

Torgeir Haugen

I tegnenes rike

Dekadente mønstre i Solstads forfatterskap

«Alt han så, alt han tenkte, leste, hadde en bismak av 'olding'. Han levde i Aftenlandet under den grelle aftensol, og han visste at i Østen gikk en annen sol opp over unge mennesker på hans egen alder». *Irr! Grønt!*

Vi støter på mange referanser til dekadansen i Dag Solstads romaner, åpne så vel som skjulte, intertekstuelle som tematiske. Åpningssitatet viser til Oswald Spenglers *Der Untergang des Abendlandes* (1918–22). Arild Asnes beskriver språket sitt som «[e]t språk med klart dekadente trekk, et språk som hadde tydelige aner hos storborgerskapets og det forfalne aristokratis uskikkelige gutter» (Arild Asnes, 1970: 90). Journalistlærlingen Fjords møte med torsdagskarnevalet på Oppland Turisthotell fører til at han slås av «lede» (Roman 1987: 117). Han ser at alt er «tomhet» og begrunner drivkraften bak karnevalsleken med «kjedsommeligheten i våre liv» (*loc cit.*). Men det er ikke de eksplisitte og intertekstuelle dekadansereferansene jeg vil prøve å påvise i forfatterskapet, heller ikke dekadansen som et reint tematisk forhold. Det er dekadansen som en art fenomenologisk størrelse som står i fokus for dette resonnementet.¹

Dekadanse

Sjøl om begrepet dekadanse² forgreiner seg i flere retninger og vanskelig kan avgrenses fra et begrep som modernisme,³ kan man gjenfinne noen typiske komponenter og noen grunnvariasjoner av disse. En av disse komponentene er synet på samtida. Samtida er prega av forfall

(ordet dekadanse kommer fra latin via fransk og kan føres tilbake til de latinske formene *de*, 'ned', og *cadere*, 'falle', det vil si falle ned), eller i mer ekstrem form: Vi befinner oss ved en endetid (jmfør slutninga på Tryggve Andersens *Mot kvæld* fra 1900). De tradisjonelle verdiene har mista sin mening og den moderne verdenen er kaotisk og uforståelig, tom og meningsløs. Følelsen av å ha befunnet seg innafor et historisk paradigme (opplysningsprosjektet) som kunne løfte menneskeheten ut av dumskap og trelldom og sikre åndelig og materiell lykke, brister, og en krisestemming brer seg blant kunstnere og intellektuelle.

Årsaken til dette fallet ut av en meningsfull orden lokaliseres særlig i en klasse, borgerskapet, og en samfunnsstruktur, kapitalismen, og man er skeptisk til den framskrittsoptimismen, som har dominert det borgerlige kapitalistiske samfunnet fra siste halvdel av søttenhundretallet. Opplevelsen av krise og verdinivellering deler dekadansen med modernismen, men fallet ut av en meningsfull orden er ikke tematisert i samme grad i modernismen. Dette skal ikke forstås dithen at vi starter i et kosmos for så å falle slik som i dannelsesromanen – i hvert fall om vi fortolker den sympatisk – med et barndommens paradys som etterfølges av en hjemløshetsfase (før hovedpersonene klarer å finne hjem igjen, hvor begjær og fornuft, individ og samfunn forenes). Barndommen er fraværende i dekadansen (noe den ikke behøver å være i modernismen, sjøl om den kan være framstilt på negativt vis).⁴ I Georges Roden-

bachs dekadanseklassiker *Bruges-la-Morte* fra 1892 (dansk oversettelse: *Brügge-den-døde*) møter vi en hovedperson som har mista festet til livet etter konas død og har flytta til Brügge fordi denne døde byen korresponderer med hans følelser.⁵ Hugues Vianes lykkelige samliv med hustruen befinner seg forut for historien som kontrast til den døden som har infiltrert hele Vianes virkelighet.

Den andre basiskomponenten er den cerebrale personen. Refleksjonen og sjørefleksjonen dominerer dekadentens forhold til verdenen. Istedenfor å inngå i et forpliktende forhold til samfunnet og det andre kjønn, sanser og fortolker dekadenten seg sjøl og den virkeligheten han er situert i. For ikke bare oppløser verdenen og subjektet seg i dekadentens blikk som følge av samfunnets fall – verdinivelleringa, også kjønn blir en ustabil størrelse: «[N]ivelleringen av verdier [fremstilles] som nivellering av personligheten, det vil si som personlighetsoppløsning,» skriver Per Thomas Andersen (Andersen 1992: 16), og Per Buvik tillegger i en diskusjon av Andersens avhandling at «undergravningen» ikke bare gjelder den sosiale ordenen; den dreier også om den biologiske (Buvik 1998: 171). Det er altså ikke bare samfunnet som oppløses, også jeget og kjønn som stabile konstruksjoner destabiliseres. Dette fører imidlertid ikke til et reint frittflytende individ (sjøl om tendensen klart er til stede) eller fullkommen overgivelse til en hedonistisk livsførsel, hvor driftsintensitet plasseres i høysetet. Driftslivet og jegets forhold til verdenen filtreres gjennom hjernen og fantasien og blir til gåtefulle og eggende bilder og forestillinger. Dekadentens cerebrale forhold til virkeligheten er således ikke uttrykk for et moralsk forfall i tradisjonell forstand. Når verdenen faller og verdien med den, har dekadenten kun sine sanser og sin fornuft å stole på i fortolkninga av det moderne, en fortolkning som også innebærer en kritisk undersøkelse av verdenen som den foreligger, enskjønt denne kritiske holdninga nok ofte

har sitt sete i følelsene og ikke i fornuften. Den kritikken av kapitalismen som vi møter i dekadansen er derfor ofte subjektiv og emotiv og sikter i liten monn mot en løsning av de problemene mennesket møter i det moderne. I tillegg er den cerebrale personen ofte en åndsaristokrat, en elitær skikkelse som betrakter masse, borgerskapet og det framvoksende demokratiet med skepsis eller forakt. I Knut Hamsuns *Mysterier* (1892) kan vi gjenkjenne en slik desavuering av den borgerlige fornuften gjennom Nagels kritikk av den britiske statsmannen William Gladstone.

Utover verdinivellering og cerebralitet kan man i stikkordsform nevne trekk som åndsaristokratisme, dandyisme, isolasjonisme og estetisisme; idealisme, regressiv lengsel og utopisk totalitarisme; fascinasjon for det nye, det kunstige og det døde; dragning mot samfunnets skyggesider, mot forfallet, det irregulære og det perverse; og dyrking av det sanselige. Det som forbinder disse elementene med hverandre, er at dekadenten befinner seg i opposisjon til borgerskapets verden og de rådende humanistiske idealene. Derfor rettes blikket andre steder: mot samfunnets randsoner eller utafor det. Det er på denne bakgrunnen at vi får den besynderlige konstruksjonen som særmerker dekadansen, en konstruksjon hvor idealisme og perversjon kan gå hand i hand. Det som er felles for dem er at de befinner seg utafor samfunnets normalitetsakse, borgerskapet. Hvis man skulle beskrive det i visuelle termer, kunne man si at blikket forskyves fra aksens i synsfeltet til kantene, det området hvor vi ser uskarpt.

Dekadentens opposisjonelle og marginelle posisjon i forhold til den borgerlige verdenen gir seg to hovedutslag: 1) de som forsøker å oppheve verdinivelleringa ved å prøve å etablere en meningsfull relasjon til samfunnet, og 2) de som kultiverer egen fremmedgjorthet. Den første varianten kan man beskrive som 'essensialistisk' fordi den søker å oppheve tomheten, gi den fylde. Den andre retninga gir seg tomhe-

ten, overflaten og perversjonen i vold ved å gi seg hen til det fremmedgjorte. Grensene mellom disse to måtene å forholde seg til moderniteten på er ikke skarpe, og essensialisme og 'overflatedyrking' kan godt sammenfalle, men i den norske (og til dels den nordiske) dekadansen er det den essensialistiske retninga som først og fremst er blitt vektlagt. Meningstomheten er vanligvis filtrert gjennom hovedpersonen, som, via et «regenereringsforsøk» (Anderesen 1992: 240), søker å oppheve den verdiflate tilstanden, men uten å lykkes.

Kombinasjonen av det antiborgerlige og cerebrale gir en antikklassisistisk estetikk, hvor detaljen og formen framheves på bekostning av helhet og sak,⁶ hvor det overdrevne og aparte kommer i sentrum istedenfor det harmoniske og normale. Denne manieristiske og til dels modernistiske praksisen illustrerer hvor avhengig dekadansen er av det den befinner seg i opposisjon til: en moderne, kapitalistisk og borgerlig verden. Dekadenten kan framstille verden som tom og meningsløs, men hengir seg samtidig til fascinerte og vellystige skildringer av den. Dermed viser dekadenten også slektskap med melankolikeren slik denne skikkelsen tradisjonelt framstilles i kunst og litteratur.

Denne generelle beskrivelsen av dekadansen tar ikke høyde for alle fasettene i den epokale dekadansen eller periodens sosialhistorie, men må betraktes som et forsøk på å abstrahere noen sentrale trekk og forklare dem i en allmenn modernitetskontekst. Men via en slik strategi blir det mulig å skissere en dekadansens fenomenologi, og dermed avprøve den på verk og perioder som vi normalt ikke rubriserer med termen dekadanse.

Den samtida som den epokale dekadenten forakta, var i opposisjon til eller fremmedgjort for (villet eller ufrivillig), er sjølsagt ikke den samme i Solstads romaner. Skyteskiva er det norske sosialdemokratiet de siste tredve, førte åra, men dets hovedkomponenter er de samme som i dekadansen: borgerskap og kapitalisme.

Dekadenten har også endra seg. Vi møter ikke en uttalt livstrøtt og pervertert dandy som syns at alt er kjedelig og søker eksesser for å oppheve leden, heller ikke en isolert estet. Men vi støter på panderter til disse skikkelsene, intellektuelle personer med en eller annen form for høyere utdanning og stor forkjærlighet for litteratur med røtter i storborgerskap og aristokrati. Og deres refleksjon er nærmest uendelig. Nå er ikke Bjørn Hansen fra «*Elleve roman, bok atten*» og Arne Gunnar Larsen fra *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* hva man vanligvis betrakter som intellektuelle. Men sjøl om de som typer betrakta, ikke kan gis en slik merkelapp, har deres måte å fortolke seg og omgivelsene på klare intellektuelle trekk, og de er filtrert gjennom en intellektuell forteller.⁷ Så til tross for at noen av ikonene fra det nittende århundrets dekadanse er skifta ut, er grunnstrukturen noenlunde ens – om enn med forskyvninger og ulik aksentuering innafor det feltet man vanligvis betrakter som dekadanse.

Den falne samtida

Det kraftigste uttrykket for hvordan det står til med samfunnet og samtida, slår imot oss i *Arild Asnes, 1970* på morseaktig vis: «SLUTT. SLUTT PÅ VERDEN. STOPP» (98). Betrakta som konsentrat er utsagnet symptomalt for hovedpersonenes syn på de rådende samfunnsforholdene i Solstads romaner. I *Roman 1987* uttaler Fjord om seg sjøl at

tanken på at jeg skulle representere det [samfunnet] på noen som helst måte, f.eks. ved å gjøre karriere innafor det, og på den måten sjøl bli en person som utstrålte harmoni og vellykkethet, den virka direkte frastøtende på meg, så frastøtende at det i hvert fall grensa til hat (204).

Heller ikke Geir Breviks intensjon med læreryrket vitner om identitet mellom han og samfunnet: «Han hadde begynt på lærerskolen for å bli en annerledes lærer, en lærer som brakte

selve det å være lærer i et nytt lys, et lys som grelt avdekket at det å være lærer var umulig» (*Irr! Grønt!*: 42). Skylda for verdenens falne karakter og/eller subjektets ditto tillegges det norske sosialdemokratiet og i videre forstand kapitalismen og den borgerlige ideologien. Elias Rukla i *Genanse og verdighet* lurar på om

årsaken til hans samfunnsmessige lidelse lå i demokratiseringen av kulturen og også selve livet? Men han var jo imot det! Det opprørte ham! I så tilfelle, hvorfor skulle han da være tilhenger av demokratiet, når det forholdt seg slik at demokratiets ytringer opprørte ham? (112).

Ruklas samfunnsmessige lidelse består i at «[a]lt han sto for, var blitt fjernet fra samfunnets dagligtale» (111). Han opplever at han er «som luft» for «samfunnets herolder», usynlig, ikke-eksisterende, død, og dette utlegges som et resultat av demokratisering (110). Fordømmelsen av samtidas samfunn er skarpest i '(m-l)-romanene' (*Arild Asnes, 1970; Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemsokt vårt land, heretter Gymnaslærer Pedersen; og Roman 1987*). Fjord uttrykker det slik: «Kapitalismen er blodig synd» (*Roman 1987*: 285). I de andre romanene er den ikke formulert i store bokstaver. Den kommer for det meste til syne på indirekte vis ved. Likevel kan vi støte på formuleringer som bekrefter denne negative holdninga til samfunnet. Jeg gir ordet til den unge Pål Andersen: «Han søkte ikke den orden han var blitt oppdratt til å se og forstå, men oppløsningen av denne orden» (*Professor Andersens natt*: 34).

Men det at en person er i opposisjon til og fremmedgjort for samfunnet, ute av stand til å forbinde seg med det og kanskje heller ikke vil, er ikke tilstrekkelig for at vi kan kalle posisjonen dekadent: dels fordi modernismen har fremmedgjøring som omdreiningspunkt, dels fordi den sivilisasjonskritiske litteraturen (modernistisk eller ei) tar utgangspunkt i det samme. Mer påfallende blir det når *Arild Asnes,*

1970 og romanene fra *Gymnaslærer Pedersen* til og med «*Ellevte roman, bok atten*» forsøker å oppheve denne tilstanden gjennom et regenereringsforsøk, forsøket på å oppheve den verdiflatte tilstanden, lade verdenen med mening. Gymnaslærer Pedersen uttrykker det slik der han står nyankommet på Larvik jernbanestasjon: «Jeg ville vekk fra det umulige, jeg ville hjem til det alminnelige, hjem til samfunnet» (*Gymnaslærer Pedersen*: 21).

I *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* søker Larsen tilbake til ungdomsidealene sine. Han deltok i utforminga av Romsås, hvor ideen var å lage et landsbyfellesskap, ikke en drabantby.⁸ Hit flytter han for å starte på nytt. Men det går ikke som han har regna med. Larsen sitter ensom og forlatt i leiligheten på Romsås og blir på grunn av begjæret sitt involvert i et trekantdrama med døden til følge, noe som resulterer i et nytt oppbrudd (til Holmlia), hvor en mulig fortolkning av romanens slutning er at den samme historien gjentar seg (altså et nytt regenereringsforsøk). Det er i hvert fall ingen ting som tyder på at Larsen har funnet lykken. Hansen i «*Ellevte roman, bok atten*» oppgir karrieremessig fremgang for å prøve lykken med en ny kvinne og en ny jobb i småbyen. Men da forholdet går i oppløsning, sitter han isolert igjen i Kongsberg, lenka til en rullestol – til tross for at han ikke er fysisk lam.

Det er også bemerkelsesverdig og meget sigende at hovedpersonene heller ikke innafor AKP (m-l) s regi (me), hvor det 'ekle' samfunnet har blitt erstatta av et fellesskap som svarer til hovedpersonenes idealer, oppnår det Asnes kaller «et anstendig liv», et liv som er i stand til å oppheve subjektets isolerte og fremmedgjorte posisjon (*Arild Asnes, 1970*: 87).⁹

I *Gymnaslærer Pedersen* og *Roman 1987* annulleres meningstomheten ved at hovedpersonen går inn i AKP (m-l). Regenereringsforsøket lykkes tilsynelatende – for en stund. Men meningsfylde innebærer at hovedpersonene må oppgi deres identiteter. Pedersen gir fra seg

navnet sitt.¹⁰ Han blir AKPs ansikt utad, men får ikke være med på å utforme de artiklene som underskrives med navnet hans. Hvis vi holder oss til navnegivinga, lykkes heller ikke integrasjonen for Fjord. Navnet hans er halvt, det mangler fornavn, og han får det heller ikke i løpet av historien. Hans navn vitner om det (Sande) Fjord han kommer fra og er hele tida forbundet med den posisjonen han har. Det er journalistlærlingen Fjord, Fjord som er gift med professordatter Mette Stang Hansen, tørker og maskinfører Fjord, hjelpelærer Fjord, og så videre.¹¹

Utover det at det ikke er rom for noe individuelt subjekt i (m-l)-bevegelsen, viser det seg at Pedersen ikke er i stand til å gå helhjerta inn i AKP: sjøl innafor bevegelsen velger han å være en outsider. Han nekter å la seg proletarisere og blir således isolert både i og utafør bevegelsen. Fjord derimot, tar skrittet over i arbeidernes rekke, men han blir ikke spesielt lykkelig av det. For eksempel er Fjord prega av sin «stive, høytflyvende ensomhet» i AKP-bryllupet sitt (*Roman 1987*: 290). Til slutt blir også avstanden mellom drøm og realitet for stor. Nina Skåtøys fabelaktige evne til å tolke enhver handling som uttrykk for revolusjonær bevissthet, viser sitt rette ansikt, som løgn:

Allmenne fraser, uttrykt av en av kvinnene på Brynje, sikkert for å komme ut av en pinlig situasjon, fordi Nina hadde forsøkt å få hennes tilslutning til en politisk sak hun ikke ønska å ta stilling til, blei for Nina uttrykk for en framskreden politisk bevissthet. For eksempel blei «Uff, ja det er så mye fælt i verden» hos Nina til en militant replikk som uttrykte en klar forståelse for kampen mot begge supermaktene, USA og Sovjet, som i siste instans gjorde den som sa det moden for ideen om at det var nødvendig å forberede seg på folkekrigen (*Gymnaslærer Pedersen*: 234).

Den mytiske forbindelsen mellom ideal og virkelighet som lå i kommunismens utopi, lar seg ikke lenger opprettholde, og forsøket på å skape en større meningsfullhet faller til jorda.

Hvis man kun leser på historieplanet, kan det se ut som regenereringsforsøket krones med hell i *Arild Asnes, 1970*. Men som vi skal vende tilbake til, avtegnes et annet bilde ved nærmere lesning. I *Irr! Grønt!* er det ikke noe regenereringsforsøk. Breviks prosjekt er å etablere et fritt og uavhengig forhold til omgivelsene gjennom å være en spiller.¹² Imidlertid prøver han å komme bakenfor Benedikte Viks fasade ved å la Brit Winkel herme Vik. Strategien virker: Viks maske krakelerer, men Brevik faller for Winkel, faller for kopien av skinnet. Brevik blir således fanga av sitt eget spill. Romanene *Genanse og verdighet* og *Professor Andersens natt* rommer ikke noe regenereringsforsøk. Her går bevegelsen den andre veien: Rukla og Andersen faller ut av samfunnet.

Slik som i den epokale dekadansen lykkes regenereringsforsøkene ikke. For Rukla og Andersen blir kløfta mellom dem og samfunnet større og mer uttalt, og Breviks eksperiment, som i en eller annen forstand må betraktes som et forsøk på å nå fram til Viks essens, demonstrerer at det er skinnet som griper hans begjær.¹³ Hovedpersonene klarer dermed ikke å forbinde seg med virkeligheten. Dekadenten har en «intransitiv personlighet,» skriver Per Thomas Andersen, en betegnelse som også rammer hovedpersonene i Solstads romaner (*Andersen 1992*: 564).

Uten fortid, uten framtid

Solstads romaner i periodene 1969–71 og 1982–96 tematiserer Norges sosialdemokratiske og sosialliberalistiske etterkrigshistorie. Leser vi dem under ett og forenkler, avtegnes et mønster: Vi møter en mannlig hovedperson, født cirka 1940 i Sandefjord eller deromkring, som studerer i Oslo på 60-tallet (Brevik går også på lærerhøgskolen i Elverum) og bosetter seg i eller omkring Oslo. (Alle romanene har samtida og den nære fortida som tidshorisont, en nær fortid som føres tilbake til rundt 1960).

Historien omhandler perioden fra omkring 1960 til i dag, og perspektivet tilhører borgerskapet, også der hvor hovedpersonen prøver å identifisere seg med arbeiderklassen. Romanene gjennomspiller med andre ord den geografiske (fra periferi til sentrum og noen ganger ut igjen til periferien) og sosiale mobiliteten som store deler av etterkrigsgenerasjonen har gjennomlevd, hvor etterkrigsgenerasjonen ble etablert et annet sted enn foreldregenerasjonen og fikk en høyere utdannelse.¹⁴ Fjord uttrykker det slik: «Jeg var da også den første av min slekt, både på fars og mors side, som noensinne hadde hatt rett til å iføre seg en studenterlue» (*Roman 1987*: 139).

Via mobilitetshistorien oppstår en kløft mellom foreldregenerasjonen og avkommet: erfaringen og kunnskapen er ikke den samme, og dermed heller ikke preferansene. Dette er et trekk ved hele moderniteten og den lineære tidsoppfattelsen og er i hovedsak et resultat av industrialismen. Grunnen til at den avstanden som oppstår mellom generasjonene ikke blir en av grunn i det moderne Norges sosialdemokratiske etterkrigshistorie, er at den lineære tidsoppfattelsen opprettholdes gjennom myten om ei bedre framtid – ikke minst materielt. Framskrittmyten bygger bro mellom generasjonene og gjør forandringene i verden meningsfylte, som trinn på vegen mot et mer og mer paradiskliknende samfunn. Den lineære tida har et *telos*.

I Solstads mobilitetshistorie finner vi to grunnleggende avvik i forhold den sosialdemokratiske oppfatninga av samme historie: barndommen er fraværende, og hovedpersonene verken klarer eller vil forbinde seg med mytens innhold. Vi retter blikket mot barndommens fravær. «Disconnected from beginnings, and denying the ending implicit in inheritance, these circuitous wanderers are all 'middle'» (Gordon 1979: 36). Slik omtaler Jan B. Gordon dandyene fra 1890-tallet, og slik kunne man beskrive hovedpersonene til Solstad.¹⁵ Barndommen som ledd i en mulig biografisk sammenbin-

dende modell eller komponent i en litterær form eksisterer ikke. Romanene kretser om unge, voksne og godt voksne menn og dannelsesromanens hjemløse fase. Fortida – forstått som ei fortid som strekker seg lenger tilbake enn gymnaset – som del av en individuell (livshistorie, slekt), sosial (historia, tradisjonen) og litterær (dannelsesroman, utviklingsroman, historisk roman, slektsroman, biografi og sjølbioografi) konstruksjon er fraværende. Fravær av barndom betyr ikke at det overhodet ikke fins glimt fra hovedpersonenes oppvekst, men de få gløttene vi får, fokuserer på det typiske og framstår ofte som en kontrast til eller utdyping av noe i den voksne hovedpersonens liv. Et eksempel er Fjords skildring av det kristne miljøet i Sandefjord, hvor skildringa inngår i en forklaring og en avdramatisering av Fjords brudd med kristendommen. Individualpsykologi framheves ikke. Det er med andre ord ikke bare hovedpersonene som er «middle», også Solstads romaner kan gis en slik betegnelse.

Claes Ahlund skriver i en avhandling om svensk dekadanse at i den sekulariserte verden har den sykliske tida, slik vi kjenner den fra de arkaiske religionene, blitt til «en mardröm utan slut» og den lineære tida til «en lika mödosam som meningslös transportsträcka fram til ett intet: den definitiva döden» (Ahlund 1994: 17). Den sykliske repetisjonen blir tom og angstfremkallende når så vel metafysikken som ga den mening ikke lenger eksisterer og tradisjonen forkastes. Istedenfor fylde og mening inntreer tomhet og lede, angst og fremmedgjorthet.¹⁶ Den tomme sykliske repetisjonen og døden som venter i enden av korridoren, er ikke elementer som kun forekommer i den dekadente litteraturen; de er også sterkt virksomme innafor modernismen, jamfør et forfatterskap som Franz Kafkas. Men inntrykket mitt er at døden tematiseres i enda sterkere grad i dekadansen enn i modernismen.

I Solstads romaner er det først og fremst det sistnevnte som vi gjenkjenner: en lineær tids-

struktur som ikke sikrer hinsidig liv eller gir mening i form av en verdslig framskrittsmyte, og gjør dødens realitet ekstra merkbar. Jeg har sakså et par eksempler på hovedpersonenes angst for døden: «En gang når du er mellom 25 og 30 innser du, i all ubønhørlig konsekvens: Reisen mot døden er allerede begynt. For Arild Asnes betydde det: alvor, ubønhørlig alvor, alvor koste hva det koste ville» (*Arild Asnes, 1970: 86*). «Å dø er naturlig, kunne hun si, og skjønt jeg var rystende uenig, fant jeg ut at det ingen hensikt hadde å gi uttrykk for min dødsangst som [...] var skremmende stor og uberegnelig» (*Gymnaslærer Pedersen: 34*). SUF/AKP (m-l)s sentrale posisjon i Solstads romaner kan betraktes som et forsøk på å innsette et fellesskap og en ideologi som kan oppheve dødens lammende trussel og nihilismens tomme «likegyldighet», mer enn et sjøloppofrende prosjekt fra hovedpersonenes side (*Roman 1987: 216*). Det er også et forsøk på å bytte ut sosialdemokratiets myte med en som både har et annet innhold og et annet mål, en myte som bedre svarer til hovedpersonenes idealer, men som det dessverre er vanskelig å få til å korrespondere med den norske etterkrigshistorien. Betyr det så at alt er svart sett fra hovedpersonenes side? Nei, vil jeg svare, fordi det er ikke i integrasjonen med samfunnet at hovedpersonene finner fylde.

Det eksentriske

«[I]n the face of the false and complacent humanism of the day's demagogues, [the 'decadents'] resorted to something approaching the aggressive strategies of antihumanism,» skriver Matei Calinescu (*Calinescu 1995: 162*). Når samfunnet og hele dets fundament har spilt fallitt, er en løsning å velte det hele for på den måten skape en ny og bedre verden, noe som var/er? målet innafor SUF/AKP (m-l) og innbærer «'Revolusjon'. 'Død'. 'Blod'. 'Vold'» (*Arild Asnes, 1970: 149*). Dekadensens antihumanisme er ikke bare aggressiv og framoverskuende. Blik-

ket kan like gjerne vendes bakover, til et annet humanistisk ideal, om enn det typisk er ikke-demokratisk. Det kan også vendes mot samfunnet her og nå; men idealene, det man føler seg beslekta med og det som sporer begjæret, befinner seg utafør det samme samfunnets sjølførståelse. Så sjøl om dekadenten ikke kan forbinde seg med samtidas offisielle syn på tilværelsen, kan vedkommende identifisere seg med det som befinner seg i samfunnets randsoner, til og med det som samfunnet prøver å beskytte seg mot, kontrollere og utstøte.

«Når alt kom til alt var *mordet* det eneste som bandt Arild Asnes til samfunnet» (*Arild Asnes, 1970: 38*). Denne refleksjonen Asnes gjør seg mens han arbeider på et utkast til romanen «Ambivalens», rykkes i sentrum i *Professor Andersens natt* ved at Andersen unnlater å rapportere mordet på den unge kvinnen han er vitne til julaften. På grunn av denne «unnlattelsessynden», føres Andersen ut på en reise hvor han blir språkløs ovenfor samfunnet og ute av stand til å fungere på normalt vis innafor det. Veggen som fører fram til *peripeteia*, vendepunktet, går via ulike forsøk på tale med venner og kolleger om mordet og unnlattelsessynden, men uten at han lykkes, og resulterer i et slags vennskap med morderen Henrik Nordstrøm. I det jeg har valgt å kalle 'forsoningsscenen', beskrives årsaken til at Andersen ikke betrodde seg til Bernt Halvorsen som frykt for Halvorsens beundring fordi den ville ha endra hans «handling fra å fortone seg som et opprør til å innebære en fortæpelse» (138).

Halvorsens fordømmelse ville gjort Andersen til dissident («opprør»), og det har han språk for, men aksepten av hans handling ville ha undergravd samfunnet qua samfunn, og det er for Andersen ensbetydende med fortæpelse.¹⁷ Resonnementet er som følger: Ved å unnlate å rapportere en «ur-forbrytelse», mordet, innsetter Andersen ikke bare sin egen gud, men blir også sjøl gud i et eget sært moralsk univers (129). Han føres utover en «grense» og havner

et sted hvor «[d]et var frysende fremmed» (140). Andersen formulerer det således: «[I]ngen kan ha sin egen Gud, selv ikke den gudløse! [...] I hvert fall ikke uten å bli forlapt» (138). Via denne erkjennelsen tvinges han til å anerkjenne Gud, «ikke Guds eksistens i og for seg, men som begrep» og dermed akseptere noe han i utgangspunktet ikke tror på (130). Og denne innsikten ville det vært umulig for han å viderebringe til Halvorsen andre juledag, både fordi Andersen på det tidspunktet ikke ville vært i stand til å kle sine «tanker i dette religiøst fargede språk» og fordi de tilstedeværende i selskapet hos Bernt og Nina Halvorsen ville vært språkløse ovafor en handling som krever en religiøs utlegning (137). Dessuten har han på dette tidspunktet ennå ikke forstått hvorfor han reagerer som han gjør. Det er først når Andersen innser hvor dypt avleira dissidentrollen er i han, han kan ikke bekrefte samfunnet ved å rapportere et mord, at erkjennelsesprosessen kan skyte fart. Men fordi han ikke kan rapportere dette mordet, blir han, som sagt, gud i et amoralisk univers, og det bryter også med alt han står for. Begge posisjonene er derfor umulige for han (både det å bekrefte samfunnet og det å oppheve alt som har med et samfunn å gjøre). Denne gordiske knuten oppheves imidlertid gjennom gjenkjennelsen (*anagnorisis*) av hva som har vært hans misère.¹⁸ Han kan nå vende tilbake igjen til samfunnet, men uten å rapportere mordet. Går vi ett skritt videre i denne scenen, kan vi lese følgende:

«Nei her vil jeg ikke bli. Jeg rister det av meg, snur, og går videre, hjem igjen, om jeg så må si,» tenkte professor Andersen.

I det samme ringte det på entrédøra. Professor Andersen skvatt så lang han var. Hva kunne det være? Så kom han på det. Neste onsdag. Det var blitt neste onsdag. Han gikk til entrédøra og åpnet den. Der sto Henrik Nordstrøm (140).

Når Andersen vender «hjem» (til seg sjøl), så er det morderen, Henrik Nordstrøm, han møter.

Ved at Andersen gjøres til Nordstrøms dobbeltgjenger, slik som i denne scenen, ser vi at han har mer til felles med Nordstrøm enn han har til venner og samfunnet. Andersen kan identifisere seg med Nordstrøm, men ikke med samfunnet.

Det at identifiseringspunktet ligger hinsides sosialiteten eller på samfunnets grense er et trekk som preger den epokale dekadansen, også den norske, jamfør for eksempel Nagels merkelige forhold til Minutten i Hamsuns *Mysterier*. Det preger også Solstads forfatterskap, til og med i de bøkene som ikke har SUF/AKP (m-l) som uttalt ideologisk fundament. Et annet eksempel er «*Elleve roman, bok atten*», hvor Hansen søker å etablere en allianse med den narkomane legen, dr Schiøtz, ved å utgi seg for å være lam og blir forbryter.

Perversjoner

Også begjæret er eksentrisk i Solstads romaner, på tvers av det 'normale'. Hovedpersonenes kjærlighetsliv og begjær utfoldes innafør et perverst register (*pervertere* betyr på latin 'vende om', 'kaste overende'). Av ordets etymologi kan vi utlese en dialektikk mellom noe som ikke er perverst og noe som er, hvor det perverse består i en omkalfatring av noe, og dette noe kaller vi vanligvis det normale – enten dette forstås moralsk eller seksuelt. Det perverse er dermed ikke én ting, og det endrer seg over tid – avhengig av hva det perverse står i motsetning til. I den epokale dekadansen er det perverteerte en vesentlig ingrediens og utspiller seg på mange nivåer, men kommer til særlig uttrykk i fascinasjonen for det kunstige, det voldelige, det døde og opphevelsen av 'normale' seksuelle relasjoner, samt i behandlingen av kvinnen som sfinks. I Solstads romaner er det ikke så mye de seksuelle perversjonene, perversjonene i deres patologiske form, som står i sentrum som eksistensielle perversjoner.¹⁹ Det perverse er først og fremst knytta opp til grunnfigurene masochisme, voyørisme og fetisjisme.²⁰

Som illustrasjon på voyørisme har jeg valgt en passasje fra *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*, men det er en figur som spiller en avgjørende rolle i mange av Solstads romaner.²¹ Vi befinner oss i ekteparet Johnsens stue, og Larsen (AG) er gjest:

Som en tyv satt AG og betrakta (ja nøt) disse sjeldne øyeblikk hvor hun viste fram noe av det hun bar på, og som ikke var beregna for han, og som det lå hinsides enhver fornuft å tenke seg at han noen gang skulle få oppleve uten i denne betrakterposisjon, som han så smertelig led under å befinne seg i (72 f).

I motsetning til blotteren, som ønsker å utstille sitt kjønn og begjær, nyter («ja nøt») voyøren det å se («betrakta», «betrakterposisjon») uten at andre er klar over hva han bedriver. Det er derfor maktpåliggende for AG at ingen merker det voyøristiske forholdet han har til Ylva: «Han måtte ikke se på henne uten at det var høyst naturlig at han så på henne» (72). Dette skaper frustrasjoner for AG fordi han ikke kan gi etter for sitt begjær etter å se. Hvis han røper begjæret sitt i situasjonen, vil hans fantasmagoriske begjær, vellysten, forstyrres av virkeligheten, for eksempel på grunn av raseriutbrudd fra Bjørn Johnsen. Dessuten er det han ønsker å se, knytta til det private, det å stå utafor. Ved å offentliggjøre begjæret vil den karakteren av intimitet og hemmelighet («viste fram noe av det hun bar på» og «som ikke var beregna for han») som er knytta til voyørismen og som kikkeren ikke tror han kan få tilgang til på annen måte («det lå hinsides enhver fornuft å tenke seg til at han noen gang skulle få oppleve uten i denne betrakterposisjonen»), forsvinne. Når denne vellysten ikke avtar idet AG røper sine følelser for Ylva, henger det sammen med at Ylva etter hvert gjør det klart at det ikke er AG hennes begjær retter seg mot, men en mytisk prins av Margit Sandemo-sorten.²² Dermed får ikke AG objektet (Ylva), og dets magiske karakter opprettholdes.²³

Teksten er i en viss forstand klar over det perverse i situasjonen, i og med at vi får høre at

AG satt der «[s]om en tyv». Innsikten er imidlertid begrensa til tross for at situasjonen eksplisitt koples opp til begjæret. Vi får høre at AG «begjærte henne», og «det forbudte i hans begjær» repeteres (73). Fortellerens fortolkning av forholdet er at det *ikke* er de «stjålne øyeblikk» som gjør at AG begjærer henne, men Ylva sjøl (*loc cit*). Denne utlegninga av forholdet mellom AG og Ylva virker ikke rimelig siden det står at AG kunne ha funnet seg en ung kvinne og «ha bolla seg på kontoret», noe han ikke gjør (*loc cit*). Og når AG samtidig beskriver Ylva som «[i]nnskrenka. Så dum at hun ikke visste det engang» (86), lyder det lite sannsynlig at det er Ylva i seg sjøl, «av det at hun simpelthen bare var her» (73), som vekker det voldsomme begjæret til AG. Kopler vi det voyøristiske sammen med det masochistiske i situasjonen: AG som både lider og nyter samtidig, og det at han finner seg i det frivillig, blir tekstens utlegning av at det er Ylvas blotte nærvær som fjetrer AG, mindre troverdig. Jeg vil derfor hevde at det er situasjonens perversitet som er det avgjørende. Mindre pikant blir det heller ikke av at han beundrer henne i smug samtidig som han ser på voldsfilmer sammen med Bjørn.²⁴

Driftsintensitet og fylde er i det hele tatt ofte forbundet med perversjoner i Solstads romaner. I deler av den epokale dekadansen er et vesentlig element ved perversjonene deres eksperimentelle karakter, en utprøving av ulike seksuelle relasjoner – også i forhold til eget kjønn. Denne eksperimentelle siden av perversjonene har jeg vanskelig for å gjenkjenne hos Solstad, i hvert fall hvis man betrakter eksperimentet som noe bevisst i tekstenes univers, noe som kan spores på et eksplisitt tematisk nivå. Men perversjoner som ikke utfoldes i klartekst, er også et hyppig forekommende trekk i den epokale dekadansen.

Istedenfor et direkte begjær som utgår fra et subjekt og retter seg mot et objekt, framleser René Girard via en rekke analyser av sentrale verk i Vestens litterære kanon et indirekte be-

gjær.²⁵ Det er et begjær som er forma, mediert, av en annen skikkelse før det rettes mot et objekt. En illustrasjon kunne være hvordan man i ungdomsskole og videregående skole begjærer klassens mest populære gutt eller pike. I det øyeblikket klassens mest populære skiftes ut med en annen person, opphører begjæret til den som var mest populær til fordel for den som for øyeblikket nyter klassens gunst. Det er dermed ikke skikkelsen sjøl som vekker de andres begjær, men de andres begjær av personen som skaper begjæret etter vedkommende. Den skikkelsen (eller de skikkelsene) som retter begjæret sitt mot et objekt og dermed gjør dette objektet til et begjærsobjekt, kaller Girard for mediator.

En slik begjærsrelasjon gjenkjenner vi i forholdene til Brevik og Vik, Pedersen og Skåtøy, AG og Ylva, Fjord og Cecilie, Hansen og Lammers, Rukla og Eva Linde. De respektive mediatorene er Nils Hansson, Jan Klåstad, Johnsen, Andreas, «kveldens utvalgte medlem av Teaterforeningen» og Johan Corneliussen («*Elleve roman, bok atten*»: 28). Siden subjektet tror at mediatoren besitter de egenskapene som skal til for å få adgang til objektet, prøver subjektet i mange tilfeller å kopiere mediatoren. Et godt eksempel er hvordan Pedersen mimer arbeideren Klåstad:

Jeg prøvde å forkle meg i Jan Klåstads språk, jeg forsøkte å ta opp i meg alt som hadde med Jan Klåstad å gjøre. Jeg forsøkte å se gjennom Jan Klåstads øyne. – Jeg prøvde å sanse som han, oppleve på samme måten som han (*Gymnaslærer Pedersen*: 108).

På dette viset blir Pedersen Klåstads dobbeltgjenger, et trekk som hyppig opptrer i situasjoner hvor det er snakk om mimetisk begjær og et påfallende trekk ved mange av Solstads romaner og den epokale dekadansen. Hovedpersonene søker hele tida meninga hos andre fordi de ikke finner den hos seg sjøl, og da først og fremst hos mediatoren eller det begjærte objektet. Også i romaner hvor det ikke er noe klassisk

trekantmotiv opptrer det dobbeltgjengermotiv i Solstads forfatterskap. I *Arild Asnes, 1970* er det minst to: mellom Asnes og samfunnet og mellom Asnes og postbudet Chao Ching-chuan (det sistnevnte vender vi tilbake til seinere). Asnes stoler ikke på egen skrift fordi han mistenker den for å være samfunnets stemme: «Skepsis. Han tvilte på hvert eneste ord han skrev. Hva uttrykker dette? Er dette utslag av en borgerlig ideologi?» (91). Samfunnet fordobles i Asnes' skrift.

I Girards utlegning av masochismen knyttes den til lede, til lederen som har opplevd alt og veit at ethvert objekt som kan besittes, ikke har noen verdi og derfor syns at livet er kjedelig, tomt.²⁶ Man kunne sammenlikne med et leketøy som først vekker voldsom begeistring, men som man etter ei tid blir lei av. På denne bakgrunnen søker eks-lederen, masochisten et uoppnåelig objekt/hinder og innbiller seg at dette objektet har alt han søker etter – til og med guddommelige egenskaper. Jo mer dette objektet nedverdiger masochisten, jo sterkere bekrefter det sin overlegne rolle, og mer sikker i sin sak blir masochisten på at dette er et magisk og guddommelig objekt. Dermed blir masochistens forhold til objektet å likne med disippelens forhold til guddommen og fetisjen. Masochistens begjær er dermed fundert på en metafysikk, men det er en tom metafysikk siden objektets metafysiske egenskaper tillegges det i kraft av dets uoppnåelighet og ikke i kraft av hva det symboliserer. Med en lettere omskrivning av Girard kunne man si at masochistens begjær hviler på en avgrunn.²⁷ Denne relasjonen spiller en vesentlig rolle i nesten alle romanene til Solstad. Men artikulasjonen er nok tydeligst i *Gymnaslærer Pedersen og Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*. Jeg har valgt et eksempel fra *Gymnaslærer Pedersen*. Skåtøy og Pedersen befinner seg i Klåstads leilighet:

I rommet er jo også en besynderlig underliggende konstellasjon. Nina Skåtøy, legen som hadde forkasta meg, av grunner jeg tror jeg veit, men ikke kan være

sikker på, og jeg, den som var forkasta, fullstendig oppslukt, lyttende til hennes objektive beretning, i hennes nye elskers leilighet (*Gymnaslærer Pedersen*: 178).

Slik som i *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*, påpekes det spesielle i situasjonen («besynderlig underliggende konstallasjon»). Det er ikke her kun snakk om et avslutta forhold, hvor de involverte partene i ettertid har blitt gode venner. Til det er det for mye i teksten som retter oppmerksomheten mot det at Pedersen har vært hennes elsker («forkasta» forekommer to ganger, og vi får høre at vi befinner oss i «hennes nye elskers leilighet»). Sammenholder vi det med at Pedersen kopierer Klåstad så godt han kan og at han er «fullstendig oppslukt» til tross for at han er «forkasta», blir det masochistiske trekket i Pedersens forhold til Skåtøy ganske åpenbart. Det er i det hele tatt påfallende at hovedpersonene i de mange triangulære relasjonene i Solstads forfatterskap (på grunn av mediatoren får vi en trekantrelasjon: subjekt, mediator og objekt) aldri opptrer som mediator.

Siden masochistens begjær er forbundet med et uoppnåelig hinder og en tom metafysikk, besitter han ikke en vesensgrunn som styrer hans handlinger. Det er begjæret som styrer handlingene, fordi det er kun når hans begjær lades at verdenen blir fylt med mening for han. Men i og med at dette begjæret opplades i møtet med et uoppnåelig hinder (eller i møte med det gåtefulle), er det et begjær som ofte må overskride normale forbindelser for å vekkes til liv. Det er i møtet med det forbudte, umulige og uoppnåelige at begjæret våkner fra sin slumrende søvn. Dette har noen asosiale (og noen ganger katastrofale) konsekvenser. I Solstads romaner er det bemerkelsesverdig hvordan hovedpersonene gang på gang bryter inn i (om ikke perfekt, så normalfungerende) parforhold for å vekke eget begjær. I *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* fører det til mord, og i lengden er det vel ikke noe forhold som kan overle-

ve en slik begjærstruktur? Forholdet mellom Cecilie og Fjord springer ut av en slik struktur, men når relasjonen mellom Cecilie og Andreas er forbi og samfunnet har akseptert forholdet mellom Fjord og Cecilie, hvor lenge varer da Fjords begjær for Cecilie?

Den cerebrale personen

I tillegg til den falne samtida, verdinivelleringa, er dekadansens andre basiskomponent den cerebrale personen: «Dekadencen er bevidsthedens konstitutionelle sykdom,» skriver Vladimir Jankélévitch i det berømte essayet, «Dekadencen» fra 1950 (Jankélévitch 1993: 131). Istedenfor å bevege seg til objektet eller den andre som er henholdsvis erkjennelsens og kjærlighetens oppgave, så reflekterer dekadenten over seg sjøl, over sitt forhold til virkeligheten, over refleksjonen og refleksjonens refleksjon i en uendelig bevegelse. Denne overdrevne introspeksjonen og refleksjonen gjør at dekadenten ikke er i stand til å forbinde seg med den virkelige verdenen. Dekadenten har, som nevnt, et intransitivt forhold til virkelighetens virkelighet. I tillegg spaltes jeget (jmfør alle dobbeltgjengermotivene hos Solstad og i den epokale dekadansen), og den ytre verdenen oppløses fordi sjølvet, som er jeget som objekt, er dekadentens eneste annethet. I denne bevissthetens oppløsning av subjekt og objekt som stabile kategorier, sidestilles det som før befant seg på ulike kvalitative nivåer, og etikk blir til estetikk. Den dekadente bevisstheten framstår i ytterste konsekvens som estetisk følende, og erkjennelsen trer i bakgrunnen. Tradisjonelle verdihierarkier oppløses, og grensa mellom ytre og indre blir diffus. Jankélévitch omtaler det slik: «Alt eksisterende er et ciffer i denne gådernes og hieroglyffernes have» (*op cit*: 144). Med dette in mente blir det lettere å forstå utsagn som «[d]ekadencen er en produktion af misfostre, af vanskabninger» (*op cit*: 131). Dekadenten er ikke i stand til å handle etisk og spontant; alt

perverteres og fordobles i hans narsissistiske bevissthet.

Den moderne verdenens gåtefulle karakter er også et trekk ved modernismen, men den monomane fortolkninga av den, en fortolkning som i siste instans er en fortolkning av seg sjøl, er mer karakteristisk for dekadansens cerebrale personlighetstype.

En virkelighet av tegn

Eksempelene på hovedpersonenes fortolkende måte å forholde seg til verdenen, og ikke minst seg sjøl og sitt forhold til omgivelsene, er legio i Solstads romaner. De er ikke bare legio: Hvis vi bruker Roman Jakobsons terminologi, kunne man si at fortolkninga er diskursens dominant (Jakobson 1978). Hele *Professor Andersens natt* handler om hvorfor Andersen ikke rapporterer det mordet Nordstrøm begår foran hans øyne; «unnlatesyndene» er en gåte som Andersen gjennom hele historien forsøker å dechiffere. Årsaken til mordet interesserer ikke. I *Genanse og verdighet* starter «et oppgitt sukk» (32) fra en av elevene på Fagerborg skole et skred i Rukla som kulminerer når han ikke får opp paraplyen i skolegården i storefri. Han slår den i stykker i vannfontenen og kaller en blond pike «Fitte!» (39). Dette sukket fra klasserommet fører til en fortolkning av hans rolle som lærer, lærerkollegiet, det å være lærer i denne fasen av moderniteten, forholdet mellom han og kona, Eva Linde, hele hans liv og framtida. Eksegesen avsluttes slik: «Dette betyr jo at det er slutt nå, tenkte han. Det er forferdelig, men det er ingen vei tilbake» (143). Også på tegnnivået gjennomgår sukket og opptrinnet flere transformasjoner: fra «sukk» (32) via «stønn» (34) til «katastrofe» (40), «ulykke» (*loc cit*) og død? («Dette betyr jo at det er slutt nå»). Sukket blir til et tegn som utgår til Rukla og slår inn i livet hans med skjebnesvanger kraft.

I tillegg til 'hendelser' som fører til en uendelig betydningsproduksjon, *semiosis*, blir til

nærmest endeløse tegnkjeder, møter vi også objekter av mer fetisjaktig karakter. De gjennomgår også en rekke betydningsforskyvninger, men det er i større grad objektets gåtefullhet som utgjør fortolkningas kjerne. Forholdet mellom Lise Tanners oppfatning av litteratur og hennes utlegninger av den, er noe som stadig forundrer Pedersen:

Men det var likevel noe som ikke ga meg fred, det var en trussel, og den kom fra min kones oppslukthet i stolen der borte. Hva var det hun tok innover seg, og som bare kom til uttrykk i høyst ordinære, skoleflinke kommentarer? Dette som stadig vekte min attrå, men nå også med en stadig følelse av trussel, noe som aldri unnlot å stille spørsmål som ikke kunne besvares (*Gymnaslærer Pedersen*: 36).

Det er det manglende samsvaret mellom de «skoleflinke kommentarene» og hennes store interesse for litteratur («oppslukthet», «tok innover seg») som fascinerer og sporer Pedersen fordi objektet, Tanners personlighet, blir enigmatisk, blir en utfordring for fortolkeren. I tillegg vekkes hans begjær («attrå») fordi hun er, i hvert fall slik vi møter henne, tilfreds med tilværelsen og besitter derfor kanskje den menninga Pedersen søker. Det hun besitter, er også truende fordi hun har noe han ikke har, og dermed befinner han seg på urettferdig vis utafør dette meningsfulle, noe som også bekrefter masochistens underlegne rolle, stadfester at hun har noe verdifullt.²⁸ Men riktig fetisjaktig er ikke Tanner; hun er ikke sterkt nok til virkelig å trollbinde Pedersen. Det er det andre som kan.

Et eksempel er Skåtøy. Hun gjennomgår en rekke transformasjoner, fra å komme fra det bedre borgerskap, frasi seg arv og miljø, bli lege, gå inn i (m-l)-bevegelsen, gi avkall på legeyrket for å bli arbeidsske ved Brynje Trikotasjefabrikk, og det på en slik måte at hun innafor romanen nærmest materialiserer fasene i vegen fram til revolusjonen og innafor det kommunistiske samfunnet slik (m-l)-bevegelsen forestiller seg

dem. Hun er «Legen», «Partikameraten», «Forløpersken», «Pistolskyttersken» (141) og «Løgnersken» (174), og vi kunne føye til puritaneren, arbeidersken og elskerinnen og flere andre, sjøl om disse skikkelsene ikke opphøyes ved hjelp av versaler.²⁹ Skåtøy er symbolet som forbinder det abstrakte (kommunismen) med det konkrete (Norge og mennesker av kjøtt og blod), og dermed materialiserer hun paradiset (utopien) i kamerat Pedersens øyne, gjør det fraværende synlig. I tillegg rommer hun i seg den dobbeltheten som så ofte preger dekadentes evne til å inngå i et transitivt forhold til noe: idealitet og perversjon.³⁰ Hennes ideale side er symbolet som gjør allegoresen mulig, det vil si å omfortolke utopien slik at den harmonerer med virkeligheten i Norge på 1970-tallet. Den perverse siden er det ideale symbolet som seksualobjekt. Det perverse kommer til uttrykk ved at Skåtøy roper: «Kamerat!» i orgasmen (138), et utsagn Pedersen bekrefter med et «Ja!», som gjentas 18 ganger idet Pedersen gjenforteller episoden i skrift (139). Seksualaktens forløsning innebærer dermed en oppløsning av kjønnene («kamerat»), en form for unisexual forening, hvor det ubevisste begjæret er fullstendig forma av kommunismens idealer.

Denne sammenblandinga av idealitet og perversjon kommer kanskje enda klarere fram da de fordekt har samleie på et helgeseminar i regi av Vestfold AKP (m-l) på en hemmelig campingplass fem mil nord for Karlstad i Sverige i begynnelsen av oktober. Pedersen er ikke i stand til få reisning:

– Det er for kaldt, stønna jeg – Puh. I denne verden, hviska Nina inn i øret mitt, ømt, vått, i denne verden er ingenting umulig, hvis bare... Jeg måpte. Så frivol hadde jeg aldri sett henne før. Forløpersken. Hun profanerte seg sjøl, ømt, tett inntil mitt øre. Og hun hadde rett. I denne verden er ingenting umulig. Ved hjelp av hennes profanering, samt et par enkle legeknepp, reiste den seg, stolt som en hane, og jeg tok henne bakfra opptil et tre, i en voldsom glede mens månen hang stor og gul over oss. – Dette ville Mao ha likt, hiksta jeg (144).

Det kan godt være at kulde kan føre til problemer med å få reisning, men det er, slik jeg leser det, ikke det eneste sentrale i denne sammenhengen. Én mulig tolkning er at Skåtøy ikke lenger er så spennende fordi Pedersen har hatt et forhold til henne over lengre tid. (Det skal tilføyes at de også tidligere denne helga har hatt samleie. Man må derfor anta at det seksuelle behovet ikke er på topp). Som jeg nevnte i forbindelse med Girards utlegning av masochisten, så har et objekt som besittes ingen verdi. Når symbolet Skåtøy har blitt erobra, fått et innhold, opphører det å fascinere. Det kan være at dette er årsaken til at Pedersen blir impotent, at det er derfor symbolet må destabiliseres slik at det kan lades med magi. Hun hvisker antakeligvis noen obskøne ord som både kan relateres til henne («Hun profanerte seg sjøl») og AKP («Dette ville Mao ha likt»), suger han? («et par enkle legeknepp») og lar Pedersen ta henne bakfra. Ved å pervertere symbolet og ideologien kan symbolets fascinasjonskraft reises, og igjen skjer det ved en sammenblanding av perversjon og idealitet. Årsaken til impotensen kan nok diskuteres, men at sammenblandinga av perversjon og idealitet (forløpersken som profanerer seg, Mao og seksualakten) spiller en sentral rolle i å gi Pedersen reisning, syns jeg er ganske opplagt.

Jeg vil derfor våge den påstanden at det ikke er Skåtøy in persona som betar kamerat Pedersen. Det er snarere slik at i det øyeblikket objektet opphører å fascinere, får en fastlagt betydning, så opphører betydningsproduksjonen. I Pedersens forhold til Skåtøy betyr det at når Pedersen møter Skåtøy, avkledd til skinnet, i hennes normale vesen, mister han interessen for henne. Etter at Skåtøy har vist det sørgelige resultatet av gjerninga si som arbeiderske, et abonnement på Klassekampen som ikke blir fornya, skyter Skåtøy seg. Pedersen og Klåstad skynder seg til henne, men da de kommer fram til hjemmet hennes i Kongens gate, blir de stående utafør uten å henvende seg til noen, sjøl

om de er hennes nærmeste pårørende i Larvik. Man kunne ha forventet at Pedersen både som eks-elsker, beundrer, ridder og partikollega (ikke minst med tanke på deres fellesskap innfor AKP) ville ha utvist stor sorg ved hennes bortgang, men det er det ingen ting som tyder på at han gjør. Det er nærmest som om hun aldri skulle ha eksistert. Det samme mønsteret repeteres i *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*. Heller ikke her ser det ut til det begjærte objektets bortgang (Ylvas død) berører AG. Vi gjenkjenner det også i *Irr! Grønt!* Når Viks maske krakelerer, og vi kan skue bak fasaden, forskyves Breviks begjær til Winkel. Som en gjennomgående formel ser det ut til at stabilisering av objektets betydning er begjærrets død i Solstads romaner.

En annen måte fetisjen oppheves på i Solstads romaner, er ved at de andres blikk på objektet opphører. I Girards teori om det mimetiske begjæret betyr det at mediators begjær etter objektet stopper. I Pedersens forhold til Skåtøy kunne man ha forestilt seg at dersom Klåstad hadde fortsatt å begjære Skåtøy, så ville Pedersens store fascinasjon for henne vart ved. En eksplisitt illustrasjon finner vi i *Genanse og verdighet*. Linde er så vel Corneliussens begjærsubjekt som Ruklas, og etter at Corneliussen har forlatt Linde, kan Rukla fortsette å sole seg i glansen som utgår til Linde fra andre menn. Men med alderen falmer «ynden» (105), og blikkene på henne opphører. Rukla reflekterer over det på denne måten:

Og tapet av de overraskede blikkene, de måtte han innrømme at han savnet, fordi alle vil savne at glansen går av en selv, for det var jo det som skjedde da glansen gikk av Eva, da gikk den først og fremst av ham selv, vis-à-vis de andre (*loc cit*).

Her støter vi også på en annen side av det medierte begjæret. Ved å ha det som andre begjærer, får også eieren en form for status. Men det mest vesentlige i forhold til begjærrets fetisjaktige ka-

rakter i denne sammenhengen er at når de andres begjær etter objektet stilner, taper også subjektets begjær etter objektet kraft. Jeg vil ikke påstå at Ruklas begjær etter Linde har forstummet fullstendig, siden det fortsatt er sider ved Linde som er gåtefulle for han. Likevel hersker det liten tvil om at Rukla har store vansker med å opprettholde et begjær til Linde. Det er ikke lenger i stand til å dekke over mindre flatterende trekk ved henne og de manglene som eksisterer i forholdet deres. I tillegg til den fasaden som Rukla så krampaktig forsøker å fastholde, har han store problemer med å forholde seg til Lindes kroppslige forfall.³¹

Utover det at begjæret er mediert av andre, er det også det påfallende trekket ved hovedpersonene at begjærsubjektet befinner seg på et høyere nivå enn dem, ikke i objektiv forstand, men for hovedpersonene er det knyttet noe gåtefullt og religiøst til dette objektet – det være seg AKP (m-l) eller Linde. Her følger et par eksempler fra *Genanse og verdighet*, hvor ikke minst den religiøse retorikken er tydelig: «den måten hun sendte ham smil på, den var slik at Elias Rukla måtte slå øynene ned, beveget over at det var mulig å sende slike blikk mot en jordisk og dødelig mann» (67). Rukla fortolker Linde som en guddommelig skapning (i motsetning til Rukla er hun ikke-jordisk og udødelig) som nedlatter seg til å se på et vanlig menneske («jordisk og dødelig mann») og i møtet med Gud? må han «slå øynene ned». Videre utlegger Rukla Corneliussens forhold til Eva på denne måten:

med en kvinne som Eva Linde som kjærlighetens gjenstand, så forsto også han, Elias Rukla, at dyrkelsen av henne måtte sluke all hans tid, for det måtte brenne i Johan Corneliussen nå, en lidenskapelig ild, som truet med å fortære ham, hvis han ikke uopphørlig befant seg i nærheten av henne som ga næring til denne ild (68 f).

Her møter vi guddommens andre side: Rukla innbiller seg at hvis ikke Corneliussen befinner seg i Lindes nærhet, forgår han i helvetes? flam-

mer («lidenskapelig ild [...] som truet med å fortære ham»). Intensitet og livsmening er i Ruklas fantasi knytta til det guddommelige objektet, og utafør objektets radius ligger fortapelsen, et øde og meningstomt landskap. Men hvis subjektet (Corneliussen/Rukla)³² er fortapt uten objektet (Linde), så er subjektet også fortapt i dets nærhet. For det å befinne seg i nærheten av objektet, innebærer en dyrkelse av objektet som krever subjektets hele tid, og det «sluker» subjektet. Med andre ord må subjektet underkaste seg fullstendig objektet, og dermed forgår subjektet som subjekt. Men som disippel opplever subjektet en stor intensitet og meningsfylde.

Denne religiøse og opphøyde måten hovedpersonene forholder seg til begjærsobjektene sine på, er også en hierarkisk struktur: Det er en maktstruktur, nærmere bestemt en idolstruktur, for alle Solstad-dekadentene dyrker fetisjene sine. Men det ytres aldri noe ønske om å være i sentrum av denne strukturen, være idolet, den som har makten. Det er nok å være i idoletets nærhet.

Detalj og virkelighet

I motsetning til kunstneren som skaper spontant og etisk, gjentar den dekadente kunstner tidligere former via en romlig forstørrelse eller ved å fortape seg i detaljer: «Bevægelsen mod det kolossale og mod det nipsagtige er her en og samme tendens: hvad er katedralen i den flamboyante stil andet end en kolossal nipsting?» (Jankélévitch: 138).³³ Hos Solstad gjenkjenner vi slike detaljer i blant annet «sukket» og «unnlatelsessynden», og de innehar en sentral rolle i spillet mellom hovedpersonenes forståelseshorisont og virkeligheten. Et pregnant eksempel er hvordan Asnes klarer å forbinde seg med «den eksotiske drømmen» om Kina, som også er drømmen om at kommunismen lar seg realisere.

Grovt skissert tar prosessen utgangspunkt i

at den begeistringa som prega de vestlige intellektuelle etter pariser-opprøret i 1968 har forstumma, og det samme har Asnes fordi han ikke vil være samfunnets mytebærer, den som bekrefter at friheten eksisterer innafor kapitalismen. På den andre sida av jorda eksisterer en eksotisk drøm, Kina, men han forstår den ikke. Den er en umulig fiksjon. Dilemmaet til Asnes er derfor hvordan han kan trenge gjennom dette bildet, komme bakenfor fiksjonen, «finne noe han kunne kalle realiteter, noe som kunne få ham til å gripe innenfor dette bildet som stengte for ham» (Arild Asnes, 1970: 102).

I Omar Calabreses utlegning av forholdet mellom detalj og fragment framheves tre momenter som er av særlig interesse i denne sammenhengen. Detaljen er en del av et hele, detaljen er subjektiv og dens spesifikke funksjon er å gjen-konstituere det systemet som detaljen er en del av.³⁴ Grunnen til at jeg bringer inn denne utlegninga av detaljen, er at den kan hjelpe oss til å forstå hvordan Asnes klarer å forbinde bildet med virkeligheten, og det gjør han gjennom flere detaljer hvorav jeg skal gjennomgå den mest sentrale: artikkelen «Om å bruke Formann Maos filosofiske tenkning som rettesnor i brevombæringen» fra tidsskriftet *Kina i Dag* forfatta av postbudet Chao Ching-chuan. Slik Asnes utlegger det, blir møtet med denne historien om hvordan Chao anvender maoismen i praksis et forbindeledd både mellom det fiktive bildet av Kina og Mao og virkeligheten bak den. «En dag lyktes det,» skriver Asnes (103). «Plutselig» forstår han hvorfor folk deler ut løpesedler, selger Klassekampen, arrangerer stands om Vietnam og samler inn penger til en streik i Sauda (*loc cit*).

Hvis vi abstraherer og leser med teksten, er Chao den skikkelsen som viser hvordan teori (Mao) omsettes i praksis av vanlige mennesker (postbud), og dermed blir deres arbeid meningsfullt fordi basis og overbygning inngår i et korrespondanseforhold, og denne meningsfull-

heten gir seg konkrete utslag: Chao legger ned mer arbeid i det å transformere «døde brev» til «levende brev», finne fram til mottakeren der adressen er ukorrekt eller ufullstendig. Og vi får høre at etter at Chao begynte å bruke Mao i sitt praktiske arbeid, har han forvandlet over to hundre slike brev.

Men hva er det som gjør at detaljen, Chaos artikkel, gjør Asnes i stand til å gå inn i SUF med hud og hår og ikke en konkret streik i Norge med norske arbeidere?³⁵ Et sentralt moment er at Chao er postbud: «Dette var det lille sesam-sesam som skulle gi Arild Asnes adgang til å stige inn i berget til Folkets Kina» (108). Vi får vite av Asnes at når han har prøvd å lese artikler av leger om kommunismen og Mao, så er han ikke i stand til å trenge gjennom bildet. Hvordan skal vi forstå at et fiktivt? postbud (om postbudet ikke er fiktivt, så er det vel lite trolig at dette postbudet skal ha skrevet artikkelen uten noen form for inngrep. Artikkelen har en klar oppbygning som veksler mellom sitat, utlegning og eksempler; med andre ord en religiøs didaktisk form), og ikke leger eller arbeidere er i stand til å berøre Asnes? Budet mitt er at Asnes gjenkjenner seg i postmannen.

Et viktig ledd i identifiseringsprosessen er sammenlikninga. Asnes spør seg sjøl hvordan han ville ha skrevet om et postbud. Han kommer til at «[h]ans postbud ville vært et europeisk intellektualisert symbol» som tilhørte «et postvesen hvor kommunikasjonene var brutt sammen, hvor anstendighet ikke kunne gro, og hvor alle forsøk på å flikke på kommunikasjonsnett, brevsentralen etc. endte med litt trett poesi» (111). Via denne sammenlikninga innser Asnes at han befinner seg «på den Ytterste Rand» med den følgen at «[s]pråket hans ble kvalt. Han mistet det han var mest intimt knyttet til: språket, sitt eget forfatterskap, det å skrive, det Fiktive» (109) mens Chao «bærer ut brev og aviser til rett tid og på rett sted. Han er inne i en stor meningsfullhet» (*loc cit*).

Chao befinner seg med andre ord i en sam-

menheng som Asnes ønsker å være i, og det som gjør det mulig å stige inn i bildet er særlig to forhold: Chao forvandler «døde brev» til «levende brev». Som en Jesus er Chao i stand til å gjøre det døde levende og antyder dermed at det innafor Maos gode regime er mulig også for Asnes å forvandle et «dødt språk» til et «levende språk» og kunne inngå i en forfatterrolle som minner om den rollen Chao har som postbud. Chaos' virke likner Asnes' ideal for poetisk praksis.

Det andre momentet i sesamet er betoninga av likheten mellom det arbeidet som Chao utfører og forfatteren Asnes, og det skjer ved framhevinga av Chao som tegnarbeider:

hver gang han [Chao] sto med et brev i hånden, og veide vekten av det, tenksomt, for dermed å komme på sporet av det, finne ut hvem, av alle de tusener, i huse- ne, fabrikkene, kafeene, som det var bestemt for, omgitt av mulige tegn på alle kanter, i ethvert ansikt, i enhver struktur langs den ruta han hadde å passe, i ethvert «dødt brev», skrifttegnene (de kinesiske), tallene (de arabiske), frimerkenes plassering, tyngden, tittelen foran navnet («kamerat»), tegn etter tegn for å komme på sporet, finne fram, forvandle, et detektivarbeide (112).

Det vi møter er Chao som en skikkelse som vandrer i tegnenes rike, alt er tegn som han prøver å gjøre levende. I tillegg til at tegn nevnes fire ganger i sitatet, ser vi hvordan alt fortolkes som tegn som kan vise seg å være nyttige i Chaos arbeide. Men det er ikke den perfekte kommunikasjonen som dominerer, snarere forsøket på å skape en kommunikasjon der den har mislyktes, ikke nådd fram til mottakeren. Ikke bare minner dette om melankolikerer som forsøker å gi døde ting et gåtefullt skinnliv gjennom en dypsindig fortolkning av dem (jmfør Walter Benjamins beskrivelse av melankolien og allegorien i *Det tyske sørgespillets opprinnelse* fra 1928).³⁶ Det minner også om Asnes' forfatterprosjekt og forfatterrollen i videre forstand i Solstads romaner. Ved slik å betone likheten

mellom Chao og Asnes ser vi at det er gjennom identifiseringa at Asnes blir i stand til å forbinde seg med den eksotiske drømmen sin, en drøm som rommer i seg håpet om en annen forfatterrolle og et annet språk, et levende språk hvor kommunikasjon igjen er mulig.

Men påstanden er fortsatt ubesvart, at Asnes via denne artikkelen klarer å trenge bak fiksjonen. Gjør han det? Jeg vil si nei. Det er ingen ting som tyder på at det virkelige Kina interesserer han.³⁷ Hvis vi holder oss til personen Chao, så får vi ikke vite noe om han i Asnes' framstilling. Er han gift? Har han barn? Har han fått det bedre etter revolusjonen? Retter vi blikket mot kommunikasjonsmotivet, kan man spørre om kommunikasjonsnettet er bedre nå. Det kunne jo være at Chao er en enslig svale. Fra et *common sense*-perspektiv ville man heller ikke tro at kommunistisk sensur bedra kommunikasjonen. Det som skjer, slik jeg leser det, er at Asnes via denne detaljen (artikkelen og Chao som postbud) blir i stand til å gjenkonstituere sitt syn på virkeligheten i Kina på en måte som passer med hans ideal og hans rolle som forfatter. Han kan derfor forbinde seg med bildet, men penetrere det kan han ikke (han vil vel heller ikke?). Jeg vil derfor hevde at det Asnes utlegger som en forståelse av kommunismen, i praksis snarere er en gjenkjennelse av seg sjøl som forfatter i en annen skikkelse (Chao). Det som dermed finner sted er en identifisering innafor den forståelseshorizonten Asnes allerede befinner seg, og ikke en utvidelse av forståelsen ved å forstå noe annet. Istedenfor en åpning mot det andre som annethet, møter vi en identifisering, hvor det andre gjøres likt med Asnes sjøl. Vi har å gjøre med en form for narsissistisk identifisering som Jankélévitch hevder er så typisk for dekadenten.

Asnes' og fortellerens utlegning av bildet er dermed en forklaring som ikke stemmer overens med det som faktisk utspiller seg i Kina eller i Asnes' psyke. Det som møter oss i teksten er en fiktiv rasjonalisering som skjuler det som

skjer, men ikke fordi Asnes/fortelleren bevisst ønsker å lyve eller villedde leseren. Asnes har bare liten innsikt i hva det er som gjør begjæret i stand til å forbinde seg med fornuftens idealitet og hvorfor han kun kan forholde seg til visse former for idealitet.

Denne totale identifiseringa innafor samme forståelsesramme kommer til uttrykk i hvordan Asnes beskriver fruktene av at han har klart å trenge bakom bildet. En lørdagskveld i oktober ser Asnes filmen «Folket og dets geværer» om folkekrigen i Lao. Ifølge Asnes representerer den et «gjennombrudd» fordi når han tidligere hadde sett filmer fra Indo-Kina og Nord-Vietnam hadde han «kjent trettheten sige innover seg» på grunn av det eksotiske og fremmede som møtte han i disse filmene (141). Men nå er de ikke lenger fremmede for han: «Hvert bilde representerte ikke noe som var adskilt fra ham [...], men var noe som han kunne lære av» (142). Men hva er det han lærer? Lærer han noe i det hele tatt? Vi får vite at det ikke lenger fins «noen grense mellom film og virkelighet!» (*loc cit*), og det kaller han «erfaring» (141 f). «Derfor måtte han sluke hvert bilde» (142). Til å være et uttrykk for hva han har lært, er metaforikken påfallende: Han opptar bildene uhemma («sluke») uten å skille mellom film og virkelighet. Som en utsulta suger han til seg bildene og kaller det erfaring. Det er mulig at vi kan kalle dette erfaring, men det er en bestemt type erfaring vi møter, hvor grensa mellom subjekt og objekt går i oppløsning og kritisk distanse og fornuft ikke har noen plass. Når Asnes beskriver fruktene av møtet med Chaos artikkel som «en følelse av å kunne fly», er dette ikke et uttrykk for at han har klart å forbinde seg med en faktisk virkelighet (118). Han har etablert en forbindelse til seg sjøl, og det er i dette møtet at begjæret lades og han fylles med eufori.

Dette er trekk vi også gjenkjenner i dekadensen både i forbindelsen mellom subjekt og objekt, men også som en vesentlig komponent i forholdet mellom forfatteren og hans skrift.

Verden kan nok være tom for Solstad, men det ligger en gåtefull nytelse i å skrive om den, i å transformere egne følelser til skrift. Solstads forhold til den moderne sosialdemokratiske virkeligheten blir derfor dobbel: Han fordømmer den på den ene sida, men samtidig skriver han på denne verdenen og seg sjøl, hvorpå lede transformeres til fryd.³⁸ Det sistnevnte kommer klart fram i «den indre jubel jeg har skrevet denne beretninga», som Pedersen gir uttrykk for i siste setning i *Gymnaslærer Pedersen* (282).

Litteratur

- Ahlund, Claes 1994: *Medusas huvud. Dekadansens tematik i svensk sekelskiftesprosa*, *Historia litterarum* 18, Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.
- Andersen, Per Thomas 1992: *Dekadanse i nordisk litteratur 1880–1900*, Oslo: Aschehoug.
- Bache-Wiig, Harald 1977: «Dag Solstad – spiral, sirkel og tangent», i Rønning, Helge (red): *Linjer i nordisk prosa 1965–75*, Staffanstorps: Bo Cavefors, ss 116–157.
- Bale, Kjersti 1997: *Om melankoli*, Oslo: Pax.
- Benjamin, Walter 1994 (1928): *Det tyske sørgespillets opprinnelse*, Oslo: Pax.
- Blasberg, Cornelia 1994: «Dekadenz», i Ueding, Gert (red): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, bind 2, Tübingen: Max Niemeyer Verlag, ss 473–480.
- Bradbury, Malcolm og McFarlane, James (red) 1991 (1976): *Modernism. A Guide to European Literature 1890–1930*, London: Penguin Books.
- Buvik, Per 2000: «Til spørsmålet om den litterære dekadansen – Om des Esseintes bibliotek», i Madsen, Carsten og Reitan, Rolf (red): *Ekbåtana. Festskrift til Peer E. Sørensen*, Århus: Klim, Institut for Nordisk Sprog og Litteratur, ss 235–251.
- Buvik, Per 1998: «Stil og erotikk – om dekadansen», i Dvergsdal, *op cit.*, ss 169–182.
- Buvik, Per 1985: «Dekadansen i Frankrike: forfall, moteretning eller nyorientering? Om dekadansbegrepet i fransk åndsliv på 1800-tallet – og litt til», i *Edda* nr 2, ss 85–97.
- Calabrese, Omar 1992: «Detail and Fragment», i *Neo-Baroque. A Sign of the Times*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press, ss 68–90.
- Calinescu, Matei 1995: «The Idea of Decadence», i *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham: Duke University Press, ss 149–221.
- Dvergsdal, Alvild (red) 1998: *Nye tilbakeblikk. Artikler om litteraturhistoriske hovedbegreper*, Oslo: Cappelen/LNU.
- Fischer, Jens Malte 1984: «Decadence», i *Das bürgerliche Zeitalter. 1830–1914*, i *Geschichte der Literatur*, bind 5, Berlin: Propyläen, ss 559–581.
- Freud, Sigmund 1972 (1942): «Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie», i *Gesammelte Werke*, bind V, *Werke aus den Jahren 1904–1905*, Frankfurt am Main: S Fischer Verlag, ss 27–145.
- Girard, René 1988 (1961): *Deceit, Desire and the Novel. Self and Other in Literary Structure*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Grande, Per Bjørnar 1995: «Dag Solstad og det mimetiske begjær», i *Edda* nr 4, ss 349–354.
- Gordon, Jan B 1979: «'Decadent Spaces': Notes for a Phenomenology of the Fin de Siècle», i Fletcher, Ian (red): *Decadence and the 1890s*, London: Edward Arnold, ss 31–58.
- Hageberg, Otto 1980: «Politikk og eksistens. To røyster i Dag Solstads forfatterskap», i *Frå Camilla Collett til Dag Solstad. Spenningsmønster i litterære tekster*, Oslo: Det Norske Samlaget, ss 81–100.
- Hageberg, Otto 1994: «Tre kapitler om Dag Solstad», i *På spor etter mening. Essay om samtidslitteratur og om litterær tradisjon*, Oslo: Cappelen/LNU, ss 216–252.
- Heith, Anne 1997: *Kontrapunktik. En studie i Dag Solstads Roman 1987 och Medaljens forside. En roman om Aker*, Bergen: Universitetet i Bergen (upublisert dr art-avhandling).
- Hjorthol, Geir 2000: «Bipersonens revolt – subjektivitet og ideologi i Dag Solstads *Genanse og verdighet*», i Marnersdóttir og Cramer, *op cit.*, ss 231–239.
- Hjorthol, Geir 1998: «Mimesis, metafiksjon og melodrama. Dag Solstads *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*», i *Edda* nr 2, ss 129–146.
- Hjorthol, Geir 1992: «Subjektivitet og ironi i Dag Solstads *Roman 1987*», i *NLÅ*, ss 96–118.
- Hocke, Gustav René 1963: *Manierismus in der Literatur. Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, Hamburg: Rowohlt.
- Huysmans, Joris-Karl 1998 (1884): *Mot strømmen*, Oslo: Bokvennen Forlag.
- Jakobson, Roman 1978 (1935): «Dominanten», i Heldal, Anders og Linneberg, Arild (red): *Strukturalisme i litteraturvitenskapen*, Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, ss 60–65.
- Jankélévitch, Vladimir 1993 (1950): «Dekadencen», i *Passage* (Århus) nr 13, ss 131–147.
- Kittang, Atle 1988: «Allegori, intertekstualitet og ironi. Dag Solstads skrift i Knut Pedersens beretning», i Mæland, Odd Martin (red): *Mellom tekst og tekst. Intertekstuelle lesinger*, Oslo: Cappelen/LNU, ss 51–70.
- Kittang, Atle 1997: «Mellom bilete og handling. Eit gjensyn med Arild Asnes», i *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar*, Oslo: Gyldendal, ss 175–210.
- Kristeva, Julia 1994 (1987): *Svart sol. Depresjon og melankoli*, Oslo: Pax.
- Krogstad, Atle 1987: «Snøværet i Vilnius. Om det 'nærvæ-

- rende' og det 'fjerne' i Dag Solstads *Elleve roman, bok atten*», i *NLÅ*, ss 135–152.
- Kvithyld, Trygve (red) 2000: *Narrativt begjær. Om Dag Solstads forfatterskap*, Oslo: Cappelen/LNU.
- Lombnæs, Andreas 1995: «Genrens nullpunkt. Dag Solstads kortprosa mellom realisme og realisme», i *NLÅ*, ss 175–186.
- Lombnæs, Andreas 1998: «Litteraturen mellom tingene og sjelen. Symbolisme, surrealisme, ekspresjonisme», i *Dvergsdal, op cit*, ss 183–202.
- Marnersdóttir, Malan og Cramer, Jens 2000 (red): *Nordisk litteratur og mentalitet*, Annales Societatis Scientiarum Færoensis Supplementum XXV, Tórshavn: Føroya Fróðskaparfelag.
- Mathisen, Klaus N 1995: «Solstad og Ibsen: Når vild(m)anden våkner», i *Nytt Norsk Tidsskrift* nr 4, ss 364–370.
- Matthiesen, Søren 1981: *Dag Solstad. Kunst og politik*, Aarhus: Arkona.
- Norup, Lis 2000: *I den sidste time. Dekadencens kunst og kritisk*, Århus: Husets Forlag.
- Norup, Lis 1996: «Efterord», i Rodenbach, Georges: *Brügge-den-døde*, oversatt av Norup, Århus: Husets Forlag, ss 145–162.
- Norup, Lis og Lyhne, Vagn 1993: «Vladimir Jankélévitch – en intro», i *Passage* (Århus) nr 13, ss 125–130.
- Norup, Lis 1987: «Jomfruelighed som perversion – Gustave Moreaus maleri 'Salome dansant devant Herode'. Den dekadente 'mode' i aktuelt perspektiv», i *Information* 10. marts.
- Nye, Robert A 1993: «The Medical Origins of Sexual Fetishism», i Apter, Emily og Pietz, William (red): *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaca: Cornell University Press, ss 13–30.
- Solstad, Dag 1997: *3 essays*, Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag 1996: *Professor Andersens natt*, Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag 1994: *Genanse og verdighet*, Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag 1993: *14 artikler på 12 år*, Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag 1992: «*Elleve roman, bok atten*», Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag 1987: *Roman 1987*, Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag 1984: *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*, Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag 1985 (1982): *Gymnaslærer Pedersens beretning om den store politiske vekkelsen som har hjemstøt vårt land*, Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag 1981: *Artikler om litteratur 1966–1981*, Oslo: Oktober.
- Solstad, Dag 1977 (1971): *Arild Asnes, 1970*, Oslo: Aschehoug.
- Solstad, Dag 1969: *Irr! Grønt!*, Oslo: Aschehoug.
- Solstad, Dag 1967: *Svingstol*, Oslo: Aschehoug.
- Solstad, Dag 1965: *Spiraler*, Oslo: Aschehoug.
- Stounbjerg, Per 1998: «Afsked med tilforladeligheden. Om modernismen», i *Dvergsdal, op cit*, ss 203–220.
- Tjønneland, Eivind 1994: «68-er i rullestol – Dag Solstads lammelse», i *Fra uhu til aha. Essays om gode nordmenn før og nå*, Oslo: C. Huitfeldt Forlag, ss 70–96.
- Tjønneland, Eivind 1987: «Viten om hvitt», i *Norrøna*, oktober, ss 72–86.
- Tjønneland, Eivind 1987: «Solstad ved en endestasjon», i *Friheten* 6. oktober.
- Tjønneland, Eivind 1984: «Egentlighet og dualitet», i *Agora* nr 3, ss 75–96.
- Ødegaard, Sivert 1998: «Eksistensiell eskapisme. Antihelter i Dag Solstads nittitallsprosa», i *Edda* nr 4, ss 318–330.
- Tvedt, Terje 1991: «En munnfull av Kina», i *Nytt Norsk Tidsskrift* nr 1, ss 11–26.
- Žagar, Monika 2000: «Modernism and Aesthetic Dictatorship. Dag Solstad's Journey from the 1960s to the 1970s», i *Scandinavian Studies*, nr 2, ss 199–230.
- Žagar, Monika 2000: «Dag Solstad's *Arild Asnes*, 1970 and the Logic of Stalinist Discourse», i Marnersdóttir og Cramer, *op cit*, ss 561–570.
- Žagar, Monica 1988: «Å kvitte seg med mor? 'Invaliden' av Dag Solstad», i *NLÅ*, ss 191–198.
- Østerud, Erik 1980: *Modernisme – partilitteratur – sosialrealisme. Halvannet kapittel om Dag Solstads forfatterskap*, Oslo: Novus Forlag.

Noter

- 1 Lesninga tar utgangspunkt i Solstads romaner f o m Irr! Grønt! (1969) t o m Professor Andersens natt (1996), minus Medaljens forside. En roman om Aker (1990) og perioden 1974–1980, hvor Solstad ifølge Hageberg skriver med «bunde mandat» (Hageberg 1980: 81).
- 2 I tråd med Jankélévitch og Calinescu betrakter jeg dekadansen som et relativt begrep, som noe som står i forhold til noe annet og ikke har samme utformning eller innhold til enhver tid. For mere omfattende gjennomganger av dekadansbegrepet, se Andersen (1998), Buvik (1985), Calinescu (1995), Gordon (1979), Fischer (1984) og Norup (2000) – særlig etterskriftet, «I den sidste time», ss 187–233. Det kan også tilføyes at det fins dekadente perioder før *fin de siècle*. Mange betrakter også vår tid som en dekadent tidsalder.
- 3 Stounbjerg skriver at «[m]odernismens grundlag er en rystet repræsentation» (Stounbjerg 1998: 208). De overleverte representasjonsformene er ikke lenger dekkende for den modernitetshorizonten som det skrives fra, noe som medfører en krise i representasjonen. Dekadansen har samme modernitetshorison som bagrunn og traderte representasjonsformer korresponderer verken med dekadansens poetikk eller de erfaringene som står i sentrum av dekadansen – sjøl om det vel heller er sjelden at eksperimentene med representasjonen drives så vidt som i en del klassiske modernistiske tekster (f

- eks James Joyces *Ulysses* fra 1922). Men i forfatterskap som Ole Robert Sundes og Tor Ulvens, som begge har klart dekadente trekk, er representasjonen drevet ut til sin ytterste grense. Jeg betrakter dekadanse som et smalere begrep enn modernisme, nærmest som en del av den. Forskjellene blir da å betrakte som forskjeller innafor et felles felt, og det som gjør et verk dekadent er visse kombinasjoner av motiver, temaer; mønstre og strukturer. Et av problemene med å skille dekadanse fra modernisme er at mange av de samme litterære verkene brukes for å belyse hva henholdsvis modernisme og dekadanse er, noe som også kan sies om begrepet symbolisme. Grunnen til at jeg ikke har trukket inn symbolismebegrepet er at man av konvensjonelle grunner vanligvis bruker det om lyrikk, mens dekadanse refererer til prosa. I tekstenes virkelige verden er forholdene mer kompliserte, ikke minst fordi mange av symbolistene skreiv prosalyrikk.
- 4 Et unntak i så måte er Herman Bangs *Haabløse Slægter* (1880), men her er fokuset slettas avvikling, dens degennering
 - 5 Brügge var fram til slutningen av det femtende århundret en dynamisk by, men da blei fjordarmen Zwijn som forbandt byen med havet, gradvis fylt av sand. Dermed blei byen overlatt til seg sjøl og prega av forlatthet. I dekadansen blei den og Venezia ikoner for døden (Norup 1996: 150).
 - 6 Jf bl a Paul Bourgets berømte dictum fra «Dekadencens teori» (1881): «En dekadencetil er en sådan, hvor bogens enhed opløses for at give plads for sidens uafhængighed, hvor siden opløses for at give plads for sætningens uafhængighed, og sætningen for at give plads for ordets» (Norup 2000: 142).
 - 7 Jeg skiller her ikke skarpt mellom hovedperson og forteller. Grunnen er at de i en rekke situasjoner vanskelig lar seg atskille, og det er også en tendens i Solstads forfatterskap til å gjøre fortelleren lik hovedpersonen, sjøl der de i utgangspunktet er forskjellige. Det beste eksempelet er fortelleren, forfatteren Dag, og hovedpersonen, AG (Arne Gunnar Larsen), i *Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige* (jf også navnelikheten), hvor førstnevnte befinner seg i opposisjon til samfunnet mens sistnevnte har gått inn i sosialdemokratiet. De er født i samme by, i samme måned, har gått på samme skole og delt pult. Dag beskriver det slik: «Hadde jeg vært hans inneslutta skygge? Eller hadde han vært min representant i 'virkeligheten'?» (op cit:10). Samtidig registrerer han «en varm eim av guttedagenes sammenvoksthet, der nede i bevissthetens mørke et sted» (loc cit).
 - 8 Jf hvordan ord som «bygd», «grender» og «tun» går igjen i beskrivelsen av Romsås som ideal (*Forsøk på å beskrive det ugjennomtrengelige*, ss 31–33).
 - 9 Asnes beskriver Norge som et «usedvanlig ekkelt land» (op cit: 17).
 - 10 Tapet av navn kommenteres også av Kittang (Kittang 1988: 62).
 - 11 Også her mister hovedpersonen navnet ved at han går inn i AKP og blir arbeider: Fjord blir «fratatt [sitt] navn» (op cit: 281).
 - 12 Jf Solstads fascinasjon for Gombrowicz' spillteori som han skriver om i «Nødvendigheten av å leve inautentisk. Om Vitold Gombrowicz» (Solstad 1981: 93–102).
 - 13 Tidligere i *Irr! Grønt!* beskrives Winkel som «det mest avpersonifiserte menneske han [Brevik] noensinne hadde møtt», noe som utdypes slik: «[H]un så ikke ut til å eie noen som helst trang etter å være en sjel, for henne ville det være like enkelt å bytte en kjole eller et par sko som å bytte holdning overfor tilværelsen» (159).
 - 14 Mobilitetshistorien er best utbygd i *Irr! Grønt!, Roman 1987* og *Genanse og verdighet*, men repeteres også i de andre romanene (Historien kan være grovt skissert og hurtig forbigått, slik som i *Professor Andersens natt*, men den er en vesentlig komponent i alle hovedpersonenes bakgrunn).
 - 15 Vender vi blikket mot romantikken og den foreldreløse, et hyppig gjenkommende motiv i perioden, kan vi registrere en markant forskjell. Den foreldreløse som, ifølge Gordon pr definisjon, er «a child without history» fordi vedkommende ikke har foreldre, er (i fiksjonen) faktisk atskilt fra opphavet (op cit:36). Det er ikke dekadenten, sjøl om det framstilles slik: «chronic detachment becomes the psychological corollary to the more real detachment of the orphan earlier in the century» (loc cit). Vi gjenkjenner mønsteret i Solstads romaner.
 - 16 Slike mareritsaktige og fremmedgjorte sykliske repetisjoner kan vi gjenkjenne i tekster som «Emigrantene» og «En gjest» fra *Spiraler* med emigranter som reiser fra sted til sted uten å kunne komme i land og jeget som kaster utopien, appelsinplantene, i søpla for deretter å plukke dem opp igjen mens gjesten ser på. De fins også andre steder, men uten det *horror vacui* som preger de tidlige tekstene (f eks ender Ruklas vandring i en rundkjøring).
 - 17 Det som står på spill er forholdet mellom et samfunn og kaos, hvor ingen institusjonell lov og orden hersker. Til tross for at Solstads romaner har befunnet seg i opposisjon til én samfunnsorden: kapitalismen, har de aldri pledert for oppløsning av samfunnet som institusjon. Vi møter snarere det motsatte, jf Fjords utsagn: «Jeg har alltid frykta Nihil. Det har vært min Mefisto, som har oppsøkt meg i hemmelighet på mitt studerkammer og tilbudt meg et lykkelig øyeblikk med full innsikt hvis jeg ville bli hans disippel, noe jeg med forferdelse hadde avslått» (*Roman 1987*: 216).
 - 18 Jf også det at romanen slutter med at Andersen går i bad. Den siste setninga er som følger: «'Et ordentlig varmt bad, det kunne sikkert gjøre meg godt,' tenkte han» (*Professor Andersens natt*: 141). *Anagnorisis* etterfølges således av katarsis, renselse.

- 19 Eksistensielle perversjoner er en konstruert betegnelse som jeg har avleda fra Girard, som opererer med betegnelsen eksistensiell masochisme (Girard 1988: 186).
- 20 Grovt sagt regnes all seksualitet som ikke rettes mot det andre kjønn og en genital sammensmelting, for avvikende (Freud 1972: 48 ff). Hos Solstad er perversjonene derimot knytta til en *ladning* av begjæret (ikke til begjærets utladning, som ifølge Freud er seksualaktens mål, *loc cit.*). Perversjonene blir ikke mindre iøynefallende av at de er gjennomgående i forfatterskapet.
- 21 I *Irr! Grønt!* står Brevik og kikker bak døra i den avgjørende scenen hvor Winkel mimer Vik. Vi finner også motivet i *Roman 1987*. Fjord spionerer på Cecilie fra lærerværelset.
- 22 Jf følgende brev fra Ylva (Y) til Larsen (L): «'L. Alle mine lengsler er der ute. Ingen vet hvem jeg er. Når han kommer vil han ri forbi, for han kan jo ikke vite at det er meg han skal lete etter. Hvordan skal jeg få gitt ham beskjed om at det er meg? Y'» (*op cit.*: 105). Dette bildet bekrefte av fortelleren i vendinger som: «[H]un venta på befrieren, 'han'» og gjentakelsen av «rytteren» fra Ylvas brev (109).
- 23 Vi får høre at hun er et «mysterium» (*op cit.*: 74), at hun er «gåtefull» (*op cit.*) og at hun er «Det tvetydige objekt» (*op cit.*: 73).
- 24 Det voyøristiske er fordobla i denne romanen: for det første i Larsens betraktning av Ylva Johnsen, dernest blir han via vennskapet til Bjørn trukket inn i hans behov for å se: «Bjørn må ha hatt et umettelig behov for å se videofilmer. På en måte viste han gjennom sin praksis at han ikke kunne leve uten å se. Han måtte se. Om igjen og om igjen» (*op cit.*: 55). Til og med i *Professor Andersens natt* forbindes det å se med en «vakker [...] slank, pikelig skikkelse» og vold (mord) ved at en ung mann kommer til syne bak kvinnen i leiligheten og kveler henne mens Andersen betrakter opptrinnet fra vinduet sitt (13).
- 25 Også Grande har analysert Solstads romaner med utgangspunkt i Girard (Grande 1995).
- 26 Se særlig kapitlet «Masochism and Sadism» (Girard 1988:176–192).
- 27 Jf følgende utsagn: «Henceforth the subject bases his enterprise of autonomy on failure; he founds his *projet* of being God on an abyss» (*op cit.*:177).
- 28 Det truende ved objektet kan også være hvordan hun kan lese litteratur så kynisk: Hun konsumerer den begjærlig for deretter å spytte restene ut etterpå, og så: ferdig med det. Det begjæret som Pedersen har investert i litteratur og idealitet destrueres jo på grusomt vis i denne fortolkninga ved at litteraturen blir en vare som konsumeres og forkastes, en fortolkning som også kan forklare hennes tilfredshet med samfunnet: Hun er en kapitalistisk mønsterkonsument.
- 29 Noen personer må lede an i utviklinga (Forløpersken) som fører fram til neste fase, som er revolusjonen (Pistol-skyttersken), og i det kommunistiske samfunn hvor alle er arbeidere (arbeidersken) må man vise måtehold (puritaneren) på veg fram mot paradiset, og det kan være at det vil være nødvendig å bruke løgn (Løgnersken) før den rette mentaliteten har blitt implantert i arbeiderne, hvor også den rette elskov også kan finne sted (elskerinnen som roper kamerat, jf nedafor).
- 30 Det å kalle dekadentens personlighet for intransitiv, slik Per Thomas Andersen gjør i doktoravhandlinga si, er en riktig god oppsummering av dekadentens forhold til verden. Likevel er det en formel som overser noen aspekter av dekadentens personlighet fordi dekadenten har en form for transitivt forhold til objekter, men objektene ligger sedvanligvis utafor samfunnets normalitetsakse, og de er i overveiende grad fantasiobjekter. For det er først og fremst gjennom projeksjoner og identifiseringer at dekadenten kan sette seg i objektets sted eller gjøre seg all verdens forestillinger om det. Det er således særlig på fantasiens nivå, og da ikke bare bevisst, at subjektets tilskrivning av verdi til objektet og fortolkninga av det finner sted. Dette betyr dog ikke at dekadenten er i stand til å forbinde seg med objektet slik det 'virkelig er'.
- 31 «Uten å bry seg om det forfall som var skjedd med hennes [Evas] kropp med hensyn til yppighet, sensualitet etc. viste hun den fram, mens hun pratet troskyldig om det som plaget henne, for ham, og bare for ham, som det eneste øyenvitne til dette. For Elias var dette smertefullt. Hun var litt fet. Utflytende» (*op cit.*: 140).
- 32 Jeg har satt likhetstegn mellom Corneliussen og Rukla siden det er Ruklas fortolkning av Corneliussens forhold til Linde vi møter. Vi veit i det hele tatt lite om Corneliussens følelser for Linde. Det er derfor mer nærliggende å fortolke Ruklas utsagn om Corneliussen forhold til Linde som uttrykk for Ruklas følelser vis-à-vis Linde.
- 33 Den dekadente estetikken har flere elementer (det barokke, melodramaet, bruken av allegori, fragmentets høye status, det melankolske, m m). Av plasshensyn og fordi et fokus på detaljen muliggjør en forklaring av de elementene som jeg har behandla tidligere i essayet, har jeg valgt kun å illustrere den.
- 34 Ordet detalj stammer fra renessanse-fransk, *dè-tail*, 'å kutte av'. Ordet forutsetter et subjekt som kutter av et objekt fra et tidligere hele. Ifølge Calabrese retter verbet, kutte, oppmerksomheten mot subjektets handling og innebærer at det forutgående hele og de suksessive delene er ledsagende til handlinga. Siden detaljen er skapt av subjektet, er dens konfigurasjon avhengig av subjektet, kutterens («the detailer») synsvinkel som vanligvis forklarer detaljens betydning. Det er denne motiverte oppmerksomheten mot et element i forhold til det som omgir det, som tillater «de-finition» av detaljen og via denne definisjonen gjenkonstituerer det systemet som

- detaljen forklarer på en ny måte (Calabrese 1992: 71).
- 35 «[P]å den tiden da Arild Asnes var på veg mot kommunismen (og Kina), betydde streiken i Sauda lite for ham, han registrerte den, støttet den i tankene, men den betydde ingenting for ham» (*op cit*: 103). I romanen finner tekstutsnittet seg i parentes.

- 36 Benjamin skriver at:

Sorgen er det sinnelaget hvor følelsen gir den tomte verden et nytt maskelignende liv for å ha en gåtefull nytelse ved synet av den. [...] Teorien om sorgen slik denne viste seg å være et iøynefallende motstykke til tragedieteorien, lar seg derfor bare nøste opp i beskrivelsen av den verden som åpner seg under det melankolske blikket (Benjamin 1994: 147).

Tanken er omtrent som følger: Før protestantismen blei man frelst via handlingene sine. I protestantismen frelses man via sin tro, dermed blei all verdi forbundet med virkeligheten og hverdagen frarøvet sin verdi: «Enhver verdi ble fratatt den menneskelige handling. Noe nytt oppstod: en tom verden» (147). Allegorien er både et forsøk på å gi den tomme verdenen en ny mening («maskelignende liv») og en framvisning av restene av en opprinnelig paradislignende mening. Allegorien er å likne med ruinen som viser tilbake til et meningsfullt hele, men hvor kun restene er tilbake: «Allegorien er i tankenes rike hva ruinen er i tingenes rike» (186). Verdenen er forfallen, men rommer elementer av meningsfullhet. Ved å gripe fatt i disse restene (fragmentene) og sette dem sammen i allegorien, kan det etableres en ny form for mening.

Den andre delen av resonnementet består i etablere

analogier mellom allegoriens forhold til verdenen og meninga og melankolikerens forhold til det samme. De forholder seg begge til en tom, ruinøs verden. Via melankolikerens dypsindige granskning og omskrivning (allegorese) av verdenens fragmenter, er han i stand til å gjenskape et «maskelignende liv» (allegori/ruin) av verdenen. Melankolikerens forhold til en verden av tegn samsvarer i store trekk med Jankélévitchs beskrivelse av dekadenten. Men der Benjamins historiske datering er Martin Luther og barokken, kan man si at virkelighetens tegnkarakter og ruinøse tilstand er enda sterkere i den epokale dekadansen fordi fremmedgjøringa og spesialiseringa er større. Verdenen har blitt mere kompleks, og avstanden mellom individ og samfunn har økt. Dette forholdet er ikke utelukkende av tragisk art, slik tendensen er hos den tidlige Benjamin, fordi dekadenten kan finne fylde i sin fremmedgjorte og estetiske omgang med virkeligheten. Et positivt, euforisk aspekt er imidlertid også til stede i melankolien i dens pendling mellom tungsinn og eufori/mani (jfr f.eks. Bale 1997: 200 f).

- 37 Se også Tvedt 1991.

- 38 Med tanke på at melankoli som litterært topos er kjenne-tegna ved veksling mellom tungsinn (tomhet) og mani (eufori), er det noen opplagte paralleller mellom dekadansen, Solstad og melankolien. Det som vi ikke finner hos Solstad, er tomheten uttrykt diskursivt. I Kristevas avhandling om melankolien framheves melankolikerens manglende evne til å autorisere sin egen tale. Den er klangløs, uten kraft, monoton, avbrytes (fordi man ikke tror det man har å si har noen hensikt), full av ellipser, m m (se kapitlet «Talens liv og død», Kristeva 1994: 47–77).