen grunn til at jeg har valgt *Kulisser*, er at det er skrevet lite om denne samlingen.

Det jeg vil fokusere spesielt på er kulissemotivet. Dette er et motiv som inngår i den nye og modernistiske formen som preger *Kulisser*, og for å forstå kulissemotivet, må man lese novellene med modernismens briller.

I følge ordbøkene har ordet kulisser flere betydninger. Vi bruker det om en flyttbar teaterdekorasjon og om noe som foregår bak eller i kulisserne, det vil si at noe foregår i det skjulte eller at noe er hemmelig og ikke allment kjent. Når begrepet, i ulike former av ordet, er brukt i *Kulisser*, blir det et tolkningsspørsmål om det er brukt i ordbruksbetydningene eller mer metaforisk. Som jeg vil komme grundigere inn på i analysene av de tre novellene, mener jeg kulissemotivet er brukt metaforisk. Johan Borgen kommenterer kulissebegrepet slik i en anmeldelse i Dagbladet:

Jeg synes det er galt å kalle disse beslektede men likevel helt selvstendige novellene ”Kulisser” (skjønt man godt ser hvor han vil hen). Det er nemlig nettopp ”innkikket” vi blir delaktige i, for å bruke et annet teateruttrykk. (Borgen 1966)

Ved bruk av kulissemotivet og -metaforen *forsterkes* fokuset på selve innkikket, fordi det i blant annet ”Sensommer” og ”Et spann av tid”, som er to av de novellene jeg skal analysere, så tydelig demonstreres ved at personer spionerer eller kikker på andre. Derfor kan jeg ikke helt si meg enig i Borgens kritikk. På grunn av kulissemotivet kan vi tillate oss å se på novellene som iscenesettelser som forteller oss om interaksjonen mellom mennesker og hva som styrer den. Livet blir skildret som et skuespill, der rollespillet, hvor blant annet kikkerrollen inngår som en vesentlig rolle i flere av novellene, står i fokus.

Denne analysen konsentrerer seg om den litterære utformingen av kulissemotivet i *Kulisser*. Kulissemotivet er av helt sentral betydning i novellene, jf. tittelen på novellesamlinga. Jeg mener derfor at det er av avgjørende betydning for tolkningen av tekstene å forstå den litterære utformingen av dette motivet, og intensjonen med analysen er derfor å se nærmere på hvilken status og funksjon kulissemotivet har i verket.

Å analysere alle åtte novellene like grundig vil bli for omfattende, derfor har jeg valgt ut noen av dem. Jeg har valgt å konsentrere meg om de tre novellene der vi finner kulissemotivet eksplisitt uttrykt gjennom ordene ”kulissene”, ”kulissedetaljer” og ”kulisser”. Disse novellene er ”Sensommer”, ”Møte” og ”Et spann av tid”. (I de øvrige fem finner vi ikke et eksplisitt uttrykt kulissemotiv.) En annen grunn til at jeg har valgt å konsentrere meg om disse tre novellene, og ikke alle åtte, er at det ikke nødvendigvis er slik at alle novellene er skrevet i samme ”ånd”. Kjell Askildsen skriver i et brev at tittelen på novellesamlingen ble til etter at novellene var skrevet (Askildsen 2003:1). Det er ikke alltid slik at enkeltnovellene i novellesamlinger kretser rundt de samme problemstillingene. Ofte er det slik at en novellesamling som skal utgis, suppleres av andre noveller forfatteren har skrevet, for å få dem utgitt. Det trenger ikke være en rød tråd gjennom verket, og jeg vil derfor være forbeholden med å si at kulissemotivet er like tydelig og til stede i samtlige åtte noveller. Jeg kunne godt ha tenkt meg å undersøke om kulissemotivet er til stede implisitt i de andre novellene også, men en slik analyse vil bli altfor omfattende i forhold til rammene for en hovedoppgave.

Erik Skyum-Nielsen, dansk litteraturkritiker, skriver i artikkelen ”Stilkunst, stillhet og stolthet” (1999a) at Askildsen har uttalt at han i sine nyeste tekster<sup>4</sup> tilstreber en ”amoralsk” skrivemåte, og at Askildsen med det mener at ”læseren skal kunne gå med ind i fiktionen uden dog at kunne vide sig sikker på, hvordan de iscenesatte menneskeskikkelser skal fortolkes og vurderes”. Forskjellen mellom ”riktigt” og ”forkert” betyr mindre enn ”følelsens sandhed og livsintensitetens styrke” (s. st.).

Jeg er enig i at Askildsens uttalelse passer til de *nyeste* novellene, men den passer ikke fullt så godt til å beskrive de tidligste novellene. Selv om *Kulisser* av flere grunner kan kalles et modernistisk verk, er skrivemåten likevel ikke ”amoralsk”. Stort sett alle novellene i *Kulisser* har en tydelig forteller, og dermed blir språket ”moralsk”, fordi fortelleren ofte legger føringer for hvordan vi skal tolke novellene når han fortolker og vurderer ”de iscenesatte menneskeskikkelser” med til dels entydige kommentarer og tanker. Det er ikke dermed sagt at det bare er *en* måte å tolke novellene på, men jeg mener at tolkningsmulighetene blir færre i de tidligste novellene når vi tolker novellene hver for seg. Også kulissemotivet er med på å styre leserens tolkning, fordi vi gjennom det må tolke novellene i lys av modernismen. Kulissemotivet er nært knyttet til tematikken i de tre novellene, og selv om handlingen kan være vesensforskjellig i novellene, er tematikken beslektet i dem alle, fordi det i store trekk handler om det å se seg selv som en sammensatt person, eller sagt på en annen måte, en som kan spille flere roller.

Analysen er delt inn i tre deler, hvor jeg analyserer de tre novellene som har et uttalt kulissemotiv i den rekkefølgen de har i novellesamlingen: ”Sensommer”, ”Møte” og ”Et spann av tid”. I avslutningskapitlet vil jeg oppsummere analysene ved å trekke frem hovedpunktene fra hver kulissemotivanalyse. Jeg vil så sammenfatte de tre analysene ved å peke på om det er noe som er felles for kulissemotivenes funksjon i de tre novellene.

---

<sup>4</sup> Skyum-Nielsen oppgir ikke hvilke tekster det er snakk om, men de novellesamlingene det er mest naturlig å tenke seg at Askildsen sikter til, ut fra tidspunktet artikkelen er skrevet, er *Et stort øde landskap* (1991) og *Hundene i Tessaloniki* (1996).

## Resepsjonen av Kjell Askildsens forfatterskap

Det er skrevet forholdsvis lite om Kjell Askildsens forfatterskap. I 1999 ble dette festskriftet utgitt: *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30. september 1999*, der forfatterkolleger og litteraturkritikere bidrar med tekster om personen og forfatteren Kjell Askildsen, og om forfatterskapet (Olsen og Gjeitanger).

Forfatteren Hanne Ørstaviks bidrag er en sitatkollasj der hun peker på forbindelseslinjer mellom Askildsens *Omgivelser* og hennes egne romaner *Like sant som jeg er virkelig* (1999) og *Kjærlighet* (1997), noe som kan tjene som eksempel på at Askildsens forfatterskap har hatt en viss innflytelse på den nye generasjonen norske forfattere.

Festskriftet inneholder mange typer tekster, brev til forfatteren og historier om ham, skjønnlitterære tekster som kåseri og dikt, og noen litteraturvitenskapelige artikler. Thomas Tønnesen og Kari Margrethe Mørkved, som har skrevet hovedoppgaver om Kjell Askildsens forfatterskap, er representert her med henholdsvis artiklene ”Mellom håp og desillusjon” og ”Hundene i Tessaloniki – novellesyklus som postmoderne folkevise?”. Av de andre artiklene er det bare to litteraturvitenskapelige artikler til som jeg finner relevant å nevne spesielt, fordi de øvrige mer er som hilsener, hyllester og gratulasjoner å betrakte. Den ene er Jahn Thons artikkel ”I stormens øye er det helt stille. Kjell Askildsens sekstitalldiktning” og den andre er ”Overbærende ironi. En retorisk figur i *Hundene i Tessaloniki*” av Erik Skyum-Nielsen.

I tillegg til festskriftet er det skrevet en del avisartikler, kommentarer, intervjuer, forord og etterord, men bare noen få litteraturvitenskapelige artikler om forfatterskapet.

Jeg vil trekke frem et intervju som handler om to vesentlige trekk ved Askildsen og hans forfatterskap: I ”Forfatteren som kikker” blir Askildsen intervjuet i forbindelse med utgivelsen av *En plutselig frigjørende tanke. Noveller i utvalg* (1987). I dette intervjuet sier han noe som kan forklare hvorfor han anses å være en kresen forfatter, i den forstand at han har en beskjeden produksjon og velger sine temaer med omhu: ”Jeg har aldri skrevet noe uten at jeg mente jeg hadde noe jeg skulle ha sagt, og som jeg kunne si på en annen måte enn andre sa det, eller som jeg syntes ikke ble sagt i det hele hatt (sic.)” (Bakkemoen 1987:11).

Askildsen blir i det samme intervjuet spurt om han ofte tyr til ironi som virkemiddel, hvorpå han svarer: ”Enkelte ting nytter det ikke å slå imot med stor slegge. De fortjener å bli møtt med ironi, til og med ondskapsfullhet. Og jeg tar den gjerne i bruk. Det er helt lovlig å latterliggjøre det latterlige”.

Jeg vil også trekke frem etterordet ”Alt forandrer seg, alt forblir som før” til *Alt som før: Kjell Askildsen i utvalg* (1994), fordi Morten Harry Olsen her sier noe annet vesentlig om forfatterskapet. Han hevder at Askildsens skrivestil som debutant tydelig var inspirert av Hemingway:

[D]a han debuterte hadde han nylig oppdaget den moderne amerikanske skrivestilen som Hemingway er den fremste eksponenten for: Knapp, nøktern, registrerende, ofte kalt ”hardkokt”. I debutsamlingen ”Heretter følger jeg deg helt hjem” (1953) finner man tydelige spor av den Hemingway’ske ”isfjell-teknikken”, hvor det står mer mellom linjene enn på dem. (Olsen 1994)<sup>5</sup>

Olsen legger lite vekt på den påfølgende perioden der Askildsen skriver i politisk og sosialrealistisk ånd, og fremhever heller de tre siste novellene i *Et stort øde landskap* som Askildsen selv har karakterisert som ”en mer amoralsk vinkel på fortellermåten. Skrelle bort alt som kan tyde på at du tar stilling til den ene eller den andre” (Olsen 1994:s.st.). Olsen oppsummerer til slutt forfatterskapet slik:

Fra 1953 til 1991 har han skrevet om mennesker som ikke finner seg til rette i verden og sin egen tilværelse. Hele tiden har han skrevet om mennesker som har problemer med å forholde seg nært til sine nærmeste, enten de befinner seg innen familien eller er ens partner. Man finner disse temaene i noveller som ”Innbruddet” fra 1953, ”Mardons natt” fra 1966, ”Alt som før” fra 1982, hele Thomas F.-syklusen og ”Et stort øde landskap” fra 1991, for å nevne noen punkter, og i praktisk talt alle romanene hans.

Askildsen har også alltid skrevet om vendepunktene, om det ene, lille, skjøre og nesten umerkelige øyeblikket da tilværelsen endrer seg, og det er dette som ”Alt som før” så krystallklart handler om: Det finnes en situasjon, og i situasjonen er det et vendepunkt, et øyeblikks stillhet da noe hender, noe forandrer seg, noe som man hverken klarer å avverge eller gripe i øyeblikket. Men kort etter - kanskje bare sekunder - når man ser tilbake på det, ser man at alt har tatt en annen vending - og at det likevel er som før, fordi mennesket er ute av stand til å forandre seg grunnleggende. (Olsen 1994:s.st.)

---

<sup>5</sup> Kilden for dette sitatet er Olsens hjemmeside: <http://www.morten-h-olsen.net/skrifter.htm>



Terje Stemlands kommentar ”Han gir oss stillheten i en ordmettet verden” (1999)<sup>6</sup> er også interessant, fordi han særlig tar for seg leserens utbytte av Askildsens noveller. Tittelen henspeler på den norske juryens begrunnelse da Askildsen ble innstilt til Nordisk Råds litteraturpris i 1992 for *Et stort øde landskap*: ”I en verden som larmer av ord gir han stillheten tilbake til mennesket” (Stemland 1999:18). Stemland hevder at god litteratur skal gi ”husværelse i ens mørkeste stunder, eller som forfatteren selv har sagt i et intervju: en slags pause i trivialitetene, og at litteraturen hjelper oss til å utholde en traurig tilværelse” (s. st.). Videre hevder han at Askildsens diktning er slik, fordi ”han så lavmælt-inderlig tematiserer ensomheten og følelsen av ikke å nå frem til et menneske som skulle stå en nær”.

Når det gjelder de vitenskapelige artiklene er det først de senere årene at man for alvor har begynt å skrive om Askildsens forfatterskap, og det dreier seg da for det meste om novellesamlingene fra 80- og 90-tallet. Morten Harry Olsen har som jeg tidligere har vært inne på, skrevet om deler av Askildsens forfatterskap i artikkelsamlingen sin *Tråder* (1989), og det er også skrevet en del artikler av andre forfattere og kritikere om hele eller deler av hans forfatterskap. Mange som skriver om Askildsens forfatterskap er opptatt av formen, som karakteriseres som minimalistisk og amoralsk. De fleste peker også på den pessimismen som preger mange av Askildsens noveller. En artikkel som blant annet omhandler denne pessimismen er ”En pratsom gammel gubbe med sans for livet? Tema og norm i Kjell Askildsens ”Thomas F’s siste nedtegnelser til almenheten”” (Andersen m.fl 2002). Henning Hagerup beskriver i etterordet til *Kjell Askildsen. Samlede noveller* (1999) hvordan novellen ”En plutselig frigjørende tanke” fikk ham til å le, og sier dette om leseropplevelsen: ”Askildsen hadde vist meg nøyaktig hvor fryktelig det er å være til, og nettopp i dette lå det, paradoksalt nok, en usedvanlig god grunn til å fortsette å leve” (Askildsen 1999:457).

Det er ikke skrevet mange hovedoppgaver om hele eller deler av Kjell Askildsens forfatterskap, og den første kom så sent som i 1993. Hovedoppgavene har ulike innfallsvinkler til forfatterskapet. En av dem er Anita Melles oppgave *Form og sosiale relasjoner i fem tekster av Kjell Askildsen* (1994)<sup>7</sup>, som handler om hvordan personenes

---

<sup>6</sup> Kommentaren ble skrevet i forbindelse med utgivelsen av *Kjell Askildsen. Samlede noveller* (1999) og festskriftet samme år.

<sup>7</sup> I 1995 kom Melle med artikkelen ”Kjell Askildsen: gamle menn og sosiale relasjoner” som er en bearbeiding av hovedoppgaven. Artikkelen er trykt i Erika Sausverde og Paal Arbo (red.): *Colloquia Scandinavistica Vilnensia*, Vilnius

selvrefleksjon og jeg-bevissthet endrer seg gjennom forfatterskapet. Avslutningsvis i oppgaven konkluderer Melle med at "[f]ortellerinstansen i Askildsens forfatterskap har [...] beveget seg fra observasjon av andres liv og erfaring til en mer introvert observasjon av seg selv" (1994:100). Som jeg kommer tilbake til i analysene av henholdsvis "Sensommer" og "Et spann av tid", observerer hovedpersonene her andre, og denne observatør- og kikkerrollen i disse novellene er nært knyttet til kulissemotivet. To av de fem novellene Melle analyserer er "Høysommer" og "Sensommer" fra *Kulisser*, og jeg vil komme tilbake til disse analysene i min egen analyse av "Sensommer".

Anita Melle peker i sin avhandling på likhetstrekkene mellom Albert Camus' eksistensialisme og Kjell Askildsens noveller. Også i oppgaven *Mellom håp og desillusjon – En eksistensialistisk analyse av Kjell Askildsens nyere noveller* (1998) av Thomas Tønnesen, handler det om hvordan Askildsens forfatterskap kretser rundt sentrale eksistensialistiske problemstillinger. Randi Svarstad fokuserer på sin side på *formspråket* i avhandlingen sin: *Formspråket i Et stort øde landskap* (1997). Det gjør også Kari Margrethe Mørkved i avhandlingen *Intens stillstand. En tilnærming til Kjell Askildsens novelle – formspråk i Hundene i Tessaloniki* (1999a).

Andre som har skrevet hovedoppgaver om Kjell Askildsens forfatterskap er Anne-Marie Daasvatn: *Fra fordømmelse til det litterære toppsjikt: forfatteren Kjell Askildsen sett på bakgrunn av sørlandspietisme og sørlandsmoral* (1993), Jan Næss: *Solipsistiske samtaler? : ei pragmatisk tilnærming til Kjell Askildsen: Thomas F.s siste nedtegnelser til almenheten* (1993), Elisabeth Austad Asser: *Fra det unevnelige til det nevneverdige. Et møte mellom to tekster av Kjell Askildsen og Martin Heideggers tenkning* (2000), Synnøve Ingvild Fredly: *Det vesentlige i det trivielle. En lesning av tre noveller av Kjell Askildsen* (2001) og Karin Kathrine Borøy: *Alt som før? : fremstilling av samliv og parforhold i seks noveller av Kjell Askildsen* (2003). Siden ingen av dem tar for seg *Kulisser*, kommer jeg ikke til å gå nærmere inn på disse hovedoppgavene.

## Metode

Siden denne hovedoppgaven først og fremst er en motivstudie, vil analysen være tematisk-motivisk orientert. Novellenes utforming som noveller er likevel et viktig ledd i å nærme seg det tematisk-motiviske, og jeg vil derfor innlede analysen med fokus på det mer formmessige. Den novelleteori jeg mener passer best til dette formålet, er Søren Baggesens novelleteori, som andre etter ham, blant annet Aage Henriksen og Marie Lund Klujeff, har utdypet og videreutviklet.

I *Den blicherske novelle*, som er den studien der Søren Baggesen utvikler sin novelledefinisjon, hevder Baggesen at ”novellen snarere beskæftiger sig med menneskenes vilkår end med menneskene selv” (Baggesen 1995:43). Dette utdyper han slik:

Novellen er en prosafiktionsform, som beskæftiger sig mere med de irrationelle elementer i tilværelsen, med menneskets vilkår, end med mennesket selv. Disse irrationelle elementer opfattes som begivenheder, der kommer til menneskene udefra, og som ses udefra. Dette medfører et medierende led mellem begivenhed og læser, hvilket igen fører til en fiktionsform, der arbejder med et faktisk, afsluttet forløb, og dermed til en adskillelse mellem fortælle tid og fortalt tid. [...] Hvor novellen beskæftiger sig med menneskets vilkår, der samles i en begivenhedsrække, som åbner sig mod en fuldstændig tilværelsestolkning, dér beskæftiger romanen sig med mennesket selv, med dets erfaring og dets formning gennem erfaring eller med dets indre psykiske konflikter og forløb. Den enhedsskabende faktor i novellen er begivenheden, i romanen er den mennesket. Og mens forløbet i novellen opfattes som irrationelt, som liggende uden for menneskets kontrol, opfattes det i romanen som rationelt, motiveret gennem en psykologisk forståelse av de impulser, der driver mennesket til handling. (n.v.:44f)

Siden denne novelledefinisjonen, slik jeg ser det, passer godt til *Kulisser*, er den naturlige måten å nærme meg novellene på derfor å bruke Søren Baggesens novelleteori. Jeg vil analysere novellene ut fra den grunnliggende tesen om at begivenheten er den enhetsskapende faktoren i novellen (n.v.:45).

Søren Baggesen analyserer *Dekameron*, *Die Marquise von O...*, *De vildfarne* og *Die schwarze Spinne* og kommer frem til tre fellestrekk for disse novellene: fortelleren, begivenheten og det

han kaller novellens point<sup>8</sup>. Jeg vil i det følgende ta for meg disse tre begrepene slik de defineres av Søren Baggesen, og slik de videreutvikles av Aage Henriksen i ”Johannesevangeliet som novelle” (1971) og kommenteres av Marie Lund Klujeff i *Novelle og begivenhed* (1996)<sup>9 10</sup>. Baggesens definisjon er blant annet blitt kritisert for å være for snever i forhold til novellesjangeren, fordi han tar utgangspunkt i den klassiske novelle fra 1800-tallet. Det er særlig begivenhets- og point-begrepet som kritiseres. Fortellerbegrepet er imidlertid ganske greit å forholde seg til: Fortelleren er et ”medium mellom begivenhed og læser og i forbindelse hermed adskillelsen mellom fortellertid og fortalt tid” (Baggesen 1995:30). Fortellerbegrepet definerer Baggesens videre slik:

Novellen er en fiktionsform, som indbyder til anvendelsen af en etableret fortællerpersonlighed inden for fiktionen. Denne fortællerpersonlighed kan varieres fra en rent mekanisk størrelse til en egentlig individualiseret fortæller, og i sidste fall opstår der en dialektisk vekselvirkning mellem fortæller og fortælling, som kan føres ud til et dialektisk spil mellem fortælling og læser. (n.v.:41)

I den blicherske novelle er fortelleren alltid person i sin egen fortelling: ”Blicher kan ikke lade en fortæller stå uden for novellen, så at dens begivenheder ikke angår ham personlig. Derfor er hos Blicher fortælleren altid person i sin egen fortælling” (n.v.:279). Slik jeg tolker Baggesen er fortelleren en person i sin egen fortelling, fordi han deler vilkår med de andre personene, og fordi novellen dermed blir mer realistisk. En slik fortellerdefinisjon synes å være for snever i forhold til de modernistiske novellene som ikke nødvendigvis har en forteller som er en person i sin egen fortelling. Selv om det i de tre novellene jeg skal analysere i denne avhandlingen faktisk forholder seg slik at fortelleren også opptrer som person i det fortalte, betyr det ikke at jeg sier meg enig i en slik snever definisjon av fortelleren. Jeg velger å forholde meg pragmatisk til Baggesens definisjoner og vil bruke denne definisjonen der det er hensiktsmessig for novelleanalysene.

---

<sup>8</sup> Teorien jeg henviser til, er skrevet på dansk, og selv om begrepet *point* kunne vært oversatt med det norske *poeng*, vil jeg likevel bruke *point*, fordi det da tydelig skiller seg ut som et analyseverktøy.

<sup>9</sup> Da boken ble utgitt, het hun Marie Lund. I litteraturoversikten står hun oppført med sitt nåværende navn.

<sup>10</sup> Lund Klujeff har også etter *Novelle og begivenhed* forsøkt å bygge videre på Baggesens teori for at den skal kunne passe til flere noveller enn bare de klassiske novellene. I artikkelen ”Tonen i den minimalistiske novelle”, i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift 1*, Oslo, skriver hun at man i de minimalistiske novellene ofte må ”lede forgæves efter en decideret strukturel begivenhed” (side 20). Og hun hevder at begivenheten i slike noveller ofte finner sted i *tonefallet* (side 19).

Baggesens analyser av de blicherske novellene viser at ”alle tre noveller beskæftiger sig med begivenheder, som kommer til mennesker udefra, snarere end med menneskelige handlinger” (n.v.:41). I analysen av ”De vilfarne” finner Baggesen riktignok at begivenheter også kan være andre menneskers handlinger, men at de i så fall ligger utenfor hovedpersonenes kontroll. Dette gjør hovedpersonene ”værgeløse” (n.v.:42). I et sammenfattende punkt om novellens begivenhet, formulerer Baggesen seg slik: ”Novellen er en form, som beskæftiger sig med det irrationelle i menneskenes tilværelse, oppfattet som begivenheder samlet i et forløb, snarere end med menneskers aktive, rationelt motiverede handlinger” (n.v.:42f).

Både Aage Henriken og Marie Lund Klujeff støtter Baggesen i at begivenheten skal komme utenfra. Kritikken Henriksen og Lund retter mot begivenhetsbegrepet, har å gjøre med det Baggesen kaller de *irrasjonelle* elementene i tilværelsen. Aage Henriksen hevder at begivenheten ikke har noe med rasjonalitet å gjøre: ”Det drejer sig om handlinger som er velmotiverede, men ulovlige, regelstridige, skandaløse. Irrasjonelle er de slet ikke. Begivenhederne er fremmede, uordnede, uønskede *for* den ordnede, kendte formålsverden, de bryder ind i” (Henriksen 1971:80). Marie Lund Klujeff skriver at det er ”Aage Henriksens fortjeneste, at Baggesens bestemmelse om ”det irrationelles indslag i en rationelt ordnet verden” skæres ned til at være et indslag i en etableret orden” (Lund Klujeff 1996:27). Før hun går i gang med sine egne novelleanalyser i *Novelle og begivenhed*, gjør hun det klart at hun har et ”pragmatisk, ikke principielt” syn på novellesjangeren (n.v.:30). Hun tar videre avstand fra en begivenhet som på forhånd er bestemt hos Baggesen som irrasjonell og vil ikke ”gentage hans forsøk på at konkludere noget generelt om fortælleren og pointen” (n.v.:31), men hun analyserer fortelleren som en ”narrativ funktion” (s.st.). Analysene gjør hun ut fra ”den grundliggende tese, at novellerne på den ene eller anden måde forholder sig til et implicit krav om en indtræffende begivenhed” (s.st.). Hun knytter begivenheten til det som har betydning:

”Begivenhed” betegner for mig at se interpretationen af, at noget har stor betydning. Den enkelte tekst sætter selvfølgelig rammerne for, hvad noget betydningsfullt er, men den gør det i kontrakt med læseren. Derfor kan personernes forestilling om noget betydningsfullt godt være forskellig fra læserens og novellens egen indskrevne. I så fald er det læserens opgave at skelne mellem tekstens eksplicite og implicite forståelse av begivenheden. (n.v.:57)

Novellens point definerer Baggesen som ”det knudepunkt, hvori alle fortællingens tråde samles” (Baggesen 1995:30). Baggesen kaller også pointen for ”determinasjonspunkt” og ”tolkningspunkt” (n.v.:44). Baggesens videre utdyping av pointen er snarere forvirrende enn klargjørende. Jeg vil derfor bruke Aage Henriksens redefinering av Baggesens point-begrep:

[B]egivenheden bryder som det fremmede ind i en ordnet verden og danner derved 1. skæringspunkt. Den skaber forvirring som en stok i en myretue, og forvirringen søges overvundet ved oprettelsen af en ny, bedre konsolidert orden. Denne kan opstå ved, at det fremmede drives ud igjen, og så opstår der et 2. skæringspunkt. Den kan også bestå i en fuldstændig assimilation. Endelig kan begivenheden triumfere og fremkalde totalt sammenbrud for den oprindelige orden. (Henriksen 1971:81)

Ved å bruke begrepene 1. og 2. skjæringspunkt mener jeg Aage Henriksen får forbindelsen mellom begivenhet og point tydeligere frem. Selv kommer jeg til å bruke begrepene begivenhet og point i analysen av de tre novellene. Jeg synes bildet Henriksen bruker, at begivenheten skaper forvirring som en stokk i en maurtue, er et godt bilde, men jeg er ikke helt enig i at det nødvendigvis opprettes en *bedre* konsolidert orden gjennom pointen, og i hvert fall ikke hos Askildsen. Grunnen til det er at Askildsens noveller som oftest er preget av en pessimisme, særlig i og med at handlingsforløpet gjerne ender med at hovedpersonen blir desillusjonert som en følge av det han opplever. Å snakke om en *bedre* orden blir dermed misvisende. Jeg ønsker derfor heller å snakke om en *annen* konsolidert orden, enn en *bedre* konsolidert orden.

Det som er felles for de tre novellene jeg skal analysere er at personene må forholde seg til en inntruffet begivenhet. Ved å analysere fortellerposisjonen, begivenheten, måten personene forholder seg til begivenheten på og hver enkelt novelles point, er det min hensikt at konteksten som kulissemotivet utformes i, skal bli tydelig. Jeg vil bruke definisjonene av forteller, begivenhet og point pragmatisk i avhandlingen, fordi jeg ønsker at analysen skal være mest mulig tekstimmanent, og minst mulig styrt av strenge teoretiske definisjoner.

## Hoveddel – Analyser

### ”Sensommer”

#### Innledning

”Sensommer” er den andre novellen i *Kulisser*. Selv om det er en forholdsvis kort novelle på 6,5 små sider, er det en kompleks tekst som byr på mange tolkningsmuligheter. Jeg-fortelleren er en voksen mann som ser tilbake på en dramatisk episode han var vitne til den høsten han var 16 år: Fra gutterommet sitt ser han som 16-åring inn i naboens hage med stjernekkikkert. Selv om han ser alt på avstand og opp ned, opplever han det som nært siden han ser gjennom en kikkert. Han ser nabokvinnen som etter en stund får selskap av en mann som ikke er ektemannen Beck. De kysser. I ettermiddagene som følger har han kikkerten klar, og en dag kommer en han har sett før, Ferdinand Storm som går i femte gym, på besøk til kvinnen. De blir overrasket av mannen hennes. Det oppstår en ordveksling mellom Beck og Storm, og de begynner å slåss. Beck dunker Storms hode mot en av skiferstenhellene, og Storm dør. Etter slåsskampen forlater Beck åstedet uten å se på kona. Hun går inn i Kråkeskogen. På dette tidspunktet forlater hovedpersonen rommet sitt og går etter nabokvinnen. Hun overser ham, og han legger seg i skogen og ”ribbe[r] fremtiden for alle fjær” (Askildsen 1966:23)<sup>11</sup>. Tilbakeblikket slutter med at gutten er tilbake på værelset sitt og retter ”kikkerten mot en tom have” (s. st.).

Jeg-fortelleren forteller historien innsiktsfullt og utdyper historien slik at den fremstår som en blanding av synsinntrykk og hans høyst private og subjektive tolkninger av disse. Jeg-fortelleren har en kritisk holdning til sin egen oppfatning av det han så, og det virker som om han unnskylder eller beklager seg. Han har en avstand til det som skjedde på grunn av tiden som har gått mellom tidspunktet for hendelsen og fortellertidspunktet, og siden tiden har lagt et glemselens slør over begivenheten, erkjenner han at han ikke kan stole fullt ut på observasjonene sine. Jeg tolker dette som et uttrykk for jeg-fortellerens bevisste forhold til tiden som har gått siden begivenheten fant sted: ”graden av nærhet har med tid å gjøre” (side17). Selv om han sier dette i forbindelse med at han som ung iakttar kvinnen, tolker jeg

---

<sup>11</sup> Heretter vil jeg bare oppgi sidetall når jeg refererer til *Kulisser*.

det som et uttrykk for fortellerens kritiske holdning til formidling av sannhet generelt og til formidlingen av denne historien spesielt. Distansen han har til det som skjedde, gjør ham på den ene siden mer troverdig, fordi han kan gi et mer kritisk inntrykk av sin egen rolle i historien som fortelles. På den andre siden skaper distansen en usikkerhet i forhold til hva som egentlig skjedde.

Slik jeg tolker novellen er det jeg-fortellerens dårlige samvittighet som er grunnen til at han forteller historien. ”Sensommer” er med andre ord som en bekjennelse å regne. Fortelleren omtaler Storms død slik: ”Beck [...] dunket *så vidt jeg kunne se* hodet hans mot en av skiferstenhellene, og kampen var over” (side 22, min kursivering). I forhold til det mest fatale øyeblikket i hele historien råder det tvil om han faktisk så et drap. Han gjengir handlingen på en slik måte at drapet kan tenkes å ha vært en ulykkeshendelse, og ikke et drap. Det er nærliggende å tenke seg at han følte sympati med Beck, både fordi han har blitt bedratt, men også fordi Storm har såret jeg-personen selv ”ved minst to anledninger” (side 20). Fortelleren er dermed ikke upartisk, og det er godt mulig at det han så, eller det han sa i rettssaken etterpå, kan ha blitt farget av det forholdet han selv har til de involverte, kvinnen inkludert. Noe som også kan ha vært med på å gjøre ham inhabil i forhold til hva som egentlig skjedde, er nemlig hans følelser for henne.

Det han angivelig skal ha sett, er en alvorlig hendelse, et drap, som ender med rettssak: ”[...] Beck hadde bare øyne for Ferdinand Storm som etter hva han sa under *den påfølgende rettssak* representerte summen av inntrengere på hans ekteskaps doméne” (side 21, min kursivering). Min tolkning tar utgangspunkt i at jeg-personen som eneste vitne til det som hendte i hagen deltok med vitneprov under rettssaken. Det utsies ikke direkte, men jeg mener det er grunn til å tro at han vitnet i rettssaken som fulgte. Denne tolkningen støttes på side 22 der det står følgende: ”jeg forstår hva Beck mente da han sa at jeg visste hva jeg gjorde”. Hvis han presenterte sin versjon som den fulle og hele sannhet i rettssaken, kan hans forklaring ha blitt tillagt stor vekt som et vitneprov på at det ikke dreide seg om en ulykkeshendelse, men et drap. I verste fall kan Beck ha blitt offer for justismord. Det kan tenkes at hovedpersonen ikke fortalte alt i rettssaken og at han med å fortelle historien på nytt ønsker å rette opp dette.

Med utgangspunkt i handlingsreferatet og redegjøringen for fortellerposisjonen er min tolkning av novellen at den handler om forholdet mellom det angivelige drapet, kikkeren og



fortelleren. Kikkerrollen og fortellerrollen er jegets to roller i ”Sensommer”, og det som skiller rollene er avstanden i tid til hendelsen. I analysen av kulissemotivet vil derfor begge rollene stå sentralt.

### **Kulissemotivet i ”Sensommer”**

Kulissemotivet opptrer en gang i ”Sensommer” og kommer eksplisitt til uttrykk slik: ”[...] kulissene utgjorde en [...] kontrasterende idyll [...] det var ingenting som varslet at noe skulle komme til å skje, ingenting” (side 19f). Det er fortelleren som bruker ordet kulissene som er en intendert metafor, fordi det ikke er kulisser i ordets bokstavelige forstand, fortelleren sikter til. Den metaforiske bruken av ordet overrasker leseren og krever tolkning, særlig siden novellesamlingen har tittelen *Kulisser*. Kulissemotivet er nært forbundet med novellens begivenhet og point, derfor vil jeg først redegjøre for begivenheten og pointen i ”Sensommer” før jeg tolker kulissemotivet mer inngående.

Ifølge Baggesen er fortelleren i den blicherske novellen alltid en person i sin egen fortelling: Fortelleren i den blicherske novellen kan ikke stå utenfor novellen, fordi novellens begivenheter da ikke ville angå ham personlig (Baggesen 1995:279). Jeg-personen i ”Sensommer” er en person i den historien han forteller om, fordi han er deltakende gjennom kikkerhandlingen. Det at han også går ut av den passive kikkerrollen, og det at han vitner i rettssaken, gjør ham også til en mer aktivt handlende person i sin egen fortelling enn hvis han bare hadde vært en kikker.

Begivenheten ”kommer til mennesker udefra” (n.v.:41), og den er et ”indslag i en etableret orden” (Lund Klujeff 1996:27). Det som kjennetegner begivenheten er at den ligger utenfor hovedpersonenes kontroll og dermed gjør dem ”værgeløse” (Baggesen 1995:42).

Begivenheten i ”Sensommer” har to stadier. Begivenheten innledes med Becks inntreden i hagen og kulminerer i det angivelige drapet. Når Beck tar kvinnen han er gift med på fersk gjerning i utroskap, er det i seg selv en så dramatisk hendelse at det alene kunne vært begivenheten. Men den videre gangen i handlingen fører til det jeg vil kalle begivenhetens andre stadium, fordi det angivelige drapet, som er en følge av Becks inntreden i hagen, er enda mer dramatisk enn begivenhetens første stadium. Begivenheten i ”Sensommer” kommer

altså utenfra, fordi Becks inntreden og den påfølgende slåsskampen representerer noe som er utenfor kvinnens, Storms og jeg-personens kontroll. Begivenheten kommer uforberedt og overraskende på jeg-personen, for som han sier: ”det var ingenting som varslet at noe skulle komme til å skje, ingenting” (side 20).

Som jeg redegjorde for i avhandlingens innledning, forklarer Søren Baggesen novellens begivenhet ved å sammenlikne novellesjangeren med romansjangeren. Han hevder at mens romanen handler om mennesket selv, handler novellen om menneskets vilkår. Han hevder også at begivenheten er den faktoren som skaper enhet i novellen, mens den i romanen er mennesket (Baggesen 1995:45). Det angivelige drapet, begivenhetens andre stadium, er den hendelsen i ”Sensommer” som skaper enhet i novellen. Det er riktignok andre episoder som skiller seg ut som betydningsfulle for jeg-personen, men det er bare det angivelige drapet som skaper enhet i novellen, fordi det er på grunn av det at historien fortelles.

Pointen, som i følge Baggesens novelleteori er ”det knudepunkt, hvori alle fortællingens tråde samles” (n.v.:30), er i ”Sensommer” det at jeg-personen ligger ”inne mellom trærne og [ribber] fremtiden for alle fjær” (side 23). Dette er jeg-personens reaksjon på begivenheten og på kvinnens avvisning. Jeg ønsker å utdype analysen av begivenheten og pointen i ”Sensommer” ved hjelp av Aage Henriksens definisjon av pointen, fordi han, som nevnt i innledningen, opererer med to ulike typer pointer: I den ene vinner begivenheten over ”den oprindelige orden” den griper inn i, og i den andre vinner ”den oprindelige orden” over begivenheten. Henriksen, som har tatt utgangspunkt i Baggesens novelleteori, hevder at det i pointen opprettes en ”en ny, *bedre* konsolideret orden” (Henriksen 1971:81, min kursivering). For jeg-personen i ”Sensommer” innebærer pointen at han blir desillusjonert, og da opprettes det en ny orden som er *verre* enn den som var før begivenheten inntraff. Slik jeg ser det opprettes det en *annen*, og ikke bedre orden, i pointen i ”Sensommer”, fordi 16-åringen underordner seg en ny og desillusjonistisk erkjennelse av livet.

Den ordnete verdenen i ”Sensommer” inkluderer nabokvinnens utroskap og forhold til Ferdinand Storm som ”bestandig [så] ut som om han eide den jord han sto på” (side 20). Når begivenheten inntreffer ved at Beck viser seg i hagen, ser ikke Storm lenger ut som om han eier den jord han står på (side 21). Ut fra situasjonen han befinner seg i, er ikke det så rart, men denne svakheten som er kommet over Storm, svekker ham i slåsskampen. Storm, som

egentlig er en sterk person, gir tapt for Beck selv om han en gang har et tydelig overtak på Beck. Fortelleren mener dette kan komme av at han kanskje ”følte seg moralsk underlegen” (side 21). Jeg-personens engasjement i det som skjer, kommer tydelig til uttrykk idet at han tolker handlingene slik.

Det er ikke bare det angivelige drapet som er årsaken til pointen. Som sagt er pointen det knutepunktet hvor *alle* novellens tråder samles, og begivenheten er følgelig ikke den eneste grunnen til at han blir desillusjonert. Han har opplevd kvinnens avvisning: ”[...] hun så meg før jeg så henne, hun så meg nøle [...], så var jeg like ved henne og løftet øynene og hilste uten ord, men hun så ikke på meg, hun ikke så meget som ... hun overså meg, hun...” (side 22f). Det overlates til leseren å vurdere om kvinnen velger å overse gutten, eller om hun rett og slett ikke legger merke til ham. Uansett hvordan man tolker det, er det hovedpersonens inntrykk at hun overser ham. Han har lenge følt en nærhet til henne ved å kikke på henne gjennom kikkerten, og det er tøft for ham å oppleve at den nærheten han har følt til henne, ikke er gjensidig. Jeg mener at novellens point er at han, etter å ha sett hennes utroskap, den fatale slåsskampen, samt opplevd kvinnens avvisning, kommer til en ny og desillusjonistisk erkjennelse av livet:

... og da jeg kom tilbake, jeg vet ikke hvor lenge etter, jeg hadde ligget på ryggen inne mellom trærne og ribbet fremtiden for alle fjær, det hadde tatt sin tid, solen var iferd med å gå ned, det var jo i september, da var hun der ikke lenger, men jeg kunne se hvor hun hadde sittet. Jeg gikk hjem og opp på værelset mitt og rettet kikkerten mot en tom have. (side 23)

Han forholder seg ikke lenger til en idyllisk *illusjon* om livet, men til en desillusjonistisk oppfatning av det. Jeg er enig med Anita Melle som i avhandlingen sin hevder at hovedpersonen i ”Sensommer” ”ribbes for alle illusjoner” og ikke lenger kjenner seg så håpefull verken med hensyn til fremtiden, eller i sitt forhold til andre mennesker: ”Tomheten og apatien tar over” (Melle 1994:102).

På bakgrunn av denne tolkningen av novellens point, vil jeg hevde at ”Sensommer” formidler et pessimistisk livssyn. Novellen deler delvis Baggesens beskrivelse av den blicherske novellen som ”er tragisk i den forstand, at den viser os menneskenes skæbne i et nødvendig og uafvendeligt forløb. Til grund for novellerne ligger en radikalt pessimistisk opfattelse av mennesket og dets tilværelse [...]” (Baggesen 1995:281). Det er ingen grunn til å kalle

”Sensommer” en skjebnenovelle, men den er like fullt tragisk, på grunn av begivenheten og fordi hovedpersonen blir desillusjonert.

Kulissemotivets plassering i novellen er sentral; ved overgangen til begivenheten, rett før Ferdinand Storm besøker kvinnen og vi får slåsskampen mellom ham og Beck. Fortelleren omtaler det som skjer i hagen som et ”drama”:

Og denne min vedvarende aktpågivenhet var det da som var årsaken til at jeg overvar en del av det *drama* eller om ikke *drama*, ordet passer på sett og vis ikke, kanskje fordi jeg så det hele på hodet eller fordi jeg ikke hørte en lyd enda jeg kunne se hvor høyrøstede de var eller fordi *kulissene* utgjorde en så kontrasterende idyll: trærne med tette ubevegelige kroner, de to parallelle rabattene med georginer som endte ved fuglebadet hvor en amorin siktet mot solen, eføyen oppover husveggen og slyngrosene som dekket trerekverket opp til den overbygde verandaen, og på stenhellene under stuevinduet det lille bordet med blå duk som hun kanskje hadde sittet ved om formiddagen mens jeg var på skolen, det var ingenting som varslet at noe skulle komme til å skje, ingenting. (side 19f, min kursivering og understreking)

Det er vanlig å kalle en dramatisk hendelse for et drama, uten at det dermed må være snakk om en dramatisk tekst eller et dramastykke. Det er imidlertid ikke vanlig å bruke ordet kulissene synonymt med omgivelsene. Ordet er et annet ord for den idylliske hagen, og ordet integreres i teksten, fordi det har sammenheng med ordet drama. Når fortelleren sier at ”kulissene utgjorde en [...] *kontrasterende idyll*” (side 19, min kursivering), og, som vi ser av sitatet, også beskriver denne idyllen mer detaljert, er det unødvendig for ham å beskrive begivenheten like inngående som kulissene. Kulissene kontrasterer begivenheten og gir dermed informasjon om begivenhetens karakter. Kulissen er en metafor for omgivelsene, siden det er en samlebetegnelse for den delen av sitatet som jeg har understreket, samtidig som kulissene impliserer noe mer enn omgivelsene. Underforstått i det at kulissene utgjør en kontrast til handlingen er et deterministisk syn på forholdet mellom kulisser og handling. I det følgende skal jeg se nærmere på hva kulissemotivet impliserer.

For det første har kulissemotivet en overraskende effekt på leseren. Når fortelleren i ”Sensommer” omtaler det som skjer som et drama og omgivelsene som kulissene, kan det tolkes som om han dermed mener at historien han forteller er fiktiv. Det er vanlig at noveller fremstår som tekster som imiterer virkeligheten slik at leserne kan leve seg inn i en tenkt virkelighet. Når fortelleren da kaller omgivelsene for kulissene, flyttes fokuset fra historien som fortelles til den fiksjonen som novellen formidler. Kulissemotivet gir historien det

fortelles om, et uvirkelighetens preg ved at tekstens norm endres. Frem til ordet kulissene dukker opp i "Sensommer", er virkeligheten tekstens norm. Fra og med kulissemotivet endres denne slik at historien får preg av å være uvirkelig.

Kulissemotivet gir leseren assosiasjoner til teater, drama og spill. Ordet kulisses bokstavelige betydning, samt sammenhengen det opptrer i, leder tankene våre inn på at jeg-personen er en teaterpublikummer, gutterommet hans er teatersalen og hagen og skogen er scenen dramaet utspiller seg på. Først gjør Ferdinand Storm entré når han kommer "gående nedover verandatrappen" (side 20). Det samme gjør kvinnen: "så kom hun" (s.st.). Og til slutt gjør Beck entré: "plutselig sto han der, ved foten av verandatrappen" (side 21). Beck gjør sorti ved å gå inn i huset, og kvinnen forsvinner "mellom trærne i Kråkeskogen" (side 24). Ferdinand Storm gjør ingen sorti; han dør på dramatisk, eller tragisk vis, i hagen. Dette dramaet, som har foregått på scenen, har jeg-personen sett med kikkert, lik en tilskuer i teateret. Og ved dramaets slutt, er hagen tom. Det er ikke bare kulissemotivet som får tankene mot teaterverdenen. Også tekstens form er av en slik karakter, fordi oppramsingen av kulissene kan minne om sceneanvisninger i et skuespill (se den understrekte delen av det innrykkete sitatet ovenfor). Sett i lys av en slik tolkning, blir det at gutten følger etter kvinnen, og dermed går ut av kikkerrollen, en inntreden i et drama, og dermed i et spill.

Selv om det er nærliggende å se på paralleller mellom begivenheten og et drama, er det flere aspekter ved begivenheten i "Sensommer" som står i kontrast til et drama enn som likner. I teateret er publikum kikkere med rette. De skal kikke, det er jo det som er meningen. Men jeget i "Sensommer" er en tenåringsgutt som kikker ulovlig. Han er dessuten ikke i teateret, men på gutterommet. Dessuten er skuespillerne i teateret vel vitende om at salen er full av tilskuere. De har øvd inn replikker og fremfører sine på forhånd definerte roller i et spill. Kvinnen og mennene i hagen er til sammenlikning helt uvitende om at gutten iakttar dem. De er ikke med i et skuespill, og selv om de spiller roller, er de ikke skuespillere i vanlig forstand. For dem er dette virkelighet og ikke et drama, selv om fortelleren metaforisk omtaler det som et drama (side 19). Det som definitivt skiller begivenheten fra et drama er at fortelleren selv sier at ordet drama på sett og vis ikke passer, fordi "kulissene utgjorde en [...] *kontrasterende idyll*" (s. st., min kursivering). I et drama samsvarer kulissene med det dramaet handler om. Det gjør de ikke i forhold til begivenheten i "Sensommer". I "Sensommer" står kulissene i kontrast til begivenheten. Kulissene er stiliserte og markerer en

stillestående idyll. Fortelleren påpeker for eksempel at trærne har ”tette *ubevegelige* kroner” (s. st., min kursivering). Kulissene representerer en idyll med ”de to parallelle rabattene med georginer som endte ved fuglebadet hvor en amorin siktet mot solen, eføyen oppover husveggen og slyngrosene som dekket trekkverket opp til den overbygde verandaen [...]” (side 20). Hagen fremstår som et fredelig og harmonisk sted. I tillegg til å være idylliske, representerer kulissene i ”Sensommer” stabilitet, uforanderlighet, orden og system som også kontrasterer den dramatiske begivenheten. Begivenheten er det motsatte av idyll, fordi en person dør, og kan snarere sies å innebære kaos enn stabilitet, uforanderlighet, orden og system.

Jeg-personens forståelse av kulissene er et klart uttrykk for den illusoriske virkelighetsoppfatningen han har *før* begivenheten inntreffer. Han har ikke tanker for at ektemannen skal komme. Det som opptar jeg-personen, er hva som skjer mellom kvinnen og hennes elsker. Kulissene representerer en idyll som ikke samsvarer med den virkeligheten jeg-personen etter hvert må forholde seg til. Idyllkulissene avsløres som falske når begivenheten inntreffer.

Min tolkning av kontrasten mellom kulissenes falske idyll og begivenhetens karakter, støttes av to stedsnavn som er omtalt i novellen. Siden stedsnavnene er navn på omgivelser, har de en indirekte tilknytning til kulissemotivet siden kulisser har med omgivelser å gjøre.

Kråkeskogen og Gråknausen er to stedsnavn som ikke passer til stedene de navngir. Slik kommenterer fortelleren forholdet mellom navnene og stedene:

[...] Kråkeskogen som ikke var en skikkelig skog men bare en treklynge, et stenkast lang og halvparten så bred, kråker fantes det der som overalt ellers; lenger borte, fjernt for det blotte øyet, lå Gråknausen som også bar sitt navn med urette, det var ingen knaus men et fjell som ga ly mot havsvindene. (side 18)

Som vi ser er det en diskrepans mellom hva disse stedene heter og hva de faktisk er. Når det gjelder Kråkeskogen, overdrives stedets særegenheter i navnet, mens det i Gråknausens tilfelle er snakk om en underdrivelse. Disse omgivelsene står i kontrast til sine navn, i likhet med det uttalte kulissemotivet som ”utgjorde en så *kontrasterende* idyll” til begivenheten (side 39, min kursivering).

## Kikkermotivet i ”Sensommer”

Kikkermotivet er et sentralt motiv i ”Sensommer”, og det er nært knyttet til kulissemotivet, blant annet fordi de begge er motiv som kan assosieres med teater, drama og rollespill. I omtalen av *Kulisser* i *Norges litteraturhistorie* trekker Øystein Rotten frem spiller- og kikkermotivet som sentralt (1997 *bind 2*:106). Han peker på at kikkerposisjonen utnyttes og utforskes i flere av novellene både fortellerteknisk og motivisk:

Her [i *Kulisser*] befinner ikke jeg-fortelleren seg på handlingsarenaen, men opptrer helt konkret som kikker. Dette kan tolkes som en (krypto-)metapoetisk kommentar til bokens litterære metode selv om det først og fremst er tale om en måte å forholde seg til virkeligheten på. Askildsens ”voyeur” er ingen kjølig kameramann, men gjerne et ungt menneske som lar seg følelsesmessig berøre eller er direkte involvert i det spill han betrakter i skjul. Dette gjelder ikke minst i novellene ”Sensommer” og ”Et spann av tid”. Kikkermotivet er på den annen side intimt forbundet med et annet sentralt tema, nemlig spenningen mellom avstand og innlevelse, mellom selvforsvaret som ligger i betrakterposisjonen, og driften etter å tre ut av den og dermed miste kontrollen. (s. st.)

Som jeg tidligere har kommentert, innleder fortelleren historien med å fortelle at grunnen til at han kan fortelle historien, er at han *kikket*. Fortelleren kommer stadig tilbake til kikkerhandlingen i løpet av historien han forteller, og ved fokuset på kikkermotivet fra begynnelse til slutt, fremstår kikkerrollen som en betydningsfull rolle som krever tolkning. Fokuset i novellen flyttes fra personene i hagen og begivenheten og vendes mot den som ser, hvorfor han ser og hva kikkingen innebærer og resulterer i for ham.

Hvorfor kikker 16-åringen? Slik jeg tolker novellen, kikker han, fordi han er ensom og lengter etter nærhet. Beck sier dette til ham en gang de treffes på kjerreveien: ”Var det ikke for oss to ville visst veien her gro til. Ja, jeg har nok sett deg, gutt, dette er en fin måte å bli deg selv på” (side 18). Det Beck sier, gjør et voldsomt inntrykk på jeg-personen: ”Jeg skal ikke påstå at det var akkurat slik ordene falt, jeg gjengir dem slik de ble seende ut da jeg tok dem frem igjen og veiet dem eller veiet meg på dem, han vet ikke, kan umulig vite hva de betydde for meg, han satte en krone på min ensomhet [...]” (side 18f). 16-åringens manglende livserfaring og nysgjerrighet på det voksenlivet han enda ikke har kjennskap til, er også en grunn til at han kikker. Kulissemotivet er som vi har sett, et uttrykk for den illusoriske oppfatningen han har av voksenlivet.

Kikkeren hos Askildsen er som Rottem påpeker, ”ingen kjølig kameramann”. I ”Sensommer” har han et ambivalent forhold til kikkingen, fordi den er en syndig handling: Han har ikke lov til å rette kikkerten mot mennesker (det er en stjerne-kikkert), og han får skyldfølelse ved å kikke: ”[...] jeg forsto fullt ut meningen i de ord far hadde skrevet jeg tror det var med blekk på kikkertetuiet: For den rene er alt rent, bortsett fra en kikkert, [...]” (side 17). Å være ren er et billedlig uttrykk som i kulturen vår brukes i forbindelse med det å være troende og å holde seg til de ti bud. Fortelleren sier dessuten at han ”hadde hentet kikkerten på kontoret og sto og brøt fars *bud*” (side 17, min kursivering). Ved å kikke inn i nabohagen med farens kikkert, synder han, vel vitende om at det er det han gjør. Kikkerhandlingen gir utløp for den mangel han har på spenning og opplevelser i sitt eget liv, samtidig som den er et uttrykk for jeg-personens opprør mot faren. Det er ikke bare kikkerhandlingen i seg selv som er syndig. Også det han ser er synd, og han føler seg syndig på grunn av det han ser. Når kvinnen og den fremmede mannen kysser, blir han opprømt og skamfull: ”er det å undres over at jeg vanskelig fikk sove den kvelden, at *jeg var redd for å dø med så mye synd på netthinnen [...]*” (side 19, min kursivering).

Kikkeren engasjerer seg ikke bare i det som skjer, men han føler til og med en nærhet til kvinnen. Han knytter sterke bånd til kvinnen ved anonymt å kikke på henne. Jeg-personen tenker at hvis han bare får se kvinnen lenge nok, om så opp ned og gjennom en kikkert, så vil han komme nærmere henne. Når han ser på kvinnen i begynnelsen av historien, trekkes det en linje mellom kikking og nærhet: ”jeg hadde aldri vært så nær henne før [...] Jeg hadde riktignok sett henne en gang før, altså gjennom kikkert, men da hadde hun ikke gitt meg tid, hun hadde plukket tre roser, det var så fort gjort, graden av nærhet har med tid å gjøre” (side 17). Det er ikke nok å se lenge nok på en person for å knytte personlige bånd med vedkommende, men slik fremstiller altså jeg-fortelleren det. Alt kikkeren ønsker av kvinnen, er at hun skal være der. Selv skal han bare *se* på henne.

Han lever seg tydelig inn i det han ser i hagen, for når han ser kvinnen og hennes første mannlige besøk, blir han ”meget opphisset” når mannen kysser henne første gang (side 18). Fortelleren sier at han ikke ble sjalu, ”ikke da” (side 18). Han føler altså en sterk erotisk tiltrekning til kvinnen, og måten han ordlegger seg på, tolker jeg i retning av at han senere blir sjalu. Men kikkerhandlingen er ikke bare et uttrykk for en lengsel etter nærhet: Den er et substitutt for nærhet. Og kikkeren lar seg ikke bare berøre av det som skjer. Han blir faktisk



så engasjert på grunn av det han ser til å begynne med at kikkingen vedvarer i håp om at han skal få se noe mer enn et kyss. Dette håpet blir innfridd, men ikke på den måten han hadde forventet.

Kikkeren befinner seg i brytningstida mellom ungdom og voksen, og jeg-fortelleren beskriver sin puritanske pubertet slik:

jeg var jo bare seksten år og fullstendig ærbar forsåvidt som jeg aldri hadde levet opp til mine ønsker, våget å forsøke å realisere mine drømmer, jeg var ærbar av gudsfykt og kjønnsfrykt, mine foreldre hadde dessuten ikke så meget som gløttet på forhenget til sitt erotiske samliv, de var så blottet for kjønn som foreldre nå engang kan være det, den dag i dag, etter at de har ligget alle disse år i jorden, kan jeg ikke tenke på den time jeg ble unnfanget uten å vemmes, *jeg innrømmer at dette har lite med saken å gjøre*, men der sto jeg altså og så hvordan hånden hans, uten at hun protesterte eller trakk seg unna, er det å undres over at jeg vanskelig fikk sove den kvelden, at jeg var redd for å dø med så mye synd på netthinnen, og er det å undres over at jeg neste ettermiddag og ettermiddagene deretter holdt meg på værelset mitt med kikkerten liggende klar på bordet ved vinduet. (side 19, min kursivering)

Jeg-fortelleren kommenterer at hans ærbarhet har lite med saken å gjøre.<sup>12</sup> Jeg mener hans ærbarhet har alt med historien og kulissemotivet å gjøre, fordi ærbarheten står i kontrast både til kikkerhandlingen i seg selv som er syndig, og det han ser i hagen som også får ham til å føle seg syndig. Det er ærbarheten og renheten hans som gjør at han ikke har forutsetninger for å forestille seg at det som kan skje i hagen kan være av en slik karakter som begivenheten viser seg å være, og som gir ham hans illusoriske virkelighetsforståelse.

Som jeg var inne på innledningsvis har jeg-fortelleren som voksen en kritisk holdning til sin egen oppfatning av det han så som ung gutt. Han fremstiller seg selv som en mulig upålitelig kilde. Han ønsker derfor ikke at historien skal bli tatt for å være sannheten, men hans versjon av sannheten. Novellen begynner med en redegjøring for de begrensingene som kikkingen innebærer:

Sannheten er, *skjønt det var vel ikke det mest dekkende ord å åpne med, jeg pretenderer ikke å ...* hensikten er *bare* å bidra med en *versjon, min versjon*, fordi jeg fulgte det hele på så nært hold, *på avstand riktignok*, normalt skulle jeg ikke ha kunnet uttale meg, hvis det ikke hadde vært for fars *kikkert* som jeg ikke hadde lov til å rette mot mennesker, det var en *stjerne*kikkert og jeg så følgelig alt på hodet, opp ned, men det var en *vanesak*. (side 17, min kursivering)

---

<sup>12</sup> Jeg mener at han sikter til historien som han forteller når han bruker ordet sak.

Jeg-fortelleren antyder at han ikke tror det finnes *en* sannhet, men mange eller ulike versjoner av sannheten. Dette blir også tydelig når han gjengir møtet han hadde med Beck på kjerreveien: ”Jeg *skal ikke påstå* at det var akkurat slik ordene falt, jeg gjengir dem *slik de ble seende ut* da jeg tok dem frem igjen og veiet dem eller veiet meg på dem [...]” (side 18f, min kursivering). Her legger han ikke skjul på, men han snarere fremhever at følelsene kan legge føringer på hukommelsen og dermed gjøre det umulig å forholde seg til *en* sannhet.

Jeg-fortelleren sier først at han ”fulgte det hele på så nært hold”, noe som gir ham troverdighet som forteller. Det som kanskje er med på å undergrave denne troverdigheten er at han brukte kikkert, og til og med en stjernekkikkert. Det at han så alt opp ned, kan ha gjort det vanskelig for ham å tolke synsinntrykket. Et surt fjes kan fort se ut som et smilende, og hvem som slår og blir slått, er kanskje ikke så lett å se forskjell på. Han forsøker imidlertid å fremstå som et troverdig vitne til hendelsen ved å si at denne måten å observere på er en ”vanesak” og at han på grunn av stjernekkikkerten så alt ”på så nært hold”. Det at han ikke hørte noe av det som ble sagt, forhindret ham også fra å få med seg hele sannheten om det som skjedde i hagen. Fortelleren analyserer altså selv kikkermotivene ved å innlede historien på denne måten. Det at han problematiserer sannhetsbegrepet, kan leses som et frampek til idyllkulissene som avsløres som falske.

### **Jeg-personens lengsel etter autentisitet**

Som jeg var inne på i innledningen av oppgaven, var flere 60-tallsforfattere opptatt av å skildre menneskets rollespill. I artikkelen ”Nødvendigheten av å leve inautentisk. Om Witold Gombrowicz” skriver Dag Solstad om to mennesketyper, det autentiske mennesket og det inautentiske mennesket. Det autentiske mennesket identifiserer seg med den rollen det til enhver tid har, og blir følgelig aldri fri. Grunnen til det er at det autentiske mennesket ikke er bevisst at det er en spiller av flere roller og dermed ikke har den ifølge Witold Gombrowicz nødvendige avstand til de ulike rollene. Å være inautentisk vil derimot si at en er i stand til å betrakte sine roller, fordi en har distanse til seg selv og dermed kan se rollespillet sitt. Ved å være inautentisk kan man oppnå en viss frigjøring gjennom å se seg selv som spiller (Solstad 2000a:128). Autentisitet som frem til 60-tallet har vært uttrykk for menneskets frigjøring, blir

i denne sammenhengen fremstilt som et uopnåelig ideal. Dag Solstad argumenterer her for hvorfor frihet i autentisk forstand er en illusorisk forestilling:

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

Kikkingen er etter min mening, og som allerede sagt, et uttrykk for en lengsel etter nærhet til kvinnen, en lengsel etter liv, autenticitet. Jeg-personen gir etter for denne lengselen og forlater gutterrommet og kikkerten. Han har sett at kvinnen går ut av hagen og følger etter henne. Jeg-personen i "Sensommer" gjør et forsøk på å frigjøre seg fra kikkerrollen når han følger etter kvinnen. Han lengter etter en rolle der han kan bli sett av andre mennesker. Han lengter etter frihet i den forstand at han lengter etter å frigjøre seg fra kikkerrollen. Til sin skuffelse oppdager han at han ikke har forlatt kikkerrollen når han møter kvinnen. Hun ser ikke ham. Det er fortsatt han som ser henne. Han blir følgelig desillusjonert. Når han igjen retter kikkerten sin mot en tom hage, er han tilbake til utgangspunktet igjen. Han er fortsatt en kikker. Selv om han ikke oppnår å bli autentisk, vil jeg likevel ikke kalle ham inautentisk, fordi han ikke har den type distanse til sin kikkerrolle som Gombrowicz krever; distanse til og aksept av rollen.

Kikkermotivet er også knyttet til kulissemotivet, gjennom det at kikkingen er et uttrykk for jeg-personens lengsel etter autenticitet, som viser seg å være et uopnåelig ideal. Idyllkulissene er dermed også et uttrykk for en illusjon, fordi de ikke samsvarer med den virkeligheten jeg-personen må forholde seg til. Kikkerhandlingen er skjult for dem som blir kikket på, og det som gjør at gutten ikke blir sett, er det store treet som er utenfor vinduet: "[...] når hun ikke tenkte på at jeg kunne se henne, skyldtes det nok det store treet utenfor vinduet mitt, slik er det jo engang, *det fjerne dekker det bakenforliggende [...]*" (side 20, min kursivering). Selv om det kursiverte setningsemnet peker direkte tilbake på grunnen til at gutten ikke blir sett, peker det indirekte på kikkerens manglende innsikt i det som skjer i hagen. Kulissene er ikke noe han har full oversikt over. Kulissene er fjerne for ham. Han må bruke kikkert for å ha innsyn i dem, men selv med en kikkert kan han ikke avsløre hva slags hemmelighet kulissene skjuler. Det er det begivenheten som gjør.

## Avslutning

I analysen av kulissemotivet i ”Sensommer” har jeg lagt vekt på at idyllkulissene som står i kontrast til begivenheten, avsløres som falske. Konsekvensen av kikkerens avsløring av den virkeligheten kulissene egentlig skjuler, er novellens point. Avsløringen gjør ham desillusjonert og lite håpefull i forhold til fremtiden, og fremtiden er for jeg-personen det voksenlivet han er i ferd med å tre inn i. Kulissene er et uttrykk for hans illusoriske virkelighetsoppfatning av voksenverdenen. Denne virkelighetsoppfatningen avhenger av begrensningene som ligger i kikkerhandlingen og begrensningene som kikkeren har i form av livserfaringen sin, og virkelighetsoppfatningen er med andre ord determinert av disse. Kulissemotivet i ”Sensommer” er både et uttrykk for en idyll som avsløres som falsk, samtidig som det er et bilde på kikkerens en lengsel etter autenticitet og frihet fra kikkerrollen som ikke blir innfridd. Kikkeren mislykkes i å tolke kulissene rett, og han mislykkes også i sitt frigjøringsprosjekt. Kulissemotivet i ”Sensommer” inngår i en kontekst som gjør at kulissene blir et uttrykk for en illusjon som brister.

## ”Møte”

### Innledning

”Møte” er den tredje novellen i *Kulisser* og er lengre enn ”Sensommer” og ”Et spann av tid” (13,5 sider). Som i ”Sensommer” er hovedpersonen en ung mann, Gabriel. Gabriel er på besøk hos faren som har sendt bud på ham. Novellen begynner in medias res med at Gabriel, som er ute og spaserer med Bodil Karm, forteller henne at faren slo ham og moren. Gabriel låser seg deretter inn hos faren, går opp på rommet og tar ned en ramme med GUD ER KJÆRLIGHET fra veggen og setter rammen i kottet. Gabriel gir komplimenter for maten faren har laget selv om han ikke synes den smaker godt. Faren sier at den nå avdøde moren ville ha ønsket å ta farvel med Gabriel og be ham om tilgivelse før hun døde. Gabriel ber faren holde Gud utenfor. Når Gabriel senere sitter på rommet og hører faren komme opp trappen, er han redd for at han skal komme inn og se at han har tatt ned rammen. Gabriel besøker Bodil, og under besøket forteller han henne at han ikke fikk lov til å ha noen hemmeligheter for foreldrene sine, og at moren en gang hadde skrevet ”Gud ser alt” i dagboken hans. Etter at han har fortalt henne at han i perioder etter at han flyttet hjemmefra har hatt vanskelig for å skille mellom drøm og virkelighet, går han tilbake til faren igjen, fordi han vil be faren forklare for ham hvorfor han egentlig dro hjemmefra. Spørsmålet fører til en diskusjon mellom dem som handler om Gabriels oppdragelse, Gud og hva som binder dem sammen som far og sønn. Novellen slutter med at Gabriel forlater faren som sitter ”ubevegelig i den høyryggede stolen, med lukkede øyne og hendene knuget om de slitte armlenene” (side 37).

Det er to tilbakeblikk i novellen som kaster lys over Gabriels oppvekst. I det første tilbakeblikket husker Gabriel en gang faren slo moren: ” – ”men jeg sier jo at jeg aldri har” – ”så det sier du!” – den brå bevegelsen, de spisse knærne hans, ansiktet hennes noen centimeter fra gulvet [...]” (side 25). Morens rødming kan tolkes som en indikasjon på at hun har vært utro, noe som understøttes av det at hun bedyrer sin uskyld i konfrontasjonen. Gabriel bebreider seg selv for at han ikke forsøkte å forhindre det som skjedde ved å forstyrre dem, men unnskylder like fort seg selv: ”hvordan kunne jeg vite at det ikke var som det skulle

være, med vegger og hyller fulle av Gud, med soningen bak den låste kott døren, kalosjene og paraplyene...” (s. st.).

I et annet tilbakeblikk tenker han tilbake på en gang han selv hadde kjærestebesøk på rommet, og faren tok i dørhåndtaket uten å banke på, og ville vite hvorfor døren er låst. Etter at Gabriel har fulgt jenta hjem, vil han ikke fortelle faren hvem han hadde hatt på besøk. Faren sier at han vet det, og at han bare spør for å gi Gabriel en sjanse til å ikke skjule noe for ham.

Gabriel levde altså i et religiøst hjem der foreldrenes kontroll var stor og frykten for represalier alltid var overhengende. Begge foreldrene har skyld i at han ikke har kommet hjem før. Selv om det er farens væremåte som er mest fremhevet i novellen, fremstilles heller ikke moren som et udelt positivt menneske. Gabriel spør riktignok faren om han slo moren, fordi hun var for snill mot Gabriel (side 34). Men det at hun skrev på en av sidene i dagboken til Gabriel, viser også en annen side ved henne. Dessuten sier han til Bodil at han at *tror* hun var snill (side 25). Gabriels mor er som nevnt død, og han kom ikke i begravelsen. Det sier noe om hans forhold til henne.

”Møte” handler både om Gabriels gjensyn med faren som han ikke har sett på lenge, og, derigjennom, om Gabriels møte med seg selv. Når han står overfor faren og minnene om den uretten han ble utsatt for i oppveksten, må han gjøre opprør mot faren. Novellen handler derfor også om Gabriels håp om forsoning som ikke blir innfridd, og sist men ikke minst, handler den om Gabriels manglende tro på sin egen mulighet til å forandre seg, fordi det å gjøre opprør ikke forandrer det anstrengte forholdet han har til faren. I *Kulisser* er ”Møte” den novellen der opprøret er det mest sentrale motivet. Det er skildret tydelig og inngående, og det er et opprør både mot faren og gudstroen, men slik jeg tolker det kanskje mest mot faren. Johan Borgen omtalte novellen slik da han anmeldte *Kulisser* i Dagbladet: ”Ofte streifer han forholdet far/sønn; stundom borer han i det, som i den sentrale novellen ”Møte”. Da gjør det virkelig vondt” (Borgen 1966). Det gjør vondt, for å bruke Borgens uttrykk, fordi opprøret ikke avsluttes med noen forsoning mellom Gabriel og faren. I diskusjonene øker avstanden mellom dem, og novellen ender med at de ikke forstår hverandre i det hele tatt. I et intervju gjør Kjell Askildsen selv rede for det forholdet mellom far og sønn som han tar for seg både i  *Davids bror* (1957) og *Kulisser* (Bakkemoen 1987:11). Askildsen sier her at han har vært, og

er svært opptatt av det: ”Det åpner for spennende konflikter, der ligger dramatikk i selve generasjonsmotsetningen. Det handler om den sterkeste urmakt over den mer følsomme, usikre. Om makt kontra følsomhet og fantasi” (s. st.).

### **Kulissemotivet i ”Møte”**

Kulissemotivet er et sentralt motiv i ”Møte”, og det uttrykkes eksplisitt slik i en av Gabriels replikker om hjemstedet: ”Her er jo alt som før, jeg mener kulissene, man kan ikke bryte deres krav om et adekvat handlingsforløp” (side 24). Kulissene er også i denne novellen en intendert metafor som krever tolkning på grunn av novellesamlingens tittel og på grunn av kulissemotivets nære forbindelse til begivenheten i denne konkrete novellen.

Fortelleren er i følge Baggesens definisjon et medium mellom begivenheten og leseren, og han representerer et skille mellom fortellertid og fortalt tid (Baggesen 1995:30). I ”Møte” er fortellerens rolle som medium mellom begivenhet og leser sterkt nedtonet. Dette skyldes både lange dialoger og en scenisk fremstilling. Fortelleren er aural, og synsvinkelen er personal. Det er et skifte mellom han- og jeg-synsvinkel som lager en spenning i novellen og dermed intensiverer handlingen. Det første lange tilbakeblikket er et eksempel på det:

*Han hørte ikke hva hun spurte om, plutselig så han den brune portieren, men den hang jo mellom de to stuene, det var ikke der, men på altanen utenfor soveværelset, det nesten nedrullede gardinet, lysstripen nederst, benene deres og stemmene, regnet mot skjorteryggen – ”men jeg sier jo at jeg aldri har” – ”så det sier du!” – den brå bevegelsen, de spisse knærne hans, ansiktet hennes noen centimeter fra gulvet, ikke et skrik, jeg kunne ha forhindre det, jeg kunne ha banket på ruten, jeg ville, det er ikke sant at jeg ikke ville, og hvordan kunne jeg forresten vite at det ikke var som det skulle være, med vegger og hyller fulle av Gud, med soningen bak den låste kott døren, kalosjene og paraplyene... (side 25, min kursivering)*

Når Gabriel går hjem, skifter også synsvinkelen: ”Han gikk fort, som for å holde sin beslutning varm. Jeg må gjøre det nå, nå eller aldri, jeg er redd uten grunn, [...]” (side 32, min kursivering). Gabriels egne refleksjoner over det som skjer, overtar for den autorale han-synsvinkelen. Som lesere får vi dermed et innblikk i Gabriels indre, og det gir også en opplevelse av samtidighet, som om det Gabriel opplever, skjer her og nå. Fortelleren visker på dette viset snarere ut skillet mellom fortellertid og fortalt tid enn å fremheve det.

Som jeg har nevnt før, viser Baggesens analyser av de blicherske novellene at begivenhetene kommer til mennesket utenfra, og at de kan skyldes andre menneskers handlinger som ligger utenfor hovedpersonenes kontroll, og som dermed gjør dem "værgeløse" (Baggesen 1995:41f). Den begivenheten i "Møte" som setter Gabriel, og for så vidt også faren, i en situasjon som gjør ham vergeløs, er Gabriels gjensyn med faren. Begivenheten består av to stadier: Den innledes med at faren sender bud på Gabriel og kulminerer i møtet mellom Gabriel og faren. Denne tolkningen støttes for øvrig av novellens tittel: "Møte". Det at Gabriel reiser for å besøke faren, er hans eget valg, og det er derfor en handling han selv har kontroll over, men den situasjonen som møtet med faren fører ham inn i, er utenfor hans kontroll. På den måten kan man si at begivenheten i "Møte" kommer utenfra, og påføres ham i møtet med den andre. Ifølge Baggesen skaper begivenheten enhet i novellen (Baggesen 1995:45). Jeg tolker begivenheten i "Møte" som enhetsskapende, fordi invitasjonen og møtet med faren, setter i gang en prosess i Gabriel som fører til at han gjør opprør mot faren sin før han igjen forlater ham og hjemmet.

Pointen defineres av Baggesen som å være "det knudepunkt, hvori alle fortællingens tråde samles" (n.v.:30) Pointen i "Møte" er Gabriels opprør mot faren som i hovedsak dreier seg om tre forhold. Det ene dreier seg om farens måte å oppdra sønnen på med straff. Gabriel sier at han som barn ikke var gammel nok til å skjelne mellom skyld og skyldfølelse. Til det svarer faren: "Det finnes ingen forskjell mellom de to tingene" (side 33). Det andre er at Gabriel mener at det bare er en konvensjon som binder dem sammen, en oppfatning faren tydeligvis ikke deler med ham når han sier: "Så det er slik du ser det. En konvensjon. Måtte Gud tilgi deg de ordene, Gabriel. En dag vil du måtte innse hvor feil du har tatt" (side 36). Det tredje er at Gabriel mener at "Gud er troen på Gud" og ikke "målet for en tro" (side 37), som er en holdning han mener faren har.

I analysen av "Sensommer" støttet jeg tolkningen av begivenheten og pointen med Aage Henriksens definisjon av dem. Også i analysen av "Møte" vil Henriksens definisjon være nyttig for å få en best mulig forståelse av denne novellens point. Jeg anvender riktignok ikke Henriksens definisjon av pointen helt slik han selv formulerer den. Han hevder som sagt at det i pointen opprettes en "en ny, *bedre* konsolideret orden" (Henriksen 1971:81, min kursivering). For Gabriel innebærer pointen at han blir desillusjonert, og da opprettes det en



ny orden som er *verre* enn den som var før begivenheten inntraff. Slik jeg ser det, opprettes det derfor bare en *annen*, og ikke *bedre* orden, i pointen i ”Møte” (jf. også i ”Sensommer”).

Henriksen opererer med, som vi har sett, to ulike typer pointer: I den ene vinner begivenheten over ”den oprindelige orden” den griper inn i, og i den andre vinner ”den oprindelige orden” over begivenheten.<sup>13</sup> Den ordnete verdenen i ”Møte” vet vi lite om, fordi den er det stedet Gabriel bor etter at han har flyttet hjemmefra, og den er farens hverdag før Gabriel kommer på besøk. Men det vi vet, er at Gabriel har trodd at han hadde forandret seg siden han dro hjemmefra. På spørsmålet: ”Trodde du du hadde glemt?” (side 24) svarer Gabriel: ”Kanskje ikke glemt, men avstanden og tiden og det at han sendte bud på meg. Jeg er jo ikke lenger den jeg var, det trodde jeg i det minste” (s. st.). Når han som en konsekvens av at faren har sendt bud på ham, blir konfrontert med den oppveksten han hadde, innser han at han i stor grad er preget av det han har opplevd som barn og ungdom: Han går rett inn i den rollen han hadde før, da han bodde hjemme. Farens verden blir også rammet som en konsekvens av møtet. Han gir uttrykk for å være oppgitt over sønnens opprør, men utover det får vi ikke like inngående detaljer om begivenhetens konsekvenser for faren som for Gabriel. I ”Møte” opprettes slik jeg ser det en annen konsolidert orden ved at begivenheten, det vil si møtet, triumferer, fordi det ikke føles som noen seier for Gabriel å forlate faren. Gabriel sier til faren før han går: ”Ja. Som det er, er vi dømt til å plage hverandre” (side 36). Han blir med andre ord desillusjonert og oppgitt av møtet med faren, blant annet fordi det ikke resulterer i at han blir frigjort i sitt forhold til faren.

Det at han forlater faren etter krangelen, er en parallell handling til farens mange avstraffelser av Gabriel. Ved å reise oppnår Gabriel å straffe faren slik Gabriel før ble straffet. For Gabriel forsto aldri før at han hadde gjort noe galt og hadde dermed ingen forståelse for hvorfor faren straffet ham. På samme måte har faren nå ingen forståelse for hvorfor Gabriel sier det han gjør og hvorfor han reiser.

---

13 Aage Henriksen (1971): ”[B]egivenheden bryder som det fremmed ind i en ordnet verden og danner derved 1. skæringspunkt. Den skaber forvirring som en stok i en myretue, og forvirringen søges overvundet ved oprettelsen af en ny, bedre konsolidert orden. Denne kan opstå ved, at det fremmede drives ud igjen, og så opstår der et 2. skæringspunkt. Den kan også bestå i en fuldstændig assimilation. Endelig kan begivenheden triumfere og fremkalde totalt sammenbrud for den oprindelige orden.” Fra ”Johannesevangeliet som novelle” i *Gotisk tid*, side 80.

Kulissemotivet kommer eksplisitt til uttrykk ett sted i ”Møte”, og det er allerede på novellens første side. Gabriel bruker ordet ”kulissene” i samtale med Bodil. Jeg tar her med et ganske langt tekstutdrag for å vise hvilken sammenheng kulissemotivet inngår i:

*Trærne, den løse sanden der stien var mest oppgått, enda det sjelden gikk mennesker der, diket med bro over, skjønt bro: tre morkne planker.*

- Og så?
- Han slo. Jeg så bare de blankpussede skoene, han har bestandig hatt blankpussede sko, og litt av buksebenene. Jeg ville ikke skrike, men til slutt måtte jeg, han ga seg aldri før jeg begynte å gråte.

*Enda noen meter sti, barnåler, glatte under skosålene, så stranden, sand og sjø, uforandret, som den gang han, som den gang jeg ... jeg?*

- Trodde du du hadde glemt?
- Kanskje ikke glemt, men avstanden og tiden og det at han sendte bud på meg. Jeg er jo ikke lenger den jeg var, det trodde jeg i det minste.
- Og han?
- Her er jo alt som før, jeg mener **kulissene**, man kan ikke bryte deres krav om et adekvat handlingsforløp.

*Det var ebbe, sanden var hård. De fulgte strandens buktninger. En ilanddrevet trerot, halvt begravet, en tomflaske, en død manet gjennomboret av en pinne, lukten av tang og skogbunn, den lave himmelen, det begynner snart å regne, ikke et vindpust.*

- Da reiser du igjen?
- Ja. (side 24, min kursivering og utheving)

Som vi ser av utdraget, begynner novellen med en persivering av omgivelsene (kursivert), og dialogen avløses to ganger til av slike beskrivelser. De uselvstendige setningene gir dem preg av å være scenebeskrivelser i et drama. Ordet ”kulissene” integreres dermed i teksten, fordi det er et ord som er nært beslektet med måten omgivelsene presenteres på. Ordet ”kulissene” brukes metaforisk, fordi Gabriel ikke snakker om kulisser i ordets bokstavelige forstand: ”Her er jo alt som før, jeg mener kulissene, man kan ikke bryte deres krav om et adekvat handlingsforløp” (side 24). Det er iøynefallende at Gabriel bruker ord som ”kulissene” og ”adekvat handlingsforløp”, og dermed fremstiller omgivelsene som bestemmende for handlingen. Selv om han fremstår som en reflektert person ved å bruke slike ord, er det ikke å komme bort i fra at det er merkelig å uttrykke seg slik. Hvem kan tenkes å snakke slik, foruten personer i Askildsens novelleunivers? Uten å gå nærmere inn på dette, konstaterer jeg

at kulissemotivet er konkretisert som en metafor som novellens hovedperson bruker i en påfallende replikk.

På grunn av kulissemotivets bokstavelige betydning får ordet kulisse oss til å se paralleller mellom handlingen i "Møte" og et drama. Det er også lett å forestille seg slutten av novellen som den siste scenen i et teaterstykke:

- Nå skal du gå.
- Ja.

Han gikk mot døren. Han la hånden på dørhåndtaket. Så snudde han seg og kastet et siste blick på faren som satt ubevegelig i den høyryggede stolen, med lukkede øyne og hendene knuget om de slitte armlenene. (side 37)

Kulissemotivet har langt mer enn bare en betydning i den sammenhengen det inngår i. Dels er det en metafor for de omgivelsene som er beskrevet, fordi uttrykket "Her er jo *alt som før*" (side 24, min kursivering), peker tilbake til denne setningen: "Enda noen meter sti, barnåler, glatte under skosålene, så stranden, sand og sjø, *uforandret*, som den gang han, som den gang jeg ... jeg?" (side 24, min kursivering). Når han hevder at omgivelsene er uforandret, er det naturlig å tenke seg at det er omgivelsene han sikter til når han sier at alt er som før. Men kulissene peker også tilbake til faren, fordi utsagnet om "kulissene" kommer rett etter at Bodil spør: "Og han [faren din]?". På dette spørsmålet svarer Gabriel: "Her er jo alt som før, jeg mener kulissene". Som vi ser peker "kulissene" altså tilbake til faren til Gabriel, på den måten at det egentlig er ham Gabriel tenker på. Når Gabriel sier at "man kan ikke bryte deres [kulissenes] krav om et adekvat handlingsforløp", tenker han derfor på de "kravene" som rollespillet far/sønn stiller.

Ordet "kulissene" peker også tilbake på ordet "alt" i setningen: "Her er jo alt som før". Jeg mener Gabriel tenker på omgivelsene og faren, nærmiljøet og familien, og kanskje først og fremst de følelsene som møtet med omgivelsene og faren får frem i ham selv. På spørsmålet: "Trodde du du hadde glemt?" svarer Gabriel: "Kanskje ikke glemt, men avstanden og tiden og det at han sendte bud på meg. Jeg er jo ikke lenger den jeg var, det trodde jeg i det minste" (side 24). Gabriel har trodd at tiden som har gått, har forandret ham, slik at han ikke lenger

har samme rolle når han kommer tilbake. Siden han har bodd hjemmefra, og det er lenge siden at han var hjemme sist, tror han at han også har skapt en klar avstand til faren.

Å være tilbake får Gabriel til å føle seg som den gutten han var før han flyttet hjemmefra. Situasjonen som møter Gabriel når han er hjemme hos faren igjen, fremkaller erindringer fra barndoms- og ungdomsårene. Ulike situasjoner han opplevde som barn og ungdom kommer tilbake til ham med full styrke, enten i form av flashbacks i samtaler med Bodil, eller når han er på bestemte steder som får ham til å huske episoder. Minnene fra oppveksten oppleves så sterkt at han mister kontrollen over de følelsene som situasjonen bringer ham inn i. I akkurat den konkrete sammenhengen som kulissemetaforen inngår i, mener jeg derfor at "kulissene" like mye er de minnene Gabriel konfronteres med når han er hos faren, og disse inkluderer faren.

Gabriels utsagn om at man ikke kan bryte kulissenes krav om et adekvat handlingsforløp, følges opp av spørsmålet: "Da reiser du?", hvorpå han svarer: "Ja". Bodil setter utsagnet i sammenheng med minnene Gabriel har og forstår at den eneste mulige handlingen for Gabriel er å reise. Jeg tolker altså utsagnet som en forklaring på hvorfor han er nødt til å avslutte besøket hos faren. Det er et uttrykk for hans syn på den innskrenkede handlingsfriheten han har, og omgivelsenes styring av ham. Det er en naturlig følge av hans erkjennelse av at han er tilbake i en rolle han ikke lenger kan, eller vil, spille. Men det er samtidig et generelt utsagn som også gjelder for mange av enkeltepisodene i novellen. Jeg kommer snart tilbake til disse.

Opprøret, som er pointen i "Møte", er et sentralt motiv i novellen, og kulissemotivet har å gjøre med hva som ligger til grunn for opprøret. Hvis man ser bort fra bruken av kulissemotivet, kan novellen tolkes som en ganske banal og enkel opprørsnovelle. Kulissemetaforen er viktig for forståelsen av novellen, i og med at Gabriel hevder at handlinger bestemmes av kulissene. Han snakker i generelle vendinger når han bruker pronomenet "man" og ikke "jeg" i uttrykket "man kan ikke bryte kulissenes krav om et adekvat handlingsforløp". Utsagnet kan dermed tolkes som en generell ytring som fremstiller mennesket som tvunget til å holde seg innenfor et handlingsforløp som er adekvat. Andre ord for adekvat er tilstrekkelig, passende og anstendig, men ingen av de ordene dekker helt det jeg mener Gabriel sikter til. Jeg tolker hans uttalelse som et uttrykk for at menneskets

handlingsfrihet er begrenset av forhold det selv ikke rår over. På samme måte er Gabriel vergeløs i forhold til begivenheten (møtet) og den situasjonen han må forholde seg til.

Når mennesket ikke kan bryte dette kravet om et adekvat handlingsforløp, sier det seg selv at friheten i stor grad er fraværende. Det er kulissene, eller miljøet, som bestemmer hva som er et adekvat handlingsforløp, og kulissene er ikke mennesket selv. Kulissene er noe utenfor mennesket, og noe det ikke selv rår over.<sup>14</sup> Selv om ordet kulisse har en konkret betydning i den sammenhengen det fremgår i i ”Møte”, er det et ord som betyr ulike ting for hver situasjon Gabriel er i. Gjennom kulissemetaforen i ”Møte” tematiseres en determinisme, det vil si at mennesket er bestemt av sine omgivelser, fordi kulissemetaforen er brukt i en sammenheng hvor Gabriel gjør rede for sin resignasjon i forhold til menneskets mulighet til forandring.<sup>15</sup>

Rett etter Gabriels deterministiske uttalelse ramses det opp ting som ligger på stranden: ”En ilanddrevet trerot, halvt begravet, en tomflaske, en død manet gjennomboret av en pinne [...]” (side 24). Det som er felles for disse tingene er at de har fulgt med havstrømningene og endt opp på stranden. Tingene som ligger på stranden er *drevet* i land. Det er havet (omgivelsene) som har styrt dem dit. De er selv viljeløse. Jeg tolker disse tingene som et bilde på hvordan mennesket styres av kulissenes krav om et adekvat handlingsforløp.

### **Determinisme i ”Møte”**

I ”Sensommer” utgjør kulissene en kontrast til handlingen, og underforstått i det finner vi et deterministisk syn på forholdet mellom kulisser og handling. Også i ”Møte” er kulissene forbundet med determinisme, fordi Gabriel sier at man ikke kan bryte kulissenes krav om et adekvat handlingsforløp. Denne uttalelsen konkretiseres på ulike måter i novellen. Jeg vil behandle de ulike eksemplene sånn noenlunde i den rekkefølgen vi finner dem i novellen. Jeg vil trekke frem eksempler som viser hvordan kulissenes krav om et adekvat handlingsforløp

---

<sup>14</sup> Jeg vil bruke formuleringen kulissenes krav om en adekvat handlingsmåte i min egen tekst som et uttrykk for de forhold som styrer handlingene våre, og som vi ikke har kontroll over.

<sup>15</sup> Determinisme er overbevisningen om at alt er årsaksbestemt, slik at mennesket ikke har noen fri vilje.

styrer handling, tanker og følelser. Til slutt i denne delen vil jeg ta for meg Gabriels opprør som en handling styrt av kulissenes krav.

Det første eksemplet finner vi helt tidlig i novellen. Når Gabriel forteller Bodil at faren slo, sier han: ”Jeg ville ikke skrike, men til slutt måtte jeg, han ga seg aldri før jeg begynte å gråte” (side 24). Gabriels handling styres av faren. Han må skrike, fordi faren ikke vil gi seg før han skriker. I det neste eksemplet er Gabriels handlinger også et resultat av farens påvirkning. Gabriel var redd faren sin, blant annet fordi han satte Gabriel i et kott når han syntes at Gabriel fortjente straff for noe. I tilbakeblikket der Gabriel ser for seg at faren slår moren, tenker han med seg selv: ”jeg kunne ha forhindret det, jeg kunne ha banket på ruten, jeg ville, det er ikke sant at jeg ikke ville [...]” (side 25). Farens avstraffelser har både fått ham til å tro at det er slik det skal være, samtidig som det har gjort ham redd for å gjøre noe som faren kan mislike. Derfor er det umulig for ham å gjøre noe i denne situasjonen. Farens avstraffelser er det som forklarer Gabriels mangel på handling i situasjonen som beskrives i tilbakeblikket.

I det neste eksemplet fremkaller været minner som igjen styrer Gabriels tanker. Det første tilbakeblikket (side 25) utløses av at det begynner å regne: ”den lave himmelen, det begynner snart å regne, ikke et vindpust” (side 24). Vissheten om at det snart vil regne, får Gabriel til å tenke på den gangen han sto på altanen og var vitne til at faren slo moren, fordi han hadde kjent ”regnet mot skjorteryggen” (side 25). Siden det begynner å regne, lar han Bodil låne jakken, og på nytt kjenner han ”regndråpene mot skjorteryggen” (s. st.). På side 26 gjentas Gabriels følelse av regn på ryggen: ”det stille regnet, kjølig mot skjorteryggen”, og Bodil sier: ”du er helt våt på ryggen”. Regnets påvirkning på Gabriel understrekes ved alle disse gjentakelsene og til sist ved at Gabriel skifter skjorte når han kommer hjem. Også solen påvirker Gabriel. Etter at han har spist middag, tenker han med seg selv at det har sluttet å regne: ”det falt en stripe sol på speilet, da kan vi sitte på verandaen” (side 28). Dette gjentas på side 29: ”Det var sol i speilet”. Han spør Bodil om han kan sette seg på verandaen. Solen styrer både Gabriels tanker og handling.

Ikke bare været påvirker Gabriel. Det å sitte på den store verandaen og se på den fine hagen hos Bodil gir ham en fred og et velvære han sjelden har opplevd (side 30). Det er ikke bare

Bodils selskap som gjør ham glad til sinns, men også de fine omgivelsene. Den store verandaen står i kontrast til altanen hjemme som han forbinder med skyldfølelse, fordi han ikke grep inn i foreldrenes krangel. Igjen ser vi at omgivelsene styrer Gabriels følelser.

I det følgende eksemplet er det nok en gang minnene som styrer Gabriel. Når Gabriel spiser middag hos faren, er det stor forskjell på hva Gabriel sier til faren, og hva han tenker: ”– Det smaker. [...] Det smakte ikke, fisken var for lite saltet. Det sto ikke noe saltkar på bordet, og han våget ikke, jeg våger ikke, *slik er han, slik er jeg*, jeg har ikke noe her å gjøre” (side 27, min kursivering). Gabriel er fortsatt redd for faren. Det han har opplevd i oppveksten, styrer hvordan han handler i denne situasjonen. Også når han er på vei hjem for å spørre faren hvorfor han dro hjemmefra, tenker han på sin frykt for faren: ”[...] jeg er redd uten grunn, som barn hadde jeg grunn fordi han slo, nå er jeg redd av gammel vane, han kan ikke gjøre meg noe, det er jeg som kan gjøre ham noe [...]” (side 32). Gabriels tidligere opplevelser med faren styrer ham fortsatt.

Også Gabriels far følger et adekvat handlingsforløp. Gabriel sier at han skulle ønske at faren ville holde Gud utenfor, når faren sier at moren ville ha bedt Gabriel om tilgivelse. Da svarer faren: ”Det vil jeg ikke. *Det kan jeg ikke*” (side 27, min kursivering). Han verken vil eller kan holde Gud utenfor, fordi troen på Gud er det som styrer livet hans.

Gabriels opprør er en dyd av nødvendighet, fordi situasjonen krever det av Gabriel. Opprøret er en uunngåelig handling, og for å bruke Gabriels eget uttrykk, den adekvate handlingen. Gabriels usikkerhet knyttet til opprøret, er et uttrykk for at han gjør noe han må gjøre og ikke noe han nødvendigvis ønsker å gjøre. Det enkleste for Gabriel hadde utvilsomt vært å ikke motsi faren, men han motsier ham likevel, fordi han må. Gabriels opprør mot faren er tredelt. Først setter han rammen med GUD ER KJÆRLIGHET i kottet på rommet sitt. Dette er en symbolsk handling, siden han gjør det samme med rammen som faren brukte å gjøre med ham. Ved denne handlingen tar Gabriel avstand fra Gud, men også fra faren, fordi faren er en gudfryktig mann som ganske sikkert vil bli rystet når han ser at rammen har havnet i kottet. Gabriel er ikke resolutt i forhold til handlingen, for han tenker med seg selv: ”Nå er du barnslig, nei det er jeg ikke” (side 27). Han blir usikker og redd: ”Jeg er blitt den samme igjen, tenkte han. Jeg kan spelle, jeg kan ta et bilde ned fra en vegg, men jeg er tilbake i

garnet igjen. Jeg er en liten synder, som den gang” (side 28). Å være i barndomshjemmets omgivelser fremkaller de samme følelsene som han hadde da han var liten. Han identifiserer seg med offerrollen når han sammenligner seg med en fisk fanget i et garn. På samme måte som omgivelsene og faren er uforandret, innser Gabriel her at også han er uforandret. En total frigjøring fra offerrollen er umulig. Foreldrenes overvåking av Gabriel har gjort ham usikker på seg selv. Han har vanskelig for å stole på sin egen intuisjon og sine egne avgjørelser. Rett før han reiser har han blitt mer sikker på at han har gjort det rette ved å sette rammen i kottet: “[...] jeg henger det ikke på plass igjen, det skal være min siste hilsen, GUD ER KJÆRLIGHET i et kott [...]” (side 35).

Den andre måten Gabriel gjør opprør på, er å stille faren til veggs med spørsmål og anklager. Når han spør faren hvorfor han reiste hjemmefra, svarer faren: ”Jeg har forsøkt å forstå hvordan det kunne skje, på hvilken måte jeg har sviktet. For du må ikke tro at jeg har lagt hele skylden på deg. [...] Kanskje jeg var for glad i deg [...] Kanskje jeg holdt for fast på deg” (side 33). Faren gjør her et forsøk på å nærme seg Gabriel. I stedet for å tolke farens svar som en måte å be om unnskyldning på, blir Gabriel provosert, og fortsetter med å anklage faren. Han forteller faren at han kalte ham for Abraham, og seg selv Isak. Han viser til historien fra første Mosebok der Gud setter Abraham på prøve. Gud ber Abraham ta den eneste sønnen sin, Isak, til Moria land for å ofre ham som brennoffer på et av fjellene (1. Mos., 22, 1f). Abraham tar Isak med seg dit. Isak sier til faren at de har både ild og ved, men han lurte på hvor lammet til brennofferet er. Da svarer Abraham: ”Gud vil nok selv se seg ut et offerlam, gutten min” (ibid, 7, 8). Nå ender riktignok ikke historien med at Abraham ofrer sønnen sin. Men ved å fortelle faren at han brukte å kalle faren for Abraham og seg selv for Isak, gjør Gabriel det klart for faren at han som liten kjente seg igjen i Isak som faren hadde tenkt å ofre til Gud. Han identifiserte seg med offerrollen. Gjennom denne sammenlikningen får han også frem at farens gudstro er det samme som å underkaste seg et ideal uten kritiske reservasjoner, fordi Abraham satte alle etiske vurderinger til side og underkastet seg Guds vilje uten forbehold. Når faren blir sammenliknet med Abraham, fremstår også han som et offer, fordi han så til de grader lar seg styre av gudstroen.

Gabriel konfronterer faren med uttalelsen om at faren kanskje var for glad i Gabriel og derfor måtte straffe ham: ”Du tror du var for glad i meg? Mål din kjærlighet med timene jeg ble stengt inne i kleskottet!” (side 34). Som svar prøver faren å nærme seg Gabriel nok en gang



ved å si: ”Tror du virkelig jeg gjorde det med lett hjerte?” (s. st.). I stedet for å tolke dette som et uttrykk for dårlig samvittighet fra farens side, fortsetter Gabriel med å konfrontere faren med den uretten som ble begått mot ham som barn. Diskusjonen ender uten noen avklaring og uten noen klar vinner: ”han vant i hvert fall ikke, hva betyr vant, til syvende og sist taper alle, midlertidige seire er utsatte tap, men det var ikke for å seire jeg kom men for en gangs skyld ikke å bli beseiret” (side 35).

Den tredje delen av opprøret er den diskusjonen de har når Gabriel skal reise. Faren er tydelig lei seg for at det ender slik: ”Det var ikke slik jeg hadde tenkt meg det. [...] Jeg skulle ønske jeg forsto deg. [...] Jeg ble så glad da du skrev at du ville komme” (side 35). Gabriel er fortsatt ikke ferdig med å stille faren spørsmål som dreier seg om rollene deres:

- Si meg en ting, far, sett at jeg ikke hadde vært din sønn, sett at du bare kjente meg, visste det samme om meg som du vet nå, ville du da ha gledet deg til å treffe meg, til å ha meg boende under ditt tak?
- Det ville selvfølgelig ikke ha vært det samme.
- Nei. Og hvis du bare hadde vært et medmenneske og ikke min far, da ville jeg ikke ha oppsøkt deg. Men betyr ikke det at det bare er en konvensjon som binder oss til hverandre? Vi er far og sønn, altså har vi værsågod å vise hverandre hengivenhet, gjør vi ikke det, får vi skyldfølelse. (side 36)

En konvensjon er en vedtatt oppfatning, en tradisjonell norm, og hvis det faktisk er slik at det bare er en konvensjon som binder Gabriel og faren til hverandre, har jeg vanskelig for å forstå at opprøret er så nødvendig og så smertefullt for Gabriel. Grunnen til at det er så vanskelig for Gabriel å være tilbake hos faren og gjøre opprør mot ham, er jo at han også er bundet til ham gjennom felles opplevelser. Denne felles erfaringsbakgrunnen er ikke en konvensjon. I tillegg er de følelsesmessig knyttet til hverandre. Gabriel er farget av den fortiden han deler med faren, og det er derfor helt umulig for ham å være nøytral i forhold til ham når han kommer hjem.

Selv om jeg tolker Gabriels uttalelse om det konvensjonsstyrte far/sønn-forholdet som en lite overveid uttalelse, peker han like fullt på familieforholdet som et forhold man er tvunget til å være en del av. Man blir automatisk og uten forbehold en del av en familie. Man kan ikke velge sin familie, og familien styrer i stor grad ens handlinger. Gabriel fokuserer på den manglende valgfriheten familielivet innebærer. Faren er ikke av den oppfatning at det er en

konvensjon som binder dem sammen, for han sier: ”Du har sagt mer enn jeg ville ha tålt av andre enn deg” (side 34). Han er tydelig glad i Gabriel, selv om han ikke forstår ham.

Gabriel føler på sin side avstand til faren. Når han og Bodil har skilt lag, kommer det frem at han ikke helt vet hvordan han skal forholde seg til faren. Han tenker: ”veien hjem ... *hjem?*” (side 26, min kursivering). Når Gabriel skal reise, tenker han: ”skal jeg banke på eller bare gå inn? jeg banker, jeg er ikke hjemme her lenger” (side 35). Båndet til faren føles ikke naturlig, men påtvunget. Han føler seg som en fremmed i farens hus. Men samtidig er båndet ubrytelig, fordi han ikke kan bryte kulissenes krav om et adekvat handlingsforløp; han vil alltid være i familie med faren: ”Ja. Som det er, er vi dømt til å plage hverandre” (side 36).

På slutten av novellen er gudstroen nok en gang samtaleemne. Når faren ber Gabriel om å ikke gi Gud skylden for at de er dømt til å plage hverandre, svarer Gabriel: ”Ikke Gud, idéen om en Gud, den seiglivede myten om en makt som rettferdiggjør handlinger og synspunkter som en fremtid vil kalle umenneskelige” (side 37). Gabriel forsøker fåfengt å få faren til å innse den uretten han har utsatt sønnen sin for: Faren reagerer bare med å si at han er besatt.

Det er ikke alltid grunn til å tillegge en novellepersons navn særlig verdi i en analyse, blant annet fordi man ikke alltid kan argumentere for at navnet har en sammenheng med novellens tema. I ”Møte” stiller det seg ganske annerledes. Navnet Gabriel er ikke bare et religiøst navn, men det betyr til og med Guds mann. Det konnoterer også til engelen Gabriel.

Hovedpersonens navn er brukt ironisk og står i kontrast til det Gabriel er. Noe av det siste Gabriel sier til faren, er at Gud er troen på Gud, og ikke målet for en tro. Han sier også at han er ”representant for en fremtid som nekter å ta opp en arv, som nekter å bære Gud på ryggen” (side 36). Det at han bærer et navn som er nært relatert til Gud, er et uttrykk for den samme ufriheten livet hans styres av. Han har ikke valgt navnet selv. Det er foreldrene som har gitt ham navnet, og de har ønsket at han skal leve opp til det ved å tro på Gud. Når Gabriel sier: ”Så anderledes alt kanskje kunne ha vært hvis du ikke hadde trodd på Gud” (side 36), svarer nemlig faren: ”Eller hvis du hadde trodd på ham”. For Gabriel er ideen om Gud, som tidligere sitert, en seiglivet myte ”om en makt som rettferdiggjør handlinger og synspunkter som en fremtid vil kalle umenneskelige” (side 37). Navnet hans symboliserer den delen av Gabriel som alltid vil være preget av den religionen som han tar avstand fra.

## Gabriel – en inautentisk helt?

Som jeg var inne på i innledningskapitlet, var den norske 60-talls litteraturen preget av identitets-problematikk, og ”Møte” er med sitt fokus på rollespill, et godt eksempel på det. En del av litteraturen på den tida handlet om at det ikke finnes noe ”jeg”. Vi fyller ikke *en* rolle, men vi er summen av de mange ulike rollene vi til enhver tid spiller. Det inautentiske er følgelig nødvendig, fordi det er om å gjøre å beherske det å spille ulike roller. I artikkelen ”Nødvendigheten av å leve inautentisk. Om Witold Gombrowicz” skriver Dag Solstad at det ikke er formen, men menneskets *kamp* mot formen som er interessant. Den som identifiserer seg fullt ut med det han/hun gjør, lever et liv uten innsikt og lever dermed også et løgnaktig liv. Den eneste muligheten han/hun har til å leve et menneskeverdig liv avhenger av å kunne distansere seg til måten han/hun opptrer på (Solstad 2000a:128). Ole Michael Selberg redegjør i en artikkel for polsk litteratur i Norge, og omtaler Solstads artikkel, og Gombrowicz’ behandling av form-problematikken, slik:

Den [form-problematikken] munner ut i erkjennelsen av at at [sic] mennesket er dømt til å spille sine roller, men at det gjelder å være ”en bevisst spiller”, dvs. en spiller som er klar over sin ubotelige inautentisitet, og *vet at hans opprør mot formen bare kan føre ham inn i en ny form.* (Selberg, min kursivering)<sup>16</sup>

En inautentisk person må altså forstå at hvis han gjør et opprør i forhold til en rolle, går han inn i en annen. Gabriel gjør utvilsomt et opprør mot det Gombrowicz kaller formen (med form menes grovt sett rolle, i hvert fall slik Solstad definerer begrepet).<sup>17</sup> Gabriel viser gjennom samtalene med faren sin at han har en distanse til sin egen rolle. Fokuset på konvensjonen som binder dem sammen er ett eksempel på det, henvisningen til Abraham og Isak et annet. Jeg mener at han også har distanse til sin nye rolle som opprørsk, fordi han sier: ”Som det er, er vi dømt til å plage hverandre” (side 36).

Det sentrale ved rollen, er at den varierer for hver situasjon mennesket opptrer i. Det er situasjonen som betinger hvordan rollen skal være, og denne situasjonen er igjen bestemt av

---

<sup>16</sup> Kilden for sitatet er den polske ambassadens hjemmeside:

[http://www.poland-embassy-no.com/stronynor/info/stosunki/literatura\\_no.htm](http://www.poland-embassy-no.com/stronynor/info/stosunki/literatura_no.htm)

<sup>17</sup> Se innledningskapitlet for utdypende sitat. Jeg vil stort sett bruke begrepet rolle, fordi det sier mer konkret hva det snakk om. ”Form” er et vagere begrep. Jeg likestiller altså disse to begrepene, og tar meg den frihet å bruke dem ut fra hva som passer i sammenhengen.

andre enn den som spiller rollen. Å være opprørsk og gjennomføre et opprør, gjør derfor ikke fri. I følgende sitat gjør Dag Solstad rede for frihets- og frigjøringsbegrepet slik:

Hva er frihet? Er ikke det en problematikk som blir forsøkt lurt på oss fra det autentiske menneskets isolerte sfære? Jo. Det er opp til det autentiske mennesket å bli Fri. For det inautentiske mennesket er dette noe man litt udannet kan kalle en tom floskel, et høyt besunget ideal. (...) Når hvert menneske hele tiden er avhengig av andre, når de andre preger ham likesom han ikke kan unngå å prege andre, når det på denne måten er umulig å unngå de andre og andres omgivelser, deres ting, meninger, ideer etc., når det er umulig ikke å måtte ta stilling til alt de andre driver med, er det å snakke om en Frihet i autentisk forstand totalt uforståelig. (...) Det begrep som tilsvarende Frihet, det som hos Gombrowicz har en tilsvarende funksjon som Frihet hos de autentiske, blir frigjøring. (...) Dette begrepet, frigjøring, møter oss i enhver situasjon, det er et konkret krav som krever å bli virkeliggjort i en konkret situasjon gjennom bevissthet, innsikt, evne til manipulasjon. (Solstad 2000a:138f)

Siden den situasjonen Gabriel er i, er bestemt av andre enn ham selv, er han ufri. Gabriel er en inautentisk helt, "[a]ltså en helt som nekter å identifisere seg med formen" (Solstad 2000a:129). Gabriel identifiserer seg ikke med den rollen han hadde sist han var hjemme samtidig som han følelsesmessig blir tvunget til å gå inn i den. Den bevisstheten han har rundt dette gjør at han er inautentisk i positiv forstand. Dette betyr imidlertid ikke at Gabriel, på grunn av denne innsikten, er et lykkelig menneske. For heller ikke den opprørske rollen han spiller, er en rolle han selv kan velge. Også den oppleves som en tvangstrøye, skapt av gjensynet med faren.

## Avslutning

Som sagt fører ikke opprøret til at Gabriel blir fri. I hovedoppgaven *Mellom håp og desillusjon – En eksistensialistisk analyse av Kjell Askildsens nyere noveller* peker Thomas Tønnesen på ungdommens opprør som det sentrale i de tidligste novellene av Askildsen. I sine konkluderende bemerkninger skriver Tønnesen:

I Askildsens første fase står unge menneskers opposisjon mot foreldre, familie og konvensjoner i sentrum. Individets rett til å følge sin egen vei og egne ønsker settes opp som kontrast til viljeløs å la seg kvele og forme av ytre krefter. Innenfor eksistensialistisk teori trekkes skillet mellom eksistens og tilstedeværelse nettopp ved om man er tro mot *seg selv* eller mot *de andre*. Ved å gjøre opprør mot foreldre og autoriteter, med de ubehagelige konsekvenser dette medfører, oppnår Askildsens unge

hovedpersoner en sannere form for eksistens og frihet i eksistensiell forstand.  
(Tønnesen 1998:105f)

Jeg er uenig i at Gabriel blir fri i eksistensiell forstand, fordi opprøret er en handling som er en naturlig konsekvens av den situasjonen han er i. Opprøret er som jeg tidligere har vært inne på den adekvate handlingen. Han kan aldri bli fri, fordi formen/rollene alltid er betinget av situasjoner styrt av andre enn ham selv. Replikken om at man ikke kan bryte kulissenes krav om et adekvat handlingsforløp, er et uttrykk for Gabriels egen bevissthet om den evige konflikten mennesket befinner seg i når det forsøker å bryte ut av en rolle og når det går inn i en ny. Kulissemotivet er derfor det som binder hele novellen sammen. Gjennom hele novellen får vi eksempler på hvordan kulissene (for det meste i form av minner) presser frem en bestemt handling. Gabriels frigjøringsprosess vil alltid føre ham inn i en ny kamp mot formen eller rollen.

Kulissemotivet i "Møte" er nært knyttet til novellens begivenhet og point. I møtet med faren, som er begivenhetens andre stadium, konfronteres Gabriel med minner fra barndommen. Disse minnene styrer Gabriels følelser, tanker og handlinger, noe som fører til at opprøret mot faren, som er novellens point, er uunngåelig. Opprøret er et uttrykk for det adekvate handlingsforløpet som kulissemotivet tematiserer. Gjennom kulissemotivet tematiseres som vi har sett en deterministisk tankegang hvor menneskets handling fremstår som bestemt av omgivelsene. Når Gabriel går ut av offerrollen, går han inn i opprørsrollen. Det betyr ikke at han er fri, men viser at han er i en kontinuerlig frigjøringsprosess. Opprøret er smertefullt, fordi det er noe han *må* gjøre, og ikke noe han *ønsker* å gjøre. Situasjonen som han er i, tvinger ham til opprør, og kulissemotivet er med på å tydeliggjøre dette.

## ”Et spann av tid”

### Innledning

”Et spann av tid”, som er den fjerde novellen i *Kulisser*, er en kort novelle på vel fem sider. Novellen åpner med et tilbakeblikk, hvor jeg-personen<sup>18</sup> som ung følger etter en gammel mann som er på vei hjem fra byen. Mannen bærer på et melkespann med et vekkerur i. Når den gamle mannen kommer hjem til den forfalne utløen han bor i i skogen, setter han seg på en krakk og spiller ”Nu titter til hinanden” to ganger på fløyte. Deretter reiser han seg og holder en tale for seg selv. Etter talen kommer det applaus fra blikkenslager Ellermanns to sønner som har spionert på ham. De dytter ham ned på krakken, og den ene trekker fløyten opp fra frakken. Mannen skriker. Fløyten kastes og havner rett ved der jeg-personen befinner seg. Den ene av brødrene går inn i låven og kommer ut igjen med melkespannet. Den gamle reiser seg og roper. Brødrene plukker vekkeruret fra hverandre, mens den gamle står ubevegelig og ser på. Idet guttene har trukket seg tilbake, trer jeg-personen frem fra sitt skjulested og gir mannen fløyten. Mannen tar imot fløyten, men sier ingenting, griper spannet og går mot døra. Jeg-personen går inn i skogen og hører bråk fra utløen hvor mannen er.

Som handlingsreferatet viser, er den historien som fortelleren formidler, ganske merkelig, samtidig som den er ukomplisert og enkel. Noe av det som gjør denne novellen fascinerende, er rammen: Synsvinkelen ligger hos den voksne fortelleren som delvis forteller hvilke tanker han gjorde seg som ung om det som skjedde denne kvelden, og delvis meddeler han hva han nå, som voksen, tenker om det. Det virker som om han har behov for å redegjøre og, om mulig, å rettferdiggjøre, sin manglende inngripen i det som skjedde. Som jeg senere skal redegjøre nærmere for, forklarer han den med sin kikkernatur og sin feighet.

Fortelleren innleder historien med å spørre seg selv om han kan stole på at han husker ”selve begivenheten” (side 38), når han ikke kan fastlå tidspunktet for den. Selv om fortelleren dermed innledningsvis sår tvil om historien i seg selv er sann, er det ingenting i novellen som

---

<sup>18</sup> Selv om det ikke kommer klart frem av novellen om jeg-personen og -fortelleren er mann eller kvinne, bruker jeg ”han” som pronomen for jeg-personen, i og med at hovedpersonene i Askildsens noveller ofte er mannlige.

tyder på at han skulle lyve om noe, selv om det kan diskuteres hvor *sannsynlig* en slik historie er. Det virker for eksempel ganske utrolig at den gamle mannen bærer på et vekkerur i et melkespann, og mer litterært, kanskje enn sannsynlig. Vi kan likevel tro på denne historien, både fordi den i sitt alvor fremstår som troverdig, men også fordi den jo uansett er en del av et litterært verk for oss.

### **Kulissemotivet i ”Et spann av tid”**

Kulissemotivet er, som i ”Sensommer” og ”Møte”, et sentralt motiv i ”Et spann av tid”, men det er ikke først og fremst knyttet til omgivelser slik det er i de to andre novellene: Det er knyttet til fortellerens redegjøring for hans manglende hukommelse i forhold til tidspunktet for det han selv kaller begivenheten. Skal fortelleren kunne stole på at han husker den, hevder han at han også må huske kulissene som omgir begivenheten.<sup>19</sup> Slik kommer kulissemotivet eksplisitt til uttrykk allerede i novellens første avsnitt:

Det var enten i oktober eller november; jeg burde kunne huske om løvet var falt, det er noe tillitvekkende ved en presis tidsangivelse, for hvordan kan jeg stole på den del av min hukommelse som dikterer meg selve begivenheten når jeg har glemt vesentlige kulissedetaljer, det ene er jo så avhengig av det andre, og tiden er en kulisse. (side 38)

Som i ”Sensommer” og ”Møte” fremstilles også her forholdet mellom kulisser (eller omgivelser) og handling som deterministisk. Jeg-fortelleren bruker ordet ”kulissedetaljer” og uttrykket ”tiden er en kulisse” om omgivelsene og tidspunktet for den fortidige handlingen han forteller om. Han husker ikke sikkert om ”løvet var falt”. Ved å mane frem dette bildet i leserens bevissthet, fremgår omgivelsenes og tidens symbiotiske forhold til hverandre, og samtidig deres forhold til handlingen klart, fordi trærne er omgivelsene, og deres utseende (om løvet er falt eller ikke) er et uttrykk for den tiden handlingen foregår i. I dette tilfellet er altså kulissene rom og tid. Kulissene fremstilles som nært bestemmende for begivenheten, idet fortelleren kaller den fortidige handlingen for begivenhet, og hevder at begivenheten er uløselig knyttet til tid og rom: ”det ene er jo så avhengig av det andre”. Gjennom ordet ”kulissedetaljer” og uttrykket ”tiden er en kulisse” fremstår kulissene som metaforiske, fordi

---

<sup>19</sup> Nå sikter jeg til begivenhet slik fortelleren bruker ordet, altså i betydning handling eller hendelse. Videre i analysen vil jeg bruke ordet begivenheten med den betydning som Baggesen legger i det.

jeg-fortelleren med kulisse viser til tidspunktet for, og omgivelsene til, det han skal fortelle om.

Fortelleren hevder at det er et avhengighetsforhold mellom handling og tid: ”det ene er jo så avhengig av det andre” (side 38). En handling foregår innenfor en tidsramme, og tiden manifesterer seg gjennom handling og gjennom at det skjer noe. Ved at fortelleren kaller tiden en kulisse, fremstilles den abstrakte tiden som noe konkret, i og med at en kulisse er en konkret ting som forestiller omgivelser i et drama. Jeg tolker fortellerens utsagn ”tiden er en kulisse” som et hint om at tiden og rommet har den samme rollen i forhold til handlingen i novellen som kulissen har til et drama. Så selvfølgelig og banal denne forbindelsen mellom tid/rom og handling enn er, problematiseres den gjennom at fortelleren til tross for at han mangler den nødvendige tidskulissen, likevel velger å begynne å fortelle historien.

Når jeg redegjør for Baggesens fortellerbegrep i innledningskapitlet, presiserer jeg at jeg synes definisjonen hans er noe snever i forhold til en modernistisk novelletradisjon. En grunn til det er at fortelleren i den blicherske novelle *alltid* er person i sin egen fortelling (Baggesen 1995:279).<sup>20</sup> Slik jeg tolker Baggesens fortellerbegrep, er fortelleren en person i sin egen fortelling i den forstand at han deler vilkår med de andre personene, slik at avstanden til det fortalte blir mindre. Jeg-fortelleren i ”Et spann av tid” er en person i sin egen fortelling, og han deltar i handlingen både ved å kikke og ved å gripe aktivt inn når han gir mannen fløyten tilbake. Jeg vil senere komme tilbake til fortellerens deltakelse, innlevelse og personlige engasjement i den fortidige handlingen, og de konsekvenser det får for ham og den gamle mannen.

Begivenheten i ”Et spann av tid” er Ellermannbrødrenes inngripen i den gamle mannens og jeg-personens liv. Begivenheten har tre stadier. Den innledes med at Ellermann-brødrene applauderer etter den gamle mannens tale og at de kaster fløyten hans, og den kulminerer med at de ødelegger vekkeruret. Begivenheten kommer utenfra på den måten at guttene gjør noe som ligger utenfor den gamle mannens og hovedpersonens/jeg-personens kontroll. Det er, som jeg tidligere har gjort rede for, ifølge Søren Baggesen begivenheten som skaper enhet i novellen (Baggesen 1995:45). Ellermann-brødrenes inngripen i den gamle mannens, og jeg-

---

<sup>20</sup> ”Blicher kan ikke lade en fortæller stå uden for novellen, så at dens begivenheder ikke angår ham personlig. Derfor er hos Blicher fortælleren altid person i sin egen fortælling.”



personens liv, er den begivenheten i "Et spann av tid" som er av en slik karakter at den skaper enhet i novellen. Vi finner også andre betydningsfulle hendelser i novellen, men bare denne hendelsen kan kalles begivenhet i den betydning jeg har brukt ordet, fordi det er den som er årsaken til at fortelleren har en historie å fortelle, og det er den som får følger for den gamle mannen og jeg-personen.

Det at den gamle mannen bor avsides til, i en utløe i skogen, kan tolkes dit hen at han selv har valgt å leve et tilbaketrukket liv. Han har kanskje bevisst valgt å leve i ensomhet utenfor fellesskapet. Det er ikke sagt at han selv oppfatter seg som en outsider. Det bildet som tegnes av ham er likevel et bilde av en outsider. Blant annet sier jeget at han tror at den gamle mannen "er sørgmodig men lettet over at han har lagt menneskene bak seg" (side 39). Den gamle mannen beskrives som en plaget mann, og en grunn som fortelleren oppgir til at folk plager ham, er det at han bærer på et spann med et vekkerur i. I den gamle mannens tale blir denne plagingen bekreftet. Hans vilkår, eller de forhold han lever under, er preget av mobbing og utfrysing. Ellermann-brødrenes handlinger representerer den gamle mannens, originalens, eller outsidersens, vilkår ved at deres ondskapsfullhet speiler den ondskapen han møter hos folk til daglig. Jeg tolker handlingene deres som en krystallisering av vilkårene den gamle mannen lever under. Siden jeg-personen gir uttrykk for en allmenn oppfatning av den gamle mannen, er det naturlig å tenke seg at også Ellermann-brødrene ser på den gamle mannen som en outsider. Det at de ikke evner å sette seg inn i hans situasjon, siden han er så forskjellig fra dem selv, kan forklare hvorfor de så ubarmhjertig gjør det de gjør, og hvordan de kan fraskrive seg ansvaret for sine ondskapsfulle handlinger.

Mens jeg-personen/jeg-fortelleren fremstår som en sympatisk person som etter hvert føler medynk med den gamle mannen, fremstår Ellermann-brødrene som brutale og ondsinnede typer, uten forståelse for outsideren. Dette kommer godt frem i møtet mellom den gamle mannen og guttene hvor de snakker nedsettende til mannen og dytter ham: "– Jaså, det piper i deg? sa den ene. [...] - Sett deg. [...] De dyttet ham ned på krakken. – Hva gjør vi med en sånn tulling? – Det pep i ham ikke sant?" (side 40). Mens de ødelegger uret, ler de, og det er ingenting som tyder på at de angrer på det de har gjort. Først etterpå virker de litt spake: "Brødrene virket underlig ufarlige etter endt gjerning. De forsøkte å drøye sin lettkjøpte seier med hånlig utrop, men det nyttet ikke, seieren gled dem ut av hendene [...]" (side 42).

I "Et spann av tid" er pointen, som er "det knudepunkt, hvori alle fortællingens tråde samles" (Baggesen 1995:30), det at mannen starter "et rabalder" i låven (side 43). Bråket i låven er både en konsekvens av begivenheten, altså mannens møte med Ellermann-brødrene, men det er også en konsekvens av hans møte med jeg-personen. Slik blir mannens destruktive rabalder "det knudepunkt, hvori *alle* fortællingens tråde samles" (min kursivering), for å sitere Baggesen. Begivenheten fører til at jeg-personen forandrer rolle, idet han gir den gamle mannen fløyten tilbake. Med denne handlingen blir han en aktør som griper inn, og dermed bryter han også "kikkerens første bud: bli aldri sett" (side 42). Han gjør med dette også mannens nederlag større: "[...] det kan ikke være tvil om at han sto og foraktet meg" (s. st.). Det er ikke bare Ellermann-brødrene som har ydmyket mannen. Nok en person, jeg-personen, har vært vitne til det hele. Dette gjør hele situasjonen enda mer uholdbar for den gamle mannen, og det hele ender da også med at han reagerer med å lage et destruktivt rabalder i låven.

Aage Henriksen bruker et godt bilde, som jeg tidligere har sitert, for å beskrive hva som skjer når begivenheten inntreffer: Begivenheten skaper forvirring som en "stok i en myretue" når den inntreffer i det han kaller "den oprindelige orden" (Henriksen 1971:81). Det som er den opprinnelige orden i "Et spann av tid" er den gamle mannens verden slik den er før Ellermann-brødrene kommer og plager ham, kaster fløyten og ødelegger vekkeruret hans. Denne orden er preget av en disharmoni, eller tristesse, samtidig som det finnes en glede der også, noe salmen han spiller er et uttrykk for. I følge Aage Henriksen innebærer pointen at "[f]orvirringen søges overvundet ved oprettelsen af en ny, bedre konsolidert orden" (s. st.). Som analysene av "Sensommer" og "Møte" viser, er det misvisende – i hvert fall i Askildsens tilfelle – å si at det nødvendigvis er en *bedre* orden som opprettes i pointen. Slik jeg ser det, er det, og i hvert fall i disse tilfellene, heller snakk om en *annen* orden enn den som var før begivenheten inntreffer. Også i "Et spann av tid" er dette tilfelle. Jeg er derimot enig i Henriksens videre inndeling av to ulike typer pointer: den ene typen point er et uttrykk for at den opprinnelige orden vinner over begivenheten, mens den andre typen point er en point der begivenheten "triumferer" og fremkaller "totalt sammenbrud for den oprindelige orden" (s. st.). Det er den sistnevnte typen point vi finner i "Et spann av tid". Her åpnes det for en *annen* orden ved at begivenheten triumferer, i den forstand at den gamle mannen blir destruktiv som en følge av begivenheten. Disharmonien som i utgangspunktet preger den opprinnelige orden blir total. Slutten på novellen er åpen, men det kan se ut til at det går riktig ille, i og med at det

høres ut ”som om *alt* som fantes bak de fire veggene ble knust til pinneved” (side 43, min kursivering). Mannens destruktive rabalder fører også til at jeg-personen får dårlig samvittighet. Selv om hans intensjoner om å være et medmenneske for den gamle mannen ved å gi ham fløyten tilbake, er aldri så ektefølt og godt ment, kommer han ikke bort ifra at også han er grunnen til mannens rabalder. Hans egen involvering fører ikke noe godt med seg, og han skammer seg: ”Jeg gikk inn i skogen der trærne sto tettest, langsomt, for at han ikke skulle se at jeg skammet meg” (side 42). Begivenheten fremkaller derfor også et totalt sammenbrudd for den opprinnelige orden som er jeg-personens utgangspunkt før begivenheten inntreffer. På ulikt vis opplever både jeg-personen og den gamle mannen det samme siden begivenheten gjør at de begge blir desillusjonerte.

Begivenheten triumferer, for å bruke Henriksens uttrykk, over alle personene i ”Et spann av tid”, og ikke bare den gamle mannen. Fortelleren sier at ”det fantes bare *tapere* igjen: den gamle, brødrene, jeg, en skog full av *nederlag*” (side 42, mine kursiveringer). Alle lider nederlag av ulike grunner; Ellermann-brødrene, fordi de ikke oppnår noe positivt med å kaste fløyten og ødelegge vekkeruret, den gamle mannen på grunn av møtet med brødrene, og jeg-personen på grunn av den feigheten som forhindrer ham fra å gripe inn i det som skjer, men også på grunn av mannens reaksjon når han gir ham fløyta tilbake.

I likhet med historien i ”Sensommer” har også historien i ”Et spann av tid” likhetstrekk med et drama. Kulissemotivene inviterer oss til å sammenlikne jeg-personen med en publikummer som ser forestillingen utenfra. Det at den gamle mannen tror han er alene, kan støtte en slik tolkning. Videre kan den gamle mannen og Ellermann-brødrene sammenliknes med aktører i et drama, og skogen med kulissene for dette dramaet. Gjennom kulissemotivene i ”Et spann av tid” antydes det altså en rolletematikk, der personene kan sies å spille roller, iaktta hverandres spill og vurdere sin egen rolle i forhold til de andres forventninger. Men i likhet med historien i ”Sensommer” er heller ikke denne historien et drama, personene er verken publikum eller skuespillere, og omgivelsene er ikke kulisser, men den virkelige verden, selv om kulissemotivene metaforisk sett antyder kunstighet og spill. Likheten til et drama gjør at spill- og rolletematikken i novellen kommer i fokus, og de som endrer roller i ”Et spann av tid” er den gamle mannen som lager et destruktivt rabalder i låven og jeg-personen som blir en aktør i det spillet han iakttar.

Kulissemotivet er som jeg tidligere har gjort rede for, et uttrykk for tidens og rommets, eller omgivelsenes, betydning for den fortidige handlingen. Selv om tid og rom er uløselig knyttet til hverandre, det går ikke an å tenke seg det ene uten det andre, så vektlegges som sagt tiden særskilt, fordi det er tiden som sies å være en kulisse: ”tiden er en kulisse” (side 38). Leserens oppmerksomhet rettes dermed mot forhold i novellen som har med *tid* å gjøre, og i novellen finner vi en utstrakt tematisering av tid, som jeg i det følgende skal se nærmere på.

Den fortidige handlingen foregår på høsten, som er en forfallstid, og på kvelden. Mannen som bærer på spannet med et vekkerur i, er gammel, frakken han går i, er gammel og utløyen hans er også gammel siden den beskrives som ”forfallen” og ”falleferdig” (side 39). Til og med vekkeruret hans er ”gammeldags” (side 41). Jeg-personen tenker at den gamle mannen er ”*gammel nok* til å bli sittende der til solen går ned” (side 39, min kursivering), når han og mannen har kommet frem til mannens bosted. Fortelleren tror også at den gamle mannen tenker ”på fortiden, kanskje på – fordi det var en høstdag – at han hadde levet så lenge for å bli så ensom” (side 39). Årstiden de er inne i på det tidspunktet den fortidige handlingen foregår, settes i sammenheng med den gamle mannens tanker. Jeg-personen og Ellermann-brødrene er i motsetning til mannen, unge mennesker. Denne kontrasten ung/gammel finner vi igjen i melodien som mannen spiller, fordi jeg-fortelleren omtaler den som en ”*morgensang* i en *aftenskog*” (side 39, min kursivering). Når tiden spiller så stor rolle i novellen som den gjør, poengteres tidskulissen i ”Et spann av tid” som særdeles betydningsfull, og tyder på at tiden ikke bare er en kulisse i ”Et spann av tid”.

Som jeg var inne på innledningsvis, spiller tiden også en rolle gjennom det at fortelleren ikke kan huske om det var i oktober eller november begivenheten fant sted. På side 39 husker jeg-personen likevel hvilken måned det måtte ha vært, og grunnen til at han kommer på det, er den nært forestående julehøytiden:

Nå husker jeg at det må ha vært november, ellers ville jeg ikke ha tenkt på hva slags julaften en slik mann må ha; jeg var barn nok til å måle en manns ensomhet i hvordan han tilbringer julaften – *der ser man hvordan tiden spiller inn*. (side 39, min kursivering)

Når ”tiden spiller inn”, skyldes det at jeg-personens tanker gjenspeiler hvor gammel han selv er på dette tidspunktet, siden han sier: ”jeg var barn nok”. Tiden som jeg-personen har levd,

har betydning for hva han tenker om andre, og i dette tilfellet den gamle mannen. Siden julen er en høytid som betyr mye for barna, er det naturlig at jeg-personen som barn/ungdom, tenker på hvilken jul den gamle mannen må feire. Tidskulissen som han innledningsvis mangler, faller her på plass, og fortellerens troverdighet styrkes med dette. Det som fremgår av sitatet er at tankene til jeg-personen i ”Et spann av tid” i høyeste grad er bestemt, og determinert, av tiden.

Også i neste eksempel setter jeg-personen tiden i forbindelse med en determinisme: Når jeg-personen møter den gamle mannen på nært hold, beskrives mannens rynker på denne måten: ”tiden hadde pløyet dype furer i ansiktet” (side 42). Tiden personifiseres i en konvensjonell metafor og gis her styrende egenskaper. Rynkene er en direkte konsekvens av tiden som mannen har levd, fordi tiden han har levd, har merket ham rent fysisk. Vi kan tolke rynkene som et bilde på at tidens påvirkning er utenfor menneskets kontroll, og et uttrykk for tidskulissens deterministiske forhold til begivenheten.

Også i novellens tittel finner vi et uttrykk for tid: ”Et spann av tid” er en ”død” metafor i den forstand at uttrykket er et fast og konvensjonelt uttrykk for en årrekke, eller lang tid. I og med at mannen i novellen er gammel, kan tittelen tolkes som et uttrykk for de årene han har levd. Tittelen kan også tenkes å reflektere den årrekken, eller den tiden, som har gått mellom den fortidige handlingen og fortellertidspunktet. En slik tolkning støttes av innledningen i novellen der fortelleren selv påpeker tiden som har gått siden det han kaller begivenheten, fant sted. Fortelleren har med årene gjennomgått en modningsprosess som gjør ham i stand til å se årsaksforholdene i historien han forteller. Og han bruker kulissemotivet for å uttrykke dette klarsynet.

Selv om tittelen i seg selv ikke er interessant, fordi den er en ”død” metafor, blir vi imidlertid særlig oppmerksom på den når den bokstaveliggjøres ved at den gamle viser seg å bære et spann med en vekkeklokke i: ”Han bar spannet i hånden – *et spann tid* skulle man kunne si – og jeg lå helt stille bak en sten og hørte vekkeruret tikke” (side 38, min kursivering). Når fortelleren kaller spannet med et vekkerur i, for et spann tid, blir vekkeruret et symbol for tiden.

Den gamle mannen fremstår som en sær og merkelig gamling når han går rundt med et slikt spann. Det bildet jeget gir av ham, er et bilde av en innbitt mann som for lengst har bygget en mur mellom seg selv og menneskene rundt, jf. det tidligere siterte: ”Jeg tror at han [...] er sørgmodig men lettet over at han har lagt menneskene bak seg, kanskje først og fremst barna” (side 39). Den gamle mannen lever i sin egen verden. Selv om han er en ensom einstøing, så tar han med seg dette spannet med vekkeruret i til byen, noe som forteller oss at han er en mann som i motsetning til kikkeren, som skjuler seg for omverdenen, tør å vise seg som den han er, og tør å gjøre seg til objekt for de andres blikk. Han realiserer til en viss grad det jeg mener er jeg-personens lengsel etter å være en aktør, siden han tør å være seg selv. Men en aktør er han likevel ikke, noe spannet han bærer kan tolkes som et uttrykk for. Slik kommenterer fortelleren det at den gamle mannen går rundt med et vekkerur i et melkespann: ”man går ikke ustraffet omkring med et vekkerur i et melkespann, den som gjør det må enten være full av overbærenhet eller full av forakt” (side 39). På grunn av mannens tale heller jeg mer til å tolke det at han bærer på dette spannet som et uttrykk for hans forakt enn overbærenhet. Det er likevel ingenting i novellen som røper en spesiell grunn til at mannen bærer på dette spannet, selv om jeg-fortelleren altså gjør seg noen tanker om det. Som jeg snart kommer tilbake til inviteres vi til å tolke vekkeruret som et bilde på mannens hjerte.

Til forskjell fra ”Sensommer” og ”Møte”, inviterer ”Et spann av tid” til en symbolsk tolkning. Spannet med vekkeruret, tittelmetaforen og, mer generelt, kulissemotivet, oppfordrer leseren til å løfte blikket fra selve handlingsplanet til et mer abstrakt nivå, der spannets og vekkerurets symbolikk, eller merbetydning, må utforskes nærmere. ”Et spann av tid” er derfor en novelle som er litt utypisk for Kjell Askildsen. Skrivestilen han er kjent for, er en skrivestil som så å si er blottet for tydelige symboler. I ”Et spann av tid” kan spannet mannen bærer på, tolkes symbolsk, både fordi spannet med vekkeruret i er en bokstaveliggjøring av tittelmetaforen, men også fordi det er så merkelig at den gamle mannen bærer på dette spannet, at det i seg selv inviterer til en symbolsk tolkning. Enda en grunn til å undersøke en spann- og ur-symbolikk nærmere, er at den gamle mannens reaksjon på Ellermann-brødrenes ødelegging av uret, tyder på at uret er noe mer og annet enn et vanlig ur: ”- Dere vet ikke hva dere gjør!” (side 41). Han er tydeligvis knyttet til uret. Guttene sammenlikner dessuten uret med den gamle mannens hjerte: ”- Tror du dette er hjertet hans? -Høres sånn ut. Åssen tror du det ser ut? - Vi får se [...]” (s. st.). Når uret antropomorferes som mannens hjerte, blir det tydelig at de er bevisste i forhold til at handlingen deres er ondskapsfull i og med handlingen deres

symbolsk sett betyr at de dissekerer hjertet hans når de plukker uret fra hverandre. Etterpå konkluderer de slik: ”– Det var ikke mye til hjerte [...]” (side 42). Også fortelleren sammenlikner uret med mannens hjerte, når han uttrykker seg slik om mannens reaksjon på at det er ødelagt: ”Den gamle rørte seg ikke; han sto som en støtte – som om tiden virkelig hadde tatt slutt, som om hjertet lå knust på spennets bunn” (s. st.). Det at mannen stivner til, er en naturlig reaksjon på mobbingen, men kan dessuten også tolkes som et bilde på forgjengeligheten og livets slutt. På grunn av dette bildet kan pointen, mannens destruktive rabalder, tolkes som at livet blir meningsløst for ham, eller at han går under, eventuelt dør, fordi guttene og jeg-personen sammenlikner uret med mannens hjerte. Selv om det, som jeg har argumentert for her, er mange aspekter ved novellen som inviterer til en symbolsk tolkning, unndrar spennet og uret seg en bestemt symbolsk tolkning. Vi må heller ikke glemme at spennet med vekkeruret er en bokstaveliggjøring av tittelmetaforen. Den gamle mannen bærer ganske enkelt rundt på et spann med et vekkerur i.

Det som uansett er åpenbart, om man velger å tolke spennet og uret symbolsk eller ikke, er at *tiden* spiller en rolle i det dramaet som utspiller seg i skogen. Tiden er på mange måter bestemmende for begivenheten, gjennom at høsten speiles i mannens alder og at tiden tematiseres gjennom vekkeruret. Tiden, og altså tiden som en kulisse, er viktig i historien og i narrasjonen av historien, i og med at fortelleren bruker ordet kulisse om tiden. Et annet sentralt motiv i ”Et spann av tid”, er kikkermotivet, som er nært forbundet med kulissemotivet.

### **Kikkermotivet og lengsel etter autentisitet i ”Et spann av tid”**

Kikkermotivet er et sentralt motiv i ”Et spann av tid”, og det er knyttet til kulissemotivet, blant annet gjennom at begge er motiv som kan assosieres med teater, drama og rollespill. Jeg-personen opplever ting gjennom å se på andre, og han bruker faktisk ordet kikkernatur om sitt eget vesen og har derfor en klar oppfatning av sin egen rolle i forhold til det som skjer: ”Jeg fulgte etter ham, på betryggende avstand – jeg visste jo hvor han skulle. Jeg handlet overensstemmende med min *kikkernatur* [...]” (side 38, min kursivering). Kikkeren i ”Et spann av tid” er altså en bevisst kikker, som ønsker å holde seg skjult for den gamle mannen og som forsvinner inn i skogen igjen når han ser ham: ”Jeg fikk øye på ham idet jeg kom ut av

skogen og skulle til å krysse veien. Jeg løp inn i skogen igjen” (side 38). På side 39 kommenterer jeg-fortelleren nok en gang at han holder seg skjult for mannen: ”Jeg så ham ta av fra veien og gå over jordet langs bekken; selv gikk jeg *i skogkanten, skjult av vidjekrattet, han kunne ikke se meg*” (min kursivering). Det å betrakte den gamle mannen er med andre ord kikkerens prosjekt.

Jeg-personen iakttar en mann han ikke kjenner personlig. Det han vet om den gamle mannen har han fått vite gjennom andre: ”jeg innbilte meg at jeg kjente lukten av ham, men det var vel saktens et sansebedrag influert av min annenhåndsviten om hans kummerlige tilværelse” (side 38). Jeg-personens tanker om den gamle mannen er, som han selv innrømmer, preget av en forutinntatt holdning. Hans fordomsfulle holdning til den gamle mannen avtar etter hvert som handlingen skrider frem. Først er jeg-personen i ferd med å trekke seg tilbake, fordi det ikke var ”stort å stå og se på [...] en lattervekkende gammel mann” (side 39). Men så begynner den gamle mannen å spille, og mannens fløytespill gjør et positivt inntrykk på jeget: ”det var meget vakkert” (s. st.). Jeget overraskes over og berøres av fløytespillet, fordi det er vakkert, og fordi han ser at det finnes glede og lysglimt i livet til den gamle mannen. Også talen som den gamle mannen holder når han er ferdig med fløytespillet, overrumpler jeg-personen, fordi det går opp for ham at den gamle mannen likner på ham selv: ”hvis jeg ikke selv hadde benyttet naturen som auditorium for liknende taler, ville jeg ha frakjent ham hans forstand, men jeg visste bedre” (side 40). Det positive inntrykket han får av mannen gjennom fløytespillet og likheten han ser med seg selv, gjør at jeg-personen føler empati med den gamle mannen. Den gamle mannens alder er ikke uvesentlig i denne sammenhengen, fordi jeg tolker jeg-personens tiltakende medfølelse som et uttrykk for at han klarer å se mannen i kraft av å være noe mer, og noe annet, enn bare gammel. Hans forutinntatte holdning til mannen kan forklares med den generasjonskløften som befinner seg mellom dem. I så måte kan tiden som en kulisse sies å styre hvordan jeg-personen som ung tenker om mannen. Det interessante i denne sammenhengen er at idet jeg-personen kjenner seg igjen i den gamle mannens tale, har ikke aldersforskjellen lenger betydning i forhold til hans forståelse av ham.

Jeg-personen i ”Et spann av tid” har mange likhetstrekk med jeg-personen i ”Sensommer”. I analysen av ”Sensommer” siterer jeg Øystein Rottens omtale av *Kulisser i Norges litteraturhistorie*, der han trekker frem spiller- og kikkermotivet som et sentralt motiv i både ”Sensommer” og ”Et spann av tid”. Han fremhever særlig at jeg-personene i disse to



novellene er kikkere som "lar seg følelsesmessig berøre eller er direkte involvert i det spill [de] betrakter i skjul" (Rottem 1997 *bind 2*:106).

I motsetning til jeg-personen i "Sensommer" som bruker kikkert på grunn av avstanden til det han ser, har jeg-personen i "Et spann av tid" langt mindre avstand til det som skjer, i og med at han står i nærheten av utløen. En annen og mer vesentlig forskjell mellom jeg-personene i disse to novellene er imidlertid at jeg-personen i "Et spann av tid" involverer seg mer direkte i handlingen, mens jeg-personens involvering i "Sensommer" mislykkes, fordi kvinnen ikke ser ham. Jeg-personen i "Sensommer" deltar riktignok i den påfølgende rettssaken, men dette sies ikke direkte, og er bare en slutning vi kan trekke ut fra opplysningene ellers i novellen. Når vi sammenlikner disse to kikkerne, ser vi med andre ord en positiv utvikling i den forstand at kikkeren i "Et spann av tid" faktisk blir en aktør, men som jeg snart skal kommentere mer inngående, får ikke dette noen positive konsekvenser for ham.

Kikkerrollen innebærer trygghet og kontroll for jeg-personen i "Et spann av tid". Rollen krever imidlertid at han må opprettholde en følelsesmessig distanse til det som skjer, et krav han i lengden ikke klarer å innfri. Til en viss grad klarer han å beholde en objektivitet til det han ser. Når fløyten havner noen meter fra ham, fristes han til å gjøre noe, men han klarer å la være:

Jeg var opprørt men lot meg ikke forlede, jeg hadde opprøret under kontroll, det har jeg bestandig hatt; feighet hindrer en ofte i å handle overilet; det er ikke for ingenting at feige mennesker ofte blir tillagt stor forstand. Jeg foretok meg altså ingenting, men lot utviklingen gå sin gang uavhengig av min avsky. (side 41)

Det er ingen kynisme som gjør at han har "opprøret under kontroll". Grunnen til jeg-personens manglende inngripen er som vi ser ifølge ham selv at han er feig. Feigheten kan imidlertid også forklare kikkingen: Fordi han ikke tør å være en deltaker, blir kikkingen hans eneste måte å forholde seg til mennesker på. Dette støttes av noe han selv sier: "jeg har opplevd lite i mitt liv men sett meget, mine erfaringer er med andre ord i alt vesentlig annenhånds" (side 38). Det er imidlertid en annen drift i ham som er sterkere enn feigheten, nemlig den driften som Rottem peker på; begjæret etter å bli en aktør i handlingen (Rottem

1997 *bind 2:106*).<sup>21</sup> Han blir så engasjert i det som skjer med den gamle mannen, at han ikke klarer å styre seg. Han venter riktignok til Ellermann-brødrene har gått, men når de er gått, trer han frem fra sitt skjulested for å gi den gamle mannen fløyten tilbake. Handlingen er et uttrykk for en følelsesmessig drift, og er altså ingen nøye planlagt og veloverveid handling: ”jeg hadde latt *følelsene* løpe av med meg og brutt kikkerens første bud: bli aldri sett” (side 42, min kursivering). Handlingen kan tolkes som et uttrykk for noe han innerst inne ønsker og drømmer om: å være et medmenneske. Men handlingen bryter også med hans kikkerprosjekt, og han blir følgelig skuffet over seg selv.

Det han oppdager når han trer ut av kikkerrollen, og forsøker å vise seg som et medmenneske, er at han ikke lenger har kontroll over situasjonen. Når han blir en handlende aktør, blir han følgelig sårbar når han selv blir gjenstand for en annen persons blick. Han opplever at den gamle ikke anerkjenner den nye aktørrollen hans, fordi han ikke oppfattes som det medmennesket han ønsker å være. Den gamle mannen setter nemlig i ham et blick som ikke oppfattes som noe positivt: ”De store øynene hvilte på meg. Det var ubehagelig” (side 42). Blikket oppleves fordømmende, fordi jeg-personen vet at han ved å vise seg for mannen samtidig avslører at han har vært vitne til det som har skjedd forut for hans egen inntreden i handlingen, og dermed blir det også avslørt at han har spionert på ham. Den nye rollen han går inn i farges, eller bestemmes, av den forrige, som for den gamle mannen er uakseptabel. Jeg-personen vet dessuten ut fra den gamle mannens tale at han fordømmer mennesker som sender nysgjerrige blick: ”han snakket om blick lange som kirkespir” (side 40). Jeg-personen blir skamfull og går ”inn i skogen der trærne sto tette, langsomt, for at han ikke skulle *se* at jeg skammet meg” (side 42, min kursivering). Skamfølelsen gjør at jeg-personen ikke lenger ønsker å være et objekt for mannens blick. Som jeg var inne på i redegjøringen for denne novellens point, er også jeg-personen en grunn til at den gamle mannen lager et destruktivt rabalder i låven.

Kikkermotivet uttrykkes på flere ulike måter i novellen, både ved at jeg-personen kikker på den gamle mannen, men også ved at den gamle mannen setter blikket sitt på ham. Ellermann-brødrene er også kikkere, noe som avsløres når de applauderer og kommenterer at det pep i

---

<sup>21</sup> ”Kikkermotivet er på den annen side intimt forbundet med et annet sentralt tema, nemlig spenningen mellom avstand og innlevelse, mellom selvforsvaret som ligger i betrakterposisjonen, og driften etter å tre ut av den og dermed miste kontrollen.”

ham. På handlingsplanet er ungdommenes kikkning, og da spesielt jeg-personens kikkning, sentral. Denne kikkningen er preget av ensrettethet og inngår ikke i en gjensidig form for kommunikasjon. Kikkningen, eller kikkermotivet, reflekteres også på et annet plan enn selve handlingsplanet i novellen, nemlig i en salme og en tale. Jeg vil ta for meg salmen og talen i den rekkefølgen vi finner dem i novellen, og jeg behandler dem hver for seg.

Salmen som den gamle mannen spiller er det eneste stedet i novellen der det uttrykkes noe positivt i forbindelse med blick og betraktning. Jeg-fortelleren omtaler den også positivt, idet han kaller salmen for en ”morgensang i en aftensskog” (side 39). Dessuten synes jeg-personen at fløytespillet er vakkert (s. st.). Sangen den gamle mannen spiller, nevnes ved tittelen ”Nu titter til hinanden”. Dette er en opprinnelig dansk salme som heter ”Nu titte til hinanden de favre blomster små” (1837)<sup>22</sup> og er skrevet av Bernhard Severin Ingemann (1789-1862). Han har skrevet flere morgen- og kveldssalmer til bruk ved barneasylene i København, og denne salmen er en av disse. I Danmark er den brukt blant annet til barnedåp. Gunnar Bach Pedersen, sogneprest i den danske folkekirken, skrev til meg på e-post at ”Nu titte til hinanden” er en meget folkekjær salme som er mye brukt i skolen. Den inngår også i *Den danske Salmebog*, hvor den hører med til de mest kjente og foretrukne salmene. Etter dåpshandlingen er det vanlig å synge den fra tredje strofe. I Norge var den mer kjent da *Kulisser* ble utgitt i 1966 enn nå. Siden den nok er ukjent for de fleste, velger jeg å gjengi den i sin fulle lengde her:

Nu titte til hinanden de favre blomster små,  
de muntre fugle kalde på hverandre.  
Nu alle jordens børn deres øjne opslå,  
nu sneglen med hus på ryg vil vandre.

Den kære Gud og skaber den mindste orm er nær,  
han føder fugl og markens lilje klæder.  
Dog menneskenes børn har han allermest kær,  
Gud ånder på øjet, når det græder.

Guds søn var selv et barn, og på krybbestrå han lå,  
hans vugge stod på jord foruden gænge.  
Guds himmeriges fryd har han lovet de små  
og blomster fra paradisetts enge.

Guds søn har os så kær, han er børnevennen stor,

---

<sup>22</sup> Salmen er gjengitt med tillatelse fra Jørgen Eberts hjemmeside: [www.ugle.dk/sange.html](http://www.ugle.dk/sange.html). Opplysningene om Ingemann har jeg også fra denne siden.

han bærer barnet op til Gud på armen.  
Han storm og hav betvang, da han vandred på jord,  
men børnene leged ham ved barmen.

O du, som os velsigned og tog i favn de små,  
en morgen se vi dig i paradiset!  
Du lærte os til Gud vore øjne opslå,  
evindeligg være du lovpriset!

Denne litt sentimentale, religiøse sangen handler for det meste om barnet og om Guds omsorg for barnet. Idyllen i sangen står i kontrast til det jeg tolker som begivenheten i novellen. Sangen er en intertekst i en tekst der kikkermotivet står sentralt, og har også selv et kikkermotiv. I tittelen som nevnes i novellen, og i sangens første strofe, heter det at blomstene *titter* til hinanden. Blomstene som ser på hverandre symboliserer gjensidighet, samvær og kommunikasjon, i motsetning til kikkingen i novellen som preges av ensomhet, distanse og isolasjon. Det at mannen spiller akkurat denne sangen kan tolkes som et uttrykk for hans lengsel etter autentisitet, nærhet, omtanke og samhörighet, men også en lengsel til det hinsidige eller Gud.

Salmens innhold står i grell kontrast til talen som den gamle mannen holder like etter, og fortelleren sammenlikner til og med talen med en sørgelig sang: ”da han tiet ble det så stille som etter en sørgelig sang” (side 40). Talens innhold reflekterer kikkermotivet, men også konteksten den inngår i, reflekterer kikkermotivet, fordi den gamle mannen ikke ønsker å bli sett av andre: Før han begynner å holde talen sin, forsikrer han seg om at han er alene: ”Han så inn mellom trestammene, et langt granskende *blikk*, som om han ville forvise seg om at han var alene” (side 40, min kursivering). Talen som følger er en monolog som fører oss inn i den gamle mannens livssituasjon og sinnsstemning.<sup>23</sup> I talen raser mannen over mennesker som retter nysgjerrige og ondskapsfulle blikk mot ham: ”han snakket om blikk lange som kirkespir [...]” (side 40). Det er altså ikke mye vi får gjengitt av talens innhold, men det utdraget fra den som jeg-fortelleren refererer, handler om kikking, og reflekterer ungdommenes kikking på den gamle mannen. Han er nødt til å forholde seg til de andre, selv om han som en outsider ikke inngår i et sosialt nettverk. De nysgjerrige blikkene og den ydmykelsen han utsettes for når han er i byen, gjør ham så opprørt at han holder en tale høyt

---

<sup>23</sup> Slik er det også med monologen som litterært grep: En monolog fører ofte ”leseren/tilskueren inn i hovedpersonens livssituasjon og sinnsstemning [...]. En monolog kan beskrive en indre, sjelelig konflikt og markere et avgjørende veivalg”. *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 1997, side 164.

for seg selv for å bearbeide den. Det ironiske ved situasjonen er at den kikkingen han reflekterer over i talen sin, blir bekreftet etterpå av møtet med de tre ungdommene. Når Ellermann-brødrene kommer frem mot ham, sier de noe som tyder på at de har hørt det han har sagt, og følgelig må ha kikket på ham i skjul også: ”Jaså, det piper i deg? [...] Det pep i ham, ikke sant?” (side 40). Også jeg-personen tilkjenner indirekte at han har vært en kikker når han gir mannen fløyten tilbake. Alle de tre ungdommene blir dermed representanter for den gruppen mennesker som den gamle mannen uttrykker forakt overfor i talen sin. Alle tre har hørt det han har sagt, og likevel velger de å tre frem for ham og dermed lar de ham også skjønne at de har kikket. Novellens point, det at den gamle mannen reagerer som han gjør, med å lage et rabalder i låven, er uunngåelig på grunn av den ydmykelsen han derigjennom opplever.

Talen kan også tolkes som et kunstverk i det kunstverket som novellen er, fordi fortelleren kaller talen for en ”storartet forestilling” (side 40). Den gamle mannens talegaver beskrives på en måte som gjør at vi kan stille ham på linje med kunstnere og diktere: ”han snakket om *blikk lange som kirkespir* og gjorde sine *plageånder til rotter og ormeyngel*; han var uklar men *veltalende*” (side 40, min kursivering). Og talens tematikk overlapper som vi har sett novellens tematikk gjennom kikkermotivet.

Når kikkermotivet på denne måten poengteres i salmen og talen, og opphøyes gjennom en form for kunstnerisk tale, kan man ikke tolke kikkermotivet som noe annet enn et tematisk hovedanliggende i novellen. Kikkermotivet tolker jeg som et uttrykk for den lengselen som både den gamle mannen og jeg-personen har etter autenticitet. I likhet med jeg-personen i ”Sensommer” opplever begge at autenticitet er en uopnåelig utopi, og de blir følgelig desillusjonerte.

Jeg har i de foregående analysene påpekt et spiller- og inautentisitetstmotiv både i ”Sensommer” og i ”Møte”. Å være inautentisk vil som tidligere nevnt, i følge Dag Solstads artikkel ”Nødvendigheten av å leve inautentisk”, si at en er i stand til å betrakte sine roller, fordi en har distanse til seg selv og dermed kan betrakte sitt eget rollespill (Solstad 2000a:128). Jeg-personen i ”Et spann av tid” opplever som sagt å miste kontrollen når han lar følelsene løpe av med seg og dermed blir en deltaker i handlingen. Han er til en viss grad en

bevisst spiller, som har en distanse til kikkerrollen, fordi han i tilbakeblikkene sier han har en kikkernatur. Men det at han så å si mot sin egen vilje blir en aktør i det spillet han observerer, er ingen bevisst og overlagt handling fra hans side. Det er en impulsiv handling, som jeg tolker som et uttrykk for at han lengter etter å være et medmenneske. Det er altså her snarere snakk om en lengsel etter autenticitet som ikke blir innfridd enn et inautenticitetsmotiv. Det er som sagt ikke bare jeg-personen som lengter etter autenticitet. Også den gamle mannen gjør det, noe jeg tolker salmen som et uttrykk for. Han kan tolkes som en slags projisering av hovedpersonen, fordi han også har denne lengselen, og fordi han også opplever en virkelighet som så langt fra svarer til hans drømmer.

## **Avslutning**

Historien som formidles i "Et spann av tid" er som jeg påpekte innledningsvis i denne analysen, ukomplisert og enkel. Når vi studerer den nærmere, finner vi at den i all sin enkelhet samtidig fremstår som et sinnrikt system holdt oppe av kulissemotivet og kikkermotivet. Novellen er fortettet og fremstår som konstruert, fordi forfatterens grep om novellen er stramt og tydelig. Askildsens konkretisering av det abstrakte begrepet tid ved at tiden helt konkret spiller en rolle i forhold til begivenheten og ved hjelp av kulissemotivet, oppfordrer til en symbolsk tolkning på samme tid som den unndrar seg en symbolsk tolkning. Tidskulissens deterministiske forhold til begivenheten og handlingen uttrykkes eksplisitt innledningsvis i novellen og bekreftes gang på gang gjennom handlingen. Kikkermotivet er også et viktig motiv i "Et spann av tid", og det uttrykker den lengselen som den gamle mannen og jeg-personen har etter autenticitet. Når jeg-personen forlater kikkerrollen for en kort stund, innser han at å være et medmenneske for den gamle mannen ikke lar seg gjøre, fordi han ikke selv kan bestemme sin rolle. Rollen bestemmes av den gamle mannen, og jeg-personens rolle vil defineres av at han har kikket, og ikke av at han forsøker å være et medmenneske. Det at denne lengselen ikke blir innfridd, kan begrunnes ut fra en deterministisk tankegang, fordi tidskulissen står i et deterministisk forhold til begivenheten, siden tiden, og rommet, styrer den.

## Avslutning

Hensikten med analysen av novellene ”Sensommer”, ”Møte” og ”Et spann av tid” har vært å finne ut hvilken betydning det eksplisitt uttrykte kulissemotivet har i hver enkelt novelle.

Teorien som ligger i bunn for analysen er Baggesens teori om novellens forteller, begivenhet og point. Ved å definere hver novelles forteller, begivenhet og point, har jeg gjort rede for den konteksten som hvert kulissemotiv opptrer i. Men det er ikke bare konteksten som blir tydelig. Som analysene av ”Sensommer”, ”Møte” og ”Et spann av tid” viser, er kulissemotivet i alle tre novellene knyttet til begivenheten på en eller annen måte.

Siden samlingen heter *Kulisser* og kulissene uttrykkes eksplisitt i de tre novellene jeg tar for meg, tydeliggjøres kulissemotivet som et viktig motiv i samlingen generelt og de enkelte novellene spesielt. Kulissemotivet inngår i kontekster der forholdet mellom hovedpersonene og vilkårene som de må forholde seg til, er deterministisk. Det som er felles for kulissemotivet i ”Sensommer”, ”Møte” og ”Et spann av tid”, er at kulissene settes i sammenheng med begivenheten, og at menneskets handling fremstilles som determinert av kulissene og det de representerer. Begivenheten er i alle tre novellene av en slik karakter at dens forvirring fremkaller et sammenbrudd for den ”oprindelige orden”: For hovedpersonene i ”Sensommer”, ”Møte” og ”Et spann av tid” får historien som formidles i novellen en tragisk utgang, fordi de blir desillusjonerte. I de tre novellene jeg har analysert viser kulissene og begivenhetene seg å være uløselig knyttet sammen, på den måten at kulissene utgjør vilkårene for personenes handling og novellens begivenhet. Som jeg var inne på i innledningskapitlet, er flere av de åtte novellene i *Kulisser* veldig ulike i form, og i innhold. Likevel vil jeg hevde at samtlige novellene har det til felles at historiene som formidles er preget av et deterministisk syn på menneskets forhold til sine omgivelser. Hovedpersonene befinner seg i situasjoner som tvinger dem til å handle på en bestemt måte.

I ”Sensommer” er kulissemotivet en metafor for omgivelsene, nærmere bestemt hagen, som den kvinnen jeg-personen spionerer på befinner seg i. Disse kulissene er idylliske, og de kontrasterer begivenheten: ”kulissene utgjorde en [...] kontrasterende idyll” (side 19). Jeg-personens forståelse av idyllkulissene er et uttrykk for den illusoriske virkelighetsoppfatningen han har før begivenheten inntreffer, og fordi han er ung og ærbar har

han ingen forutsetninger for å oppfatte dem annerledes. Når begivenheten inntreffer, avslører han idyllkulissene som falske, og ved novellens slutt er han desillusjonert. Jeg-personen i ”Sensommer” er en kikker, og jeg tolker kikkingen hans som et uttrykk for en lengsel etter autentisitet. Han finner ut at det han drømmer om, og lengter etter, er en utopi.

Også i ”Møte” er kulissemotivet en metafor for omgivelsene, men her inkluderer det faren, eller rettere sagt de ”kravene” hovedpersonen Gabriel føler at rollespillet far/sønn stiller til ham. Møtet med faren, som er begivenheten i ”Møte”, fremkaller minner fra Gabriels oppvekst, og gjensynet og minnene styrer ham inn i den offerrollen han trodde han hadde forlatt da han flyttet hjemmefra. Møtet med faren bringer Gabriel inn i en rolle han verken vil, eller kan, være i, og han tvinges derfor også inn i en opprørsrolle. Han må gjøre opprør, fordi situasjonen krever det av ham. I ”Møte” sier hovedpersonen: ”Her er jo alt som før, jeg mener kulissene, man kan ikke bryte deres krav om et adekvat handlingsforløp” (side 24). Dette utsagnet tolker jeg som et uttrykk for at menneskets handlinger er determinert av forholdet det selv ikke kan kontrollere, så som oppvekst, miljø, omgivelser, tid og andre personer. Og historien om Gabriels gjensyn med faren er en historie om hvordan Gabriels handlinger tydelig viser seg å være styrt av faren og oppveksten.

Mens kulissemotivet i ”Sensommer” og ”Møte” særlig henspiller på omgivelsene som begivenhetene finner sted i, er det i ”Et spann av tid” et uttrykk for en *tids*kulisse. Omgivelsene er også viktige i ”Et spann av tid”, men tiden vektlegges spesielt, fordi ”tiden er en kulisse” (side 38). Begivenheten står i et deterministisk forhold til tidskulissen, fordi, som fortelleren sier, ”det ene er jo så avhengig av det andre” (s. st.). Dette forholdet bekreftes flere ganger gjennom handlingen i novellen. I likhet med ”Sensommer” er kikkermotivet et viktig motiv i ”Et spann av tid”, og det uttrykker den gamle mannens og jeg-personens/kikkerens lengsel etter autentisitet.

I innledningskapitlet kaller jeg novellene i *Kulisser* environment-noveller, med utgangspunkt i Erik Thygesens definisjon av environment-romanen (Idar Stegane i Fidjestøl m.fl. 1996:617). Kulissemotivet er langt på vei med på å tydeliggjøre novellene som environment-noveller, fordi det i alle tre novellene legges vekt på *omgivelsenes* og *tidens* betydning for hovedpersonenes handlinger gjennom kulissemotivet. Kulissemotivet er, slik det er utformet i



de tre novellene, tydelig influert av de modernistiske strømningene i litteraturen på 60-tallet, fordi det i større eller mindre grad uttrykker, eller er forbundet med en inautentisitets-, spill- eller rolletematikk. Kulissemotivet er et motiv som drar veksler på de eksistensielle problemstillingene som en slik tematikk berører.

Jeg vil til slutt kort perspektivere analysen av kulissemotivet i ”Sensommer”, ”Møte” og ”Et spann av tid” ved å trekke frem et par av de fem andre novellene i *Kulisser*, hvor vi finner det jeg vil kalle et implisitt kulissemotiv. Disse er ”Ventetid” og ”Mardons natt”.

”Ventetid” handler om en mann som på ulykksalig vis har havnet i klem under en stein på en fjellhulle. En foss rett ved siden av der han ligger overdøver ropene hans, så han vet at han mest sannsynlig ikke vil bli reddet. Vi får skildret tankene han har mens han venter på sin sikre død. I ”Ventetid” er omgivelsenes klamme grep om hovedpersonen påfallende, fordi hovedpersonens handlefrihet så absolutt er fraværende der han ligger fastklemt under en stein og venter på døden.

Den andre novellen, ”Mardons natt” er veldig ulik ”Ventetid”, fordi det her, som i likhet med ”Møte”, handler om et møte mellom far og sønn, som i dette tilfellet begge heter Mardon Lender. Men på ett punkt er disse to novellene like, fordi vi i ”Mardons natt” finner følgende deterministiske utsagn som kan sies å summere opp det sentrale i *Kulisser*, og også i novellen ”Ventetid”: ”Egentlig kan vi ikke noe for at vi er den vi er, kan vi? Vi er fullt og helt i vår fortids vold, ikke sant, og vi har aldri selv skapt vår fortid. Vi er piler skutt ut av mors liv, og vi lander på en kirkegård” (side 101).

I disse to novellene hvor vi har å gjøre med det jeg vil kalle et implisitt kulissemotiv, befinner hovedpersonene seg i høyst forskjellige, men like fullt dramatiske situasjoner. Kulissene er hovedpersonenes omgivelser, minner og fortid og har samme nære forbindelse med begivenheten/handlingen som det eksplisitt uttrykte kulissemotivet har til begivenheten i ”Sensommer”, ”Møte” og ”Et spann av tid”.

# Litteratur

## Primærlitteratur

Askildsen, Kjell (1966): *Kulisser*, Oslo

## Sekundærlitteratur

Andersen, Bjørn Inge m.fl. (2002): "En pratsom gammel gubbe med sans for livet? Tema og norm i Kjell Askildsens "Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten"", i *Nordlit*, nr. 12

Askildsen, Kjell (1953): *Heretter følger jeg deg helt hjem*, Oslo

Askildsen, Kjell (1955): *Herr Leonard Leonard*, Oslo

Askildsen, Kjell (1957): *David's bror*, Oslo

Askildsen, Kjell (1969): *Omgivelser*, Oslo

Askildsen, Kjell (1974): *Kjære, kjære Oluf*, Oslo

Askildsen, Kjell (1976): *Hverdag*, Oslo

Askildsen, Kjell (1982): *Ingenting for ingenting*, Oslo

Askildsen, Kjell (1983): *Thomas F's siste nedtegnelser til almenheten*, Oslo

Askildsen, Kjell (1987): *En plutselig frigjørende tanke. Noveller i utvalg*, Oslo

Askildsen, Kjell (1991): *Et stort øde landskap*, Oslo

Askildsen, Kjell (1991): Intervjuet av Haagen Ringnes i tv-programmet "Bok 91" på NRK i forbindelse med utgivelsen av *Et stort øde landskap*. Programmet ble sendt 12. desember.

Askildsen, Kjell (1996): *Hundene i Tessaloniki*, Oslo

Askildsen, Kjell (1999): *Kjell Askildsen. Samlede noveller*, Oslo

Askildsen, Kjell (2000): Intervjuet av John Bjørnar Netskar i PS - Filosofiske smuler (en form for "bokbad"), Min Plass, Bodø, 7. november. Intervjuet er ikke trykt, og jeg siterer fra mine egne notater gjort under intervjuet.

Askildsen, Kjell (2003): Håndskrevet brev til Ragnhild E. Lindgård, Oslo, 28. mai

Asser, Elisabeth Austad (2000): *Fra det unevnelige til det nevneverdige: et møte mellom to tekster av Kjell Askildsen og Martin Heideggers tenkning*, Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap, Universitetet i Oslo

Baggesen, Søren (1995) [1965]: *Den blicherske novelle*, Odense

Bakkemoen Edel (1987): "Forfatteren som kikker", i *Aftenposten Morgen*, 17. november

*Bibelen Den hellige skrift. Det gamle og det nye testamente* (1985, 2. utgave) [1978], Oslo

Borgen, Johan (1960): *Innbilningens verden*, Oslo

Borgen, Johan (1966): "Kjell Askildsen – en dikter" i *Dagbladet*, 4. november

Borøy, Karin Kathrine (2003): *Alt som før? : fremstilling av samliv og parforhold i seks noveller av Kjell Askildsen*, Hovedoppgave i nordisk litteratur, Universitet i Oslo

Daasvatn, Anne-Marie (1993): *Fra fordømmelse til det litterære toppsjikt: forfatteren Kjell Askildsen sett på bakgrunn av sørlandspietisme og sørlandsmoral*, Hovedoppgave i nordisk, Universitetet i Bergen

Dahl, Willy og Eide, Eiliv [1975] (1984): *Norges litteraturhistorie*, Bind 6, *Vår egen tid*, 3. opplag

Enge, Turi og Moi, Morten (red.) (1997): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Oslo

Fredly, Synnøve Ingvild (2001): *Det vesentlige i det trivielle : en lesning av tre noveller av Kjell Askildsen*, Hovedoppgave i nordisk, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Trondheim

Hagerup, Henning (1999): "Etterord" i *Kjell Askildsen. Samlede noveller*, Oslo

Henriksen, Aage (1971): "Johannesevangeliet som novelle" i *Gotisk tid. fire litterære afhandlinger*, København

Imerslund, Knut (1975): "Linjer i et forfatterskap. Kjell Askildsen" i *Edda*, hefte 6

Ingemann, Bernhard Severin: "Nu titte til hinanden", på Jørgen Eberts hjemmeside:  
[www.ugle.dk/sange.html](http://www.ugle.dk/sange.html)

Landfald, Aagot (1986): *Cappelens ordbok*, Oslo

Lund Klujeff, Marie (1996): *Novelle og begivenhed. en analytisk og genreteoretisk undersøgelse med nedslag i genrens historie*, Århus

Klujeff, Marie Lund 2001: "Tonen i den minimalistiske novelle", i *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift 1*, Oslo

Melle, Anita (1994): *Form og sosiale relasjoner i fem tekster av Kjell Askildsen*, Hovedoppgave ved Institutt for nordistikk og språkvitenskap, Avdeling for nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo

Melle, Anita (1995): "Kjell Askildsen: gamle menn og sosiale relasjoner", i Erika Sausverde og Paal Arbo (red.): *Colloquia Scandinavistica Vilnensia*, Vilnius

Mørkved, Kari Margrethe (1999): *Intens stillstand. En tilnærming til Kjell Askildsens novelle – formspråk i Hundene i Tessaloniki*, Hovedoppgave ved det historisk-filosofiske fakultetet, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, NTNU, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Mørkved, Kari Margrethe (1999): "Hundene i Tessaloniki – novellesyklus som postmoderne folkeviser?" i Morten Harry Olsen og Anne Gjeitanger (red.): *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30. september 1999*, Oslo

Næss, Jan: (1993) *Solipsistiske samtaler? : ei pragmatisk tilnærming til Kjell Askildsen: Thomas F.s siste nedtegnelser til almenheten*, Hovedoppgave, Universitet i Oslo

Olsen, Morten Harry og Gjeitanger, Anne (red.) (1999): *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30. september 1999*, Oslo

Olsen, Morten Harry (1989): "Kjell Askildsen i tidsånden" i *Tråder*, Oslo

Olsen, Morten Harry (1994): "Alt forandrer seg, alt forblir som før", etterord i Kjell Askildsen: *Alt som før: Kjell Askildsen i utvalg*, Oslo. Etterordet ligger også på Morten Harry Olsens hjemmeside: <http://www.morten-h-olsen.net/skrifter.htm>

Rottem, Øystein (1997/1998): *Norges litteraturhistorie*, bind 1-3, Oslo

Rottem, Øystein (2001): Forelesning om 60-talls litteraturen i Norge, holdt ved Institutt for nordisk språk og litteratur ved Universitetet i Tromsø, 3. februar

Selberg, Ole Michael: "Polsk litteratur i Norge", den polske ambassadens hjemmeside: [http://www.poland-embassy-no.com/stronynor/info/stosunki/literatura\\_no.htm](http://www.poland-embassy-no.com/stronynor/info/stosunki/literatura_no.htm)

Skyum-Nielsen, Erik (1999): "Stilkunst, stillhet og stolthet" i *Morgenbladet*, 1. oktober

Skyum-Nielsen, Erik (1999): "Overbærende ironi. En retorisk figur i *Hundene i Tessaloniki*", i Morten Harry Olsen og Anne Gjeitanger (red.): *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30. september 1999*, Oslo

Solstad, Dag (1969): *Irr! Grønt!*, Oslo

Solstad, Dag (2000) [1981]: "Nødvendigheten av å leve inautentisk", i *Artikler om litteratur 1966-1981*, Oslo (første gang utgitt i *Vinduet* nr 3/68)

Solstad, Dag (2000) [1981]: "Spillere", i *Artikler om litteratur 1966-1981*, Oslo (første gang utgitt i *Moderne prosa* (1968), Oslo)

Stegane, Idar (1996, 2. utgave): "Kapittel 6. Medierevolusjon og modernisme, 1945-1990-åra", i Bjarne Fidjestøl m. fl.: *Norsk Litteratur i tusen år. Teksthistoriske linjer*, utgitt ved Universitetet i Bergen

Stemland, Terje (1999): "Han gir oss stillheten i en ordmettet verden", i *Aftenposten Morgen*, 24. september

Svarstad, Randi (1997): *Åpent landskap. Formspråket i Kjell Askildsens Et stort øde landskap*, Hovedoppgave i nordisk språk og litteratur, Universitetet i Oslo

Thon Jahn (1999): "I stormens øye er det helt stille. Kjell Askildsens sekstitallsdiktning", i Morten Harry Olsen og Anne Gjeitanger (red.): *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30. september 1999*, Oslo

Tønnesen, Thomas (1998): *Mellom håp og desillusjon – En eksistensialistisk analyse av Kjell Askildsens nyere noveller*, Hovedoppgave, Universitetet i Oslo

Tønnesen, Thomas (1999): "Mellom håp og desillusjon", i Morten Harry Olsen og Anne Gjeitanger (red.): *Festskrift til Kjell Askildsen på 70-årsdagen 30. september 1999*, Oslo

Øvrehus, Marius A. (1997): "Askildsens uro" i *Under Dusken*, nr. 3, <http://www.stud.ntnu.no/groups/ud/dusker/html/9703/askildsen.html>