

FILOLOGEN

Allmennkulturelt tidsskrift for Humanistisk fakultet ved UIO ★ Utgitt av Filologisk Forening

Nr. 3/4- 2006





Innholdsfortegnelse

LEDER	Side 4
TO DIKT Av Peder Inge Samdal Knutsen	Side 6
TANKER RUNDT ET FRAFLYTTET FISKEVÆR Av Anders Eidsvold	Side 8
SØR – AFRIKA OG DET HVITE DILEMMA Av Henrik Holte	Side 13
HAGEBYEN Av Ragnhild Ingridsdotter Hoem	Side 19
KAMPEN OM HEGEMONIET VED EN KUNSTSKOLE Av Nicolai Strøm-Olsen	Side 20
FØRSTE JANUAR KLOKKEN FJORTEN NULL NULL Av Eystein Halle	Side 28
MIDTSIDEBILDER	Side 30
TO REISENOTATER Av Magdalena Fender	Side 32
HELE 2 (EN BESKJEFTIGELSE OG EN FORTSETTELSE) Av Tore Stavlund	Side 34
COVER. SAMPLE. PASTISJE? Av Line Furuheim	Side 44
HETLE-SAKA: EI SLAGMARK FOR RETTSMEDISIN OG BYGDESLADDER Av Anne Viken	Side 48
DYRS ROLLE I PSYKOLOGIENS HISTORIE Av Eivind Kirkeby	Side 53
OMTALE AV MIRJAM KRISTENSENS EN ETTERMIDDAG OM HØSTEN Av Karoline Mero	Side 55
SUMMER'S ALMOST GONE Av Christine Skogen Nyhagen	Side 56
DAGDRØM Av Christine Skogen Nyhagen	Side 59
KOME HEIM TE JUL Av Jørn Nedrebø	Side 60

Leder

Årets siste Filologen er, som du forhåpentligvis ser, et dobbeltnummer. Dobbeltheten går også igjen i temaet, som er før – og nå. Før og nå, tenker du kanskje, alt er jo enten før eller nå?

Flere av tekstene i dette nummeret handler imidlertid konkret om historiske hendelser, om tradisjoner, om hvordan det var i forhold til hvordan det er, og kanskje også om hvordan det en gang blir?

Neste år blir det iallefall jubileumsfest! Filologen ble stiftet i 1882 og fyller dermed 125 år i 2007. Anledningen vil bli brukt til å markere Filologen som tidsskrift, til å se tilbake på bladets historie, og selvfølgelig til å skape ny interesse for Filologen og vise at det er et attraktivt sted å få tekster på trykk og erfaring med redaksjonarbeid. Med dette oppfordrer vi alle som er interessert i å bidra i Filologenredaksjonen etter jul til å ta kontakt.

Frist for innsending av bidrag for neste nummer er 5. februar 2007. Det er bare å begynne å sende inn tekster, bilder og illustrasjoner.

Vi ønsker god jul og godt nyttår til studenter og andre lesere!

Christine Skogen Nyhagen og Ragnhild Ingridsdatter Hoem



Førjulsmat

- Det er tusen ting som skal gjøres før jul, så den daglige mallagingen må ikke ta for meget tid. Det er dette vi har hatt i tankene når vi her gir Dem tips på enkel og grei mat.
- Ta disse sidene til hjelp og bruk litt av den sparte tid til å lage pepperkaker med barna. På side 33 finner De en god oppskrift.
- Oppskriftene er beregnet på 4 personer.

Bondegullasch

(Se foto.)

Brun i gryte:
200 g finhakket løk
1/2 kg kjøtt skåret i terninger
Dryss over:
1/2 ts paprika
Tilsett:
1 dl vann
Smak til med:
salt
pepper
La det hele koke til kjøttet er nesten
mørt.
Skjær i terninger og tilsett:
1/2 kg poteter

Tilsett videre:

6 tomater eller
2 dl tomatpuré
Småkok over svak varme og under
tett lokk til alt er mørt.
Server brød, flatbrød eller ristet loff til.

To supper som metter:

Potetsuppe

Kok og mos:

1/2 kg poteter

Tilsett:

1 liter kjøttkraft eller
buljong
1 dl fløte



Den første skal bli den siste

Av Peder Inge Samdal Knutsen

I

Han stod foran den
eldste støtten sin
og tenkte tilbake
på bisettelsen:

han hadde ikke vært nervøs,
trengte ikke se i salmeboken
under allsangen, sånn som nå.

II

Han så utover kirkegården:
jo da, han hadde jobbet der lenge.

III

De nyeste satt alltid best,
det var så vidt de gav etter,

mens de eldste knapt trengte
et skubb før de datt bakover.

Taushet er gull

Av Peder Inge Samdal Knutsen

Utenfor kirkedøren: en pall,
bak hver sats: en troende,

øverst i trappen står presten
og kaller frem medaljørene:

den skrivende,
den talende,
den tause,

presten går ned foran pallen,
en jente holder medaljene på en pute,

kirkeklokkene ringer i det
gullmedaljen henger over
den tauses hals.

Tanker rundt et fraflyttet fiskevær.

Av Anders Eidsvold

Med et jevnt inntak av stekt sei, flittig bruk av seil-makerutstyr og en reisekasse som gikk tom i Bergen, var jeg og den lille seilbåten Caroline Super Soul på vei fra Oslo til Lofoten. Etter en lengre kamp med Statt og to værfaste døgn i regn og tåke på Godøya utenfor Ålesund, seilte vi en solskinsdag langs den brede Harøyfjorden. Vinden løya utover kvelden, og ved titida lå vi og dreiv. Losboka ble konferert. Jeg lengtet etter en havn som kunne fortelle meg om livet i havet. Valget sto mellom Ona: «Fiskevær med 70-80 innbyggere fordelt på Onøya og Husøya.», eller Bjørnsund: «Bestående av mange små øyer. Fraflyttet omkring 1970.». Utpå natten kom tåka rul-lende inn fra havet. Det blåste opp. Det var grunner, holmer og jernstenger overalt. Jeg mente vi var ved Trollholmane og la om kursen. Videre inn i det grå.

Stadig oftere kom noen lave, faste konturer til syne gjennom det drivende sløret. Jeg bandt fendere på rekka og klargjorde fortøyningstau. Satset alt på ett kort. Caroline Super Soul gled lydløst gjennom inn-løpet. Og der åpnet det seg en lun havn. Med hus og brygger. Som et gjenferd i en hvit sky. Slik kom vi en tidlig morgen til det fraflyttede fiskeværet Bjørnsund. Caroline lå fortøyd i en liten flytebrygge som var fortøyd i en enorm molo. To meter tidevann gjorde ingen forskjell. Moloen var dritsvær. Den strakk seg langt av gårde mellom de forskjellige øyene og ga hav-na et preg av å være en borg. Den delen vi lå fortøyd i var av store steiner og ganske ny. Men innover mot Nordre Hammarøya og de fleste husene, gikk det en gigantisk betongmur. Det var hele veien en forsenk-ning på innsiden av den, så man kunne gå i le av vind og sjø. I de forskjellige delene av muren var det ris-set inn sirlige årstall. 1919, 1920, 1921. Da hadde folk allerede bodd i Bjørnsund i hundrevis av år.

Hvordan var det å leve her? Jeg kan bare drømme. Om sommerdager og vinterstormer. Om et beinhardt liv på øyene og på havet. Kanskje om sterkt felleskap og sammenheng i tilværelsen. Sikkert om brå død.

På det høyeste punktet på Nordre Hammarøya står en stor grå bjørn og speider mot horisonten i vest. Den passer på dem som ferdes der ute. Og selv om folk har flyttet herfra, passer bjørnen fortsatt på. Den står på en plattform, og på plattformen står det:

Herren ga, Herren tok
Herrens navn være lovet

Under bibelsitatet kommer navnene på 35 fiskere som forulykket på havet mellom 1850 og 1950 (og tre fra krigen). I 1887 var det fire, i 1892 var det tre. Begge årene to med samme etternavn. Det blåser opp en uventet storm. Båten kommer ikke tilbake. De venter. Jeg ser for meg konas blick og bølgene som bryter mot øya. Livet er revet i stykker av det som gir livet. Om det er havet eller Herren, det blir som man ser det. Vi har nå en gang kommet opp av dette store vannet som gir til alle. Hvis du vil kan du bo på det. Stupe uti og vaske deg. Hente din mat og gå på do. Prisen er at en dag tar havet kanskje deg. Det vet du ikke. Men du prøver å unngå det. I vår tid er dette snudd på hodet, med havgående fabriker som henter opp for mye mat og også går for mye på do. Fra disse øyene rodde de et par mann i små trebåter. Året rundt. Men nå bor det ingen her lenger.

Lyset fra dagen sto inn i hytta og kaffe-vannet suste på ovnen. Det dunket og gyn-get i flytebrygga. En motor ble skrudd av. Han var fra Bud. Rørlegger med helårsbåt. Kjapt



språk. Jeg lurte på hvorfor folk flytta. Kommunalt vedtak i åtteogseksti, sa han. Om fisken ble borte? Han dro på det. Det hadde nok blitt mindre fisk, men andre ting var vel så viktige. Det var mye de ikke hadde i Bjørnsund. Blant annet ferskvann. På det meste bodde det 600 mennesker her. Mye måtte bringes fra land. Kommunen regnet ut at det ikke lønte seg, la ned skolen og ba folk flytte. Rørleggeren hadde aldri bodd her selv. Men tanta hans hadde det. Hver sommer bor hun fortsatt i huset sitt. Mange av de andre bjørnsundværingene kommer også tilbake om sommeren, noe som forklarer hvorfor husene ikke ser ut som rønner. - Det e butikk her å, sa han og la av gårde. Jeg hadde lyst til å gå på butikken. En cigar-

eske på dørken er både kaffebord og avlaster for ting jeg har i lommene. Jeg tømte innholdet ut og fant at jeg hadde ca. 100 kroner. Tjuefem gikk i lomma, og så bar det av gårde, bortover molomurene. Over noen knauser og ned langs et rekkverk. Luften var fylt av musikk. Jeg ble stående og lytte. Det var rekkverket som sang. Kan du forestille deg? Lyden av dønnin-gene som bryter mot øya i et evig synkende og stigende sssvvvooooosssshh, vinden som suser over stein og gresstuster, og et rekkverk som synger med hul, blå lyd.

Borte på Nordre Hammarøya hilste jeg på bjørnen igjen. Den stod der som før. Skolen lå rett nedenfor og var lang og grå med to etasjer. Gjennom vinduene



så jeg tegninger og navn i barneskrift. Klasserom. Utenfor var det fotballbane. Det så ut som om alle var på sommerferie, men ingen hadde gått på denne skolen på tredve år. Den eneste moderne bygningen på øya var et minne. Videre innover strakte husklyngene seg. Langt tilbake i tiden. Trehus med skifer på taket. Noen på en knaus, andre i en bakke. Små grusveier mellom dem. En liten kirke lå på det høyeste punktet. Og bak den en skråning, tett med hus ned til kaia, hvor øya sluttet. Det var nede i skråningen jeg fant butikken. Jeg hadde gått i fine smug mellom gamle hus. Alle husene hadde takrenner med nedløp som førte inn i veggen og vanntanker utenfor. Noen barn skjøt på hverandre med hånden i en liten ruin, og på en dør hang en lapp: Butikk.

Butikken var åpen to ganger om dagen, et par timer av gangen. Den var liten men inneholdt allikevel alle de vanlige tingene. Jeg kjøpte dopapir og rullepapir. Det ble nitten kroner. Jenta bak disken var ennå ikke født da moren hennes flyttet herfra. De bodde her om sommeren. Alle kom tilbake om sommeren. Da jeg kom ut av butikken fant jeg endeligen mann som var født på øya. Han sto på en liten stige, med malerklær på kroppen og kost i hånda. Kona satt ved et lite bord og leste. Bak dem var det et stort, staselig, oransje hus.

Jeg spurte om høststormene og hvor høyt bølgene gikk. Han likte høststormene. Han var bare fire år gammel da familien flyttet til Bud, men kjente selvfølgelig godt til Bjørnsund. Historien fortalte at under en storm på midten av 1800-tallet, brøyt bøl-

gene over øya. Etterpå hadde de gått rundt og plukket fisk der fotballbanen ligger nå. Med det tyvende århundre kom motoren inn i fiskebåtene. Og med motoren kom glanstiden. Moloen ble bygget. Mange av husene er også fra denne tiden. Jeg hadde stusset litt over at alle husene var så staselige. Forklaringen var at det hadde vært en stor velstand her på øyene. Med velstanden økte befolkningen. De hadde fått strømkabel og telefon før de nærliggende stedene på fastlandet. Bjørnsund hadde vært rikt. Men på et tidspunkt var alt over. Ble de for mange? Jeg fikk ikke noe klart svar, men han nevnte ferskvannet han også. Ble fisken borte? Nei, de fisket fortsatt på naboværet Ona. Kanskje var det kombinasjonen av mindre fisk, ikke noe vann, og også tiden dette skjedde i. En tid da mange ennå ikke skjønnte verdien av at folk bor et sted der de hører til. En tid da verdens herlighet kunne uttrykkes i form av en boligblokk i betong.

Nå kom de tilbake om somrene. De fleste med familiære bånd. Men også noen nye. Naturlig nok. Bjørnsund er et vakkert sted som blir holdt godt i stand. Det finnes direktiver for hvordan husene skal se ut. Det er blant annet ikke lov å ha noe annet enn skifer på taket. De eneste husene uten skifer er eid av kommunen, og leies ut til turister og foreninger. Det er leirskole i de gamle husene ved kaia. Og det er populært å gifte seg i den lille kirken. Bjørnsund er ikke forlatt. Det er bare ingen som bor her.

På veien tilbake til båten gikk jeg og grunnet over alt sammen. Hadde jeg ikke egentlig vært på utkikk etter en bitterhet? Hos rørleggeren, jenta i butikken og mannen som malte. Om ikke bitterhet, så i hvert fall et lite spor av sinne. Men det fant jeg ikke. At folk måtte flytte, var bare sånn det var. Kanskje viser man ikke sånne følelser til fremmede. Kanskje tar det bare en generasjon å glemme. Kanskje er det ikke sånn?

Mange norske fiskevær ble fraflyttet under sentraliseringsbølgen på femti og sekstitallet. Enkelte med tvang. For å spare penger ville myndighetene ha menneskene inn i nærmeste kommunesenter. Og selv om de fleste fikk trygge jobber og såkalt økt levestandard, opplevde mange det likevel som et overgrep. Før jeg kom hit hadde jeg gjort meg noen tanker. Jeg hadde tenkt at jeg som øyboer ville hente min klubbe. Men hvem skulle jeg klubbet ned? Tiden? Demokratiet? Meg selv? Jeg vet det ikke.

På en knaus ved veien sto en gutt med en fiskestang. Han var der med leirskolen. Skulle bli en uke, sa han, før han løp av gårde for å finne de andre. Barn lærer å fiske, samtidig som selve kunnskapen om kysten, helhetsforståelsen av å leve med naturen, er i ferd med å bli erstattet av annen slags kunnskap. Kanskjeromantiserer jeg tideningen egentlig ønsker å vende tilbake til. Likevel kjennes det som noe av skjebnentil menneskehetens svever omkring her ute på øyene.

For på et eller annet stadium lønner det seg ikke lenger å bli mer effektive. Alternativt trenger vi et mer helhetlig syn på hva det vil si at noe lønner seg. Fra Barentshavet og ned langs norskekysten svømmer verdens siste store torskebestand. Stammene som levde langs Canada-kysten og i Østersjøen, er fisket opp og borte, Nordsjø-bestanden er i ferd med å bli det. Behovet for ny teknologi og mer effektive fangstredskaper, investeringene dette krever, og fangstmengden man gjennom disse gjør seg avhengig av, har preget fiskeindustrien opp gjennom århundrene. Forholdene vi nå er vitne til, er sånn sett konsekvenser av en stadig eskalerende spiral som var et faktum lenge før Moby Dick svømte av gårde med kaptein Ahab. Jeg tror at denne spiralen i sin tid hadde noe å gjøre med at Bjørnsund ble avfolket. At Bjørnsund ble for lite, som Atlanterha-

vet blir for lite. Og at utviklingen som delvis startet på steder som dette, bærer i seg kimen til å utslette utgangspunktet for at den i det hele tatt eksisterer. Jeg gikk langs moloen. Vinden sto fra nordvest og ville gi slør over Hustadvika. Klokka var halv tre, og tiden for å dra videre hadde kommet av seg selv. Jeg gjorde sjøklart og kledde meg. Studerte kartene og satt seil. Caroline Super Soul spredte sine hvite vinger og gled sakte forbi hus og kaier. En gammel kar betraktet oss med et sort blikk fra en liten trebåt. Verden har gått til helvete, og der kommer en mann på lystseilas, var det som dette blikket sa. Men verden har ikke gått til helvete. Og den trenger heller ikke å gjøre det. De siste menneskene må ikke nødvendigvis bo i satellitter og besøke planeten Jorda i ferien. Vi kan ha det bra her vi er. Men hva må skje før vi innser at muligheten til å nyte livet på jorda ligger i å ta vare på livet på jorda? Ville du gjort mye for å bedre livsvilkårene til hvem som helst sitt tippoldebarn? Eller en gresshoppe og litt gress 225 generasjoner fra nå? Det er en god ting å gjøre noe godt. Hva med aids, fattigdom og den smeltende pol-isen? Jeg lurar på hvor nært det må være. Kanskje såpass at vi kjenner det.



Kilder:

Album, Gunnar og Ring Pettersen, Alf:
Hvitebok for norske fiskerier, kan bestilles på
www.naturvernforbundet.no

Havforskningsinstituttets årlige rapport Havets
resurser og miljø, finnes på www.imr.no

Molaug, Svein: Vår gamle kystkultur, Bind 1 og 2,
Oslo: Dreyer, 1994

Thingvold, Terje: Bjørnsund: fra ekspansjon til
avfolkning: næringsliv i to fiskevær på Romsdalskysten
1870-1970, Magisteravhandling i etnologi, Oslo:
UiO, 1986.

Sør-Afrika og det hvite dilemma

av Henrik Holte



“The separation of races happened long before the nationalist government: God separated the races.” “I switch off the lights and sleep within a few minutes. I never take a guilty conscience with me to bed.”

Ordene tilhører Pieter Willem Botha, og ble uttalt i henholdsvis 1984 og 1987. Botha var statsminister i

Sør-Afrika mellom 1978 og 1984 og president frem til 1989, og har i tillegg til disse to eksemplene prestert mangfoldige vendinger av samme art. Mer av Bothas ordkløyveri blir det imidlertid ikke – han døde i sitt hjem 31. oktober i år. Han vil bli husket som strategen som til tross for massivt internasjonalt press aldri satte Nelson Mandela fri, og han fremstår som en av de mest kompromissløse representantene for apartheid-politikkens opprettholdelse og fremme. Når han nå er død prioriterer ikke desto mindre ANC (African National Congress), som mens Botha satt med makten var klassifisert som en terroristorganisasjon, å peke på det lille man kan finne av gode sider hos den avdøde, i et forsøk på å unnlate å vekke opp gammelt hat. Samtidig blir den sør-afrikanske forfatteren Nadine Gordimer, som i 1991 ble tildelt Nobelprisen i litteratur, utsatt for ran i sitt eget hjem i Johannesburg. Hennes forfatterskap er spesielt i den forstand at Gordimer har beholdt et kritisk blikk til sosiale, økonomiske og rasemessige forhold i Sør-Afrika

også etter opphevelsen av apartheid, og videre etter at Nelson Mandela og hans ANC i 1994 avløste og endelig avsluttet Sør-Afrikas hvite makthegemoni. Det fortonet seg derfor som nærmest skjebnebestemt at det var nettopp henne som skulle bli brutalt overfalt i eget hjem, som et symptom på den vedvarende ulikheten og fattigdommen som den dag i dag preger Sør-Afrika, 15 år etter apartheid-regimets endelige fall.

Sett i lys av den episoden, er det et ganske annet bilde av Sør-Afrika som ligger til grunn i forbindelse med lanseringen av filmen “Catch a Fire” (som har premiere på norske kinoer 12. januar 2007). Det er den sanne historien om den sør-afrikanske frigjøringshelten Patrick Chamusso som er blitt gjort film av. Chamusso ble legendarisk idet han som del av frihetskampen i 1981 sprengte et kraftverk i luften for deretter å tilbringe ti lange år bak lås og slå. Samtidig står han som representant for den forsonings- og tilgivelsesmentaliteten som har særpreget ideen om Sør-Afrika etter apartheid. I presentasjonen av “Catch a Fire” fremstilles Chamusso som symbolet på den veien Sør-Afrika har tatt fra splittelse til fredelig samkvem. Historien om Chamusso er historien om Sør-Afrika, og det er en historie som peker mot en lykkelig utgang. Det legges det i alle fall opp til. Men hvordan skal vi forstå ANCs reaksjon på Bothas bortgang? Hva slags problematikk kan vi si at det tilfeldige overfallet av Gordimer inngår i? Og hvordan skal vi plassere filmen “Catch a Fire” i det problemfeltet som Sør-Afrika utgjør? Det er Sør-Afrika som står på agendaen, men hva skal man si om Sør-Afrika? I løpet av de siste 15 årene har to sør-afrikanske forfattere blitt tildelt Nobels litteraturpris, i fjor ble den sør-afrikanske filmen “Tsotsi” belønnet med Oscar, det ble et svare oppstyr da Sør-Afrika for få år siden ble oversett i forbindelse med arrangementen av fotball-VM, og har en avis eller TV-kanal ressurser til en

Afrika-korrespondent, hersker det liten tvil om hvor vedkommende er lokalisert. Listen kunne vært mye lengre. For det er noe med akkurat Sør-Afrika. I våre postkoloniale tider har landet nærmest tatt form av et fenomen, en idé. Jeg skal her kort foreslå en forklaringsmodell – eller i alle fall et slags analyseverktøy – som kan være egnet til å sette fenomenet Sør-Afrika i perspektiv, i form av det jeg vil kalle to dobbeltheter som preger ideen om Sør-Afrika. Deretter, i forlengelsen av det, vil jeg foreta en lesning av den sør-afrikanske forfatter J. M. Coetzees roman *Disgrace*, for å se hvordan særlig siste dobbelthet gir seg utslag heri. For det første har vi det vi (forsøksmessig) kan kalle en diakron dobbelthet ved Sør-Afrika. Sør-Afrika er på den ene siden det som var kolonialismens siste bastion, om enn i en selvstendig kledning i form av apartheid-regimet. På den annen side er Sør-Afrika imidlertid vel så mye mønstereksempel på samfunnet etter apartheid, på den postkoloniale situasjon. I vår bevissthet lever Sør-Afrika som innbegrepet på både det gamle og det nye. Sør-Afrika er alt det som var, og alt det som måtte komme etterpå. Og spesielt for Sør-Afrika er det hvordan det gamle og det nye – som motsetninger – her ligger side om side, tett i tett. Apartheid-regimet er et avsluttet kapittel, men det er som om vi fremdeles kan føle dets klamme tilstedeværelse; Sør-Afrika preges på den ene side av en skremmende nærhet til det forgagne, på den annen side av en veldig distanse til en fortid som man for all del ikke skal vende tilbake til. Fortid og nåtid er av grunnleggende ulik karakter, men et helhetlig bilde av størrelsen Sør-Afrika kan ikke tenkes uten begge. Tilfellet Sør-Afrika er slikt sett et fortettet problemfelt: Distanzen mellom det som nå er og det som da var kan knapt overdrives; samtidig er distansen nærmest ikke-eksisterende – det er i Sør-Afrika ikke mer enn 15 år siden år siden fortid var nåtid. I kraft av dens

sekvensielle preg kunne det således passe å formulere dette som nettopp en diakron dobbelthet. I tilfellet Sør-Afrika er det nærmest umulig å skille da og nå på en vertikal akse, så tett ligger de to. Samtidig er avstanden enorm: når det gjelder Sør-Afrika er fortid og nåtid to helt grunnleggende forskjellige ting. Resultatet blir en nærmest paradoksal dobbelthet. Filmen *"Catch a Fire"* orienterer seg langs denne vertikale aksens idet den tar for seg en Chamussos fortid, og den tilstanden fortiden representerer, i kontrast til den tilstanden som etterfølger fortiden. Eksempel Patrick Chamusso inkarnerer det som var (undertrykkelse og påfølgende sabotasje) i motsetning til det som er (åpne armer og forsoning). Sør-Afrikas diakrone dobbelthet gir seg således til kjenne i Chamussos livshistorie på en måte som gjør ham interessant, fordi den bevarer og understreker den diakrone dobbeltheten, både i kraft nærheten mellom da og nå og likeledes i kraft av den tilsvarende enorme distansen. Når ANC rekker ut en forsonende hånd i forbindelse med Bothas død, er det et grep som forholder seg til den samme dobbeltheten, dog mer indirekte. Når det grepet virker så sterkt, så oppofrende, er det selvsagt fordi det signaliserer en nedtoning (dog ikke nødvendigvis en fortielse) av den enorme distansen mellom da og nå. Kontrasten mellom det som nettopp var og det som nå er forsøkes modereres, i dette tilfellet i forsoningens tegn. Siden da og nå i tilfelle Sør-Afrika ligger så nært, så nært, samtidig som de er absolutte kontraster – siden dobbeltheten egentlig er så akutt, får ANCs uttalelse en særskilt ladet status. Nettopp siden duften fortiden fremdeles ligger i luften, så nære er den, og siden den duften er så fundamentalt annerledes enn nåtidens duft, blir ANCs reaksjon så spesiell. Men går likningen Sør-Afrika egentlig opp? Er det slik at hvis vi setter apartheid-regimets Sør-Afrika

på en side av likhetstegnet og Sør-Afrika etter apartheid på den andre siden, så vil de to størrelsene negere hverandre? Er det slik at nåtiden har nøytralisert alt som hørte fortiden til, slik at regnestykket går opp? Vi kan stille opp problemet som nok en dobbelthet ved fenomenet Sør-Afrika, en dobbelthet som forholder seg til det kontemporære, til nåtiden. Denne dobbeltheten er dels betinget av første dobbelthet i kraft av at forestillingen av dagens Sør-Afrika i stor grad defineres gjennom en sammenlikning med fortidens Sør-Afrika. Men hva skjer da i det øyeblikk bildet av dagens Sør-Afrika slår sprekker? Idet det viser seg at postkoloniale Sør-Afrika er mer flertydig enn den diakrone dobbeltheten legger opp til? Idet Nadine Gordimer anfalles i eget hjem? Det ligger nemlig også det vi kan betegne som en synkron dobbelthet ved Sør-Afrika. For hvordan gikk det egentlig idet kolonialisme ble postkolonialisme, idet splid skulle bli forsoning? Det er her en synkron dobbelthet ved Sør-Afrika, bestående i spenningen mellom hvordan det skulle bli og hvordan det faktisk ble. Vi skal videre se hvilket utslag det gir seg for J. M. Coetzee, Sør-Afrikas andre vinner av Nobelprisen i litteratur (etter Nadine Gordimer). Det skal dreie seg om hans kanskje mest kontroversielle bok, et av postkolonialistisk litteraturs kanskje mest omdiskuterte bidrag. Det skal dreie seg om *Disgrace* fra 1999 (på norsk *Vanære* i 2002).

Vi presenteres i *Disgrace* for et Sør-Afrika der den hvite overmakt avvikles, og det ikke primært til fordel for rettferdighet og likestilling på tvers av rase og kjønn, men til fordel for nye maktkonstellasjoner som ikke på langt nær borger å være overlegne de tidligere hva angår moral og lov. Coetzee skildrer et Sør-Afrika i forandring, men levner det uklart om forandringene når alt kommer til alt peker i riktig retning. Opphevingen av apartheid var ment å nøy-

tralisere motsetningene, ment å forsone, men i dens skygge oppstår nye binære opposisjoner, ny urett. David Lurie er bokens hovedperson – hvit, middelaldrende og professor ved universitet i Cape Town. David innleder et forhold til den svarte studenten Melanie, og affæren kulminerer i et overgrep. Historien finner snart veien ut i offentligheten, og resulterer i en intern høring på universitet. *Disgrace* har en balansert narrativ oppbygning bestående av to deler føyd sammen av omslaget i høringen midtveis. Høringen er en konsekvens av første del, affæren med Melanie, og fører videre til andre del, hvor David mer eller mindre frivillig går i eksil hos sin lesbiske datter Lucy på landet. Denne todelingen på den narrative aksen gjentas på forskjellig vis i romanuniverset – som vi skal se faller i stor grad den binære narrative oppbygningen sammen med en polarisering av diverse elementer i romanuniverset.

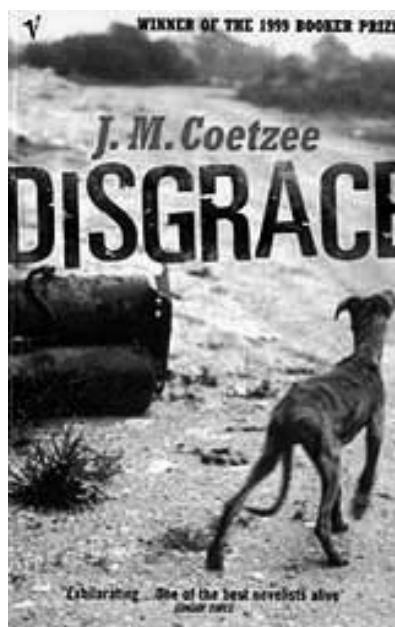
Den mest åpenbare todelingen er den spatiale dimensjonen, som faller sammen med bokens narrative struktur. Vi befinner oss først i storbyen Cape Town, deretter hos Lucy på landet i Eastern Cape: polarisering by/land. Straks presenterer det seg også en ny binær dimensjon som ikke utlegges eksplisitt i boken, men som ligger i Coetzees geografiske valg. For mens Cape Town er Sør-Afrikas progressive og liberale senter, kjent for nyskapning og nytenkning, er Eastern Cape et område preget av en fortid dominert av kamper mellom britiske kolonister og innfødte etterfulgt av en streng apartheid-politikk – i sum har de har levnet Eastern Cape underutviklet og fattig.

Cape Town og Eastern Cape, romanens første og annen del, er begge sentrert om hvert sitt overgrep – igjen en todeling som sammenfaller med den narrative oppbygningen. Først Davidsepisoden med Melanie, deretter fleresvarte unge menns voldtekt av den hvite Lucy. I konsekvensene av disse faktorene ligger en akutt

forrykking av forholdene før vis-à-vis forholdene etter opphevelsen av apartheid. En middelaldrende hvit manns forhold til en ung svart kvinne, som Davids forhold til Melanie, kunne aldri i et kolonialistisk regime utarte seg til en offentlig skandale med alvorlige konsekvenser slik det skjer med Davids affære. I motsetning til dette rabalderet står Lucy, som velger å fortie voldtekten hun har vært offer for. Hendelsen kunne være godt fôr for "black peril"-konseptet, myten om trusselen animalske svarte voldtektsmenn angivelig utgjør overfor hvite kvinner, og dermed hele den hvite rase. Men Lucy velger ikke å snakke. Fortielsen rundt overgrepet mot Lucy blir stående i skarp kontrast til den offentlige utblåsningen rundt Davids, i stedet omdefineres den og bagatelliseres av voldsmennene. Det er slående hvordan utgangen av disse hendelsene er markert annerledes nå i postkolonialistiske Sør-Afrika enn de ville vært tidligere, men de er likevel langt fra rosenrøde. Coetzees nye Sør-Afrika viser seg umiddelbart som konfliktfylt heller enn forsonende, en polarisering som resonnerer både i narrative struktur, i hendelsesmønsteret og på flere andre plan, som når det gjelder rase og kjønn. Konfliktene er like påfallende som før, de har bare en annen (og ikke nødvendigvis bedre) utgang. Videre: Universitetets moralkodeks, som David utsettes for, står i skarp kontrast til mangelen på et slikt i Eastern Cape. En tilstedeværende under høringen forfekter "a ban on mixing power relations with sexual relations". Det er imidlertid nettopp det Petrus, Lucys svarte nabo på landet, gjør når han tar Lucy til seg som en slags andre kone og assimilerer både henne og gården hennes inn under seg. Rollene fra kolonialismen er snudd opp ned – nå er det den hvite som jobber på den svartes land. Lucy sier selv at Petrus kan komme til å benytte seksuell omgang "to drive home his message". Under Davids høring

vedrørende hans forhold til Melanie, påkalte man "the wider community" overfor Davids unnvikende respons. Det kommer i nytt og dunkelt lys: dette "wider community", er det Petrus' slag? For er det noen som har moralske standarder som avviker fra universitetets oppfatninger, så må det være Petrus. Ved å velge et universitetsmiljø i progressive Cape Town som rammeverket for Davids overgrep blir han ytterligere gammeldags og motsetningen før/nå ytterligere forsterket, og ved å plassere den lesbiske radikale Lucy i en setting beryktet for sterke motsetninger blir hennes offer ytterligere betont: motsetningene er ikke nøytralisert, de fortsetter, bare på annet vis. Den instansen i *Disgrace* som overskrider den todelte narrative aksens og samtidig den spatiale dimensjonen, og som involveres – først direkte, så indirekte – i begge overgrep, er hovedpersonen, David selv. Fortellerinstansen i boken er knyttet opp mot David, og hans begrensede forståelse og empati overfor mennesker rundt ham gjentas dermed i narrasjonen. Ofte viser det seg vanskelig å skille mellom forteller og David da vi utrettelig pendler mellom en intern og ekstern fokalisering hos David. Leseren blir selv tvunget til å trekke konklusjoner og til å sette seg inn i andres personers sted (vi får for eksempel aldri tilgang til Melanies perspektiv, selv ikke under høringen da David sier seg uvillig til å lese erklæringen hun har levert). David er blind for den historiske prosessen han tar del i når han utnytter Melanie, men han ser historie umiddelbart i forbindelse med voldtekten av datteren. For David er av den eldre generasjon, han er av et gammelt, utdatert tenkesett, og tilhører det gamle Sør-Afrika heller enn det nye. Og på en gammel/ung-akse som korresponderer med gamle/nye Sør-Afrika, behersker og tilhører David utelukkende første variant. Gjentatte ganger understreker han sin manglende vilje og evne til å forandre seg – til det er

han for gammel. David identifiserer seg med mørke, maskuline forførrerskikkelser á la Don Juan og Manfred (og Byron selv for den saks skyld), og dessuten Lucifer: forbindelsen til fall fra nåde og undergang er etablert. Tolkningene David gir av de engelske romantikerne er erotiske tolkninger, og han antar en livsstil inspirert herfra: for David kollapser skillet mellom litteratur og virkelighet. Hans atferd kolliderer med den politiske korrekthet progressive Cape Town og et moderne universitetsmiljøet representerer. For i moderne tid ligger det ikke aksept for Davids livsstil: "YOUR DAYS ARE OVER, CASANOVA". I møte med liberal tankegang tolkes Davids atferd til å være voldtekt – det er ikke tilfeldig at det viser seg å være Rape Awareness Week på universitet nettopp den uken Davids forhold til Melanie lekker ut. At David selv ikke tolker det dithen er irrelevant, for den nye generasjonens moderne tidsånd bryter med Davids någameldagse anskuelser – David er innhentet av en moderne tid og en moderne organisering på universitetet av komiteer og med høringer. Selv ser David dette, men nekter plent å forandre seg tilsvarende. Han er ikke villig til å vedkjenne seg moralsk skyld under høringen, men påtar seg skyld utelukkende i navnet. I egen tankegang blir han en martyr for en gammel livsstil, Casanovaens livsstil, men i den nye generasjons øyne er han en antikvit, et "strange beast". David blir en representant for den nå middelaldrende hvite privilegerte overklasse. Hans tilsynelatende manglende kjærlighet til Melanie kan settes i sammenheng med hvites påstått



manglende kjærlighet til Sør-Afrika, og overgrepet mot Melanie blir til voldtekt av Sør-Afrikas jord. I tillegg viser Davids akademiske overveielser av realitetene seg uegnede til noen som helst form for erkjennelse eller forståelse. Isteden glipper han stadig ut i digresjoner rundt språket, være det etymologi eller verbbygning, og viker på den måten fra å faktisk dømme om de om de faktiske situasjonen han kommer opp i. I denne forstand er hans rake motsetning Lucy, og en ny binaritet er introdusert. For hvis David tilhører den gamle skole på en gammel/ny-akse blant hvite sørafrikanere, så hører Lucy definitivt til blant de nye. Men ulykken ligger i at verken nye eller gamle løsninger, verken Davids eller Lucys strategier i møte med en motsetningsfylt postkolonialistisk samfunn ser ut til å ha et egentlig tilfredsstillende resultat. Men i første omgang kommer David og Lucy vel overens på Lucys gård etter at David i etterkant av høringen tar veien dit, tross deres forskjeller. Skjebneomslaget

kommer med voldtekten av Lucy – først nå kommer deres konflikterende syn på den hvites posisjon i postkolonialistiske Sør-Afrika til overflaten og virkelig frem i lyset. Det som videre utkrystalliserer seg er det hvite dilemma i postkolonialismen: I møte med ny urett, nye motsetninger, hvilke rettigheter er da forbeholdt den hvite for å protestere, om noen? Når fortidens "disgrace" er erstattet av en ny og annerledes variant, har den gamle synderen da rett til en stemme i debatten? Eller skal han regne uretten som straff, som hevn, og ydmykt ta imot, som Lucy gjør?

David ønsker voldsmennene fremstilt for retten og dømt. Lucy mener det ikke er veien å gå, men føler seg nødt til å leve i en fortilse som for henne fortøner seg å være til det beste – eller snarere, i Lucys pragmatiske ånd: til det beste mulige – for alle. Så får det heller være henne som får ta straffen, det til tross for at hun selv er uskyldig på alle måter bortsett fra gjennom sin avstamning. Straffen adopterer hun som hennes "business alone". Det forstyrrende og ubehagelige elementet i *Disgrace* er at Coetzee ikke lanserer noen løsning eller fremtid som kommer utenom svart vold og hvit soning. Lucys barn, blandingsrase, en hybrid, kan riktignok tolkes som et signal om tilnærming og kanskje forsoning, men det er i så fall en tilnærming avstedkommet av vold. Selv ikke en liberal posisjon kan overmakte de nye motsetningene som har erstattet apartheid, for Coetzee har ikke postkolonialismen brakt nøytralisering av motsetninger, kun endring i de opposisjonelle strukturene. Det er ikke rom for en postkolonialistisk drøm om fredlig forsoning i *Disgrace*. Motsetningene er ikke fjernet, kun omkalfatret. Det fortøner det seg som en tragisk ironi at Coetzees postkolonialistiske Sør-Afrika er spekket med binære opposisjoner, nettopp hva skulle nøytraliseres idet apartheid ble post-apartheid. Polariseringen viser seg i verkets narrative struktur og i romanuniverset – elementene er ikke harmoniske, snarere har vi opposisjon, konflikt! Når denne binariteten blir så tydelig, både i form og innhold, åpner den som vi har sett for en lesning som griper utover bokens romanunivers, en allegorisk lesning med fokus på problematikken rundt blant annet de hvites posisjon i postkolonialismen. I kraft av sin rolle som historisk kolonist og undertrykker, hvordan skal den hvite mann så forholde seg til urett i nye Sør-Afrika, han som praktiserte det så lenge selv? Er han tynget av et ansvar pålagt ham

av historien? Har han rett overhodet til en stemme i en debatt om urett i postkolonialistiske Sør-Afrika? Vi kan sette bokens kommunikasjonssituasjon inn i en tilsvarende sammenheng. Når Coetzee som hvit, sørafrikansk forfatter velger å utgi en bok som tar opp hvites rolle i Sør-Afrika etter apartheid, da er det i seg selv et innlegg i debatten, for i det øyeblikket benytter Coetzee seg av nettopp den retten han problematiserer i *Disgrace*: om det er legitimt for den hvite mann, i kraft av sin historie, å stille spørsmålsteget ved vendinger i den postkolonialistiske utviklingen. Ved å gi ut *Disgrace* har han utfordret denne problemstillingen, og boken etablerer dermed et metaplan som gjentar og betoner sentrale spørsmål i boken. I seg selv blir *Disgrace* en prøve på det spørsmål den stiller: har jeg (boken) rett til å være her i det offentlige rom, rett til å si dette jeg sier? Nettopp der ligger nøkkelen til mye av kontroversen som har oppstått rundt *Disgrace*. Denne problematikken – dette dilemmaet – kan vi lese som et utslag av den synkrone dobbeltheten som preger Sør-Afrika etter apartheid. Dilemmaet utkrystalliserer seg i denne dobbeltheten, i spenningen mellom det bildet av nåværende Sør-Afrika som for eksempel "Catch a Fire" legger opp til og som ANC forsøker verne om når de unnlater å betone historiske motsetninger, og den faktiske erfaringen Coetzee gjør seg og Gordimer gjorde seg idet hun ble overfalt, der Sør-Afrika fortøner seg som fremdeles motsetning motsetningsfylt, preget av nye polariseringer. Det resulterer for Coetzee i det hvite dilemma.

Litteratur:

Coetzee, J.M. 1999. *Disgrace*

HAGEBYEN

av Ragnhild Hoem

De siste årene har det stadig dukket opp nye boligområder i Oslo. De har ulike navn, men bygger på til dels like livsstilsprosjekter. Det bygges ikke lenger kvartaler med gårder, det bygges bydel-er og konstrueres bydelsidentiteter.

Boligprosjektet Kværnerbyen ble i fjor et tydelig eksempel på hvordan livsstil og identitet kan knyttes til et område der det ikke bor folk enda. Reklameplakatene spilte på unge menneskers tanker om framtiden. Det var blant annet et bilde av en ung kvinne med et drømmende blikk ledsaget av en tekst med budskapet: "...våkn opp i en ny seng, med en ny mann, i en ny leilighet, i en ny bydel, i Kværnerdalen..."

Området som skal bygges ut til boliger i Kværnerdalen ligger helt opp til det som kalles Svartdalen. Her forsvinner Alnaelva i rør. Enebakkveien kommer ned fra Ekeberg og tar en dyp sving forbi før den fortsetter opp mot Galgeberg. Kværnerdalen ligger litt nedi dumpa. Et stykke lenger opp i Ekebergskråningen ligger et annet boligområde, med murhus i engelsk stil. Det minner om et litt nøktern Ullevål Hageby, tenker jeg. Hva er det for et sted? Jeg har aldri kjent navnet på det, enda jeg selv er vokst opp på den andre siden av jernbanen, på mer kjente Vålerenga. På nettsidene til OBOS om Kværnerbyen står det imidlertid noe.

Arctanderbyen ble bygget for arbeiderne på industriarbeidsplassen Kværner. Hagebyfilosofien var blant annet at

sosial uro og klassekamp kunne dempes ved at arbeiderne fikk eie sine egne hjem. I 1907 ble det utlyst en arkitektkonkurranse, hvor oppgaven var å finne frem til den ideelle arbeiderbolig. Kanskje oppstod tanken med å bygge boliger for å gi folk en identitet med hagebyen?

De som vant konkurransen om Arctanderbyen var arkitektene Morgenstierne og Eide, som senere tegnet blant annet Folketeateret på Youngstorget og Ingierstrand bad. I 1910 ble hagebyen oppført, bygget på den engelske "village green" modellen. Like bortenfor ble Kværnerkolonien bygget, etter samme modell.

I løpet av 2007 skal de første boligene stå ferdig i Kværnerbyen. I dag er hele området mellom trafikkmaskinen og Svartdalen en byggeplass. Knappt grunnmuren er kommet opp, men første byggetrinn er allerede utsolgt. En av sentrale Oslos største industritomter skal snart få grønt gress. Alnaelva skal åpnes gjennom området, det skal lages vannspeil, gangbroer og parker. Jeg husker en sommerkveld da vi satt på haugen over Vålerengatunnelen. Vi så ned på trafikkmaskinen, på jernbaneområdet og de lyseblå NSB byggene, på bilene som forsvant rundt svingen opp mot Ekeberg.

Kværnerdalen var ikke et sted man kunne være. Men der Åkerbergveien blir til Enebakkveien og Alnaelva forsvinner i et rør, går det en sti inn i skogen, langs elva oppover mot Etterstad. Det er en jungel der

om sommeren, tett løvskog, trær som har falt og lager bro over til de små øyene i elva. Snart skal dette bli et sted, tenker jeg. Det skal åpnes opp, få et navn, være et sted folk kjenner til, med et nytt busstopp, nye leiligheter, nye familier som enda ikke finnes.



Foto: Ina Holth

I OPPLØPET TIL DEN TYSK - FRANSKE KRIG...

Kampen om hegemoniet ved en kunsthøyskole

av Nicolai Strøm-Olsen

Da Prins Friedrich av Baden ville at folk skulle slutte å tenke på krig, og at diskusjonen om republikk eller monarki skulle opphøre, satset han på kunst. I 1854 opprettet han Kunsthøyskolen i Karlsruhe og satset på å bli best i landskapsmaleri. Siden kunstnere på 1800 tallet, i likhet med i dag, ofte var uenige, ble det strid om avgjørelsen. Var det ikke bedre å støtte historiemaleriet? Og for øvrig; skulle skolen fremheve en nasjonal kunst for et samlet Tyskland med Preussen i førersetet eller fremelske Badisk lokal kunst?

Målsetningen med kunsthøyskolen var å gjøre Karlsruhe til et senter for landskapsmaleriet i konkurranse med akademiene i Berlin, München og Düsseldorf. Forhåpentligvis ville dette gi befolkningen en stolthetsfølelse og flytte fokus fra indre politiske spenninger til kunstnerisk konkurranse over statsgrensene. Kunsthøyskolen kunne bidra til å plassere Karlsruhe og Baden på den kunstpolitiske og kunstneriske arena. Hertugen ansatte Düsseldorf-maleren Johan Wilhelm Schirmer som direktør.

Dette valg var bemerkelsesverdig da Schirmer i motsetning til de fleste akademidirektører ikke bare var landskapsmaler, han var heller ikke Nazarener og i tillegg var han protestant. Nazarenerne var i utgangspunktet en katolsk tysk kunstnerkoloni i Roma hvis mål var gjeninnføring av de maleriske prinsipper som hersket før Rafael. Sammen med Anton Raphael Mengs, og Johan Joachim Winkelmann var de på begynnelsen av 1800 - tallet formgivende for tysk maleri. Medlemmer av gruppen hadde fått kontroll over noen av de viktigste akademier i Tyskland etter at de kom hjem fra Roma¹. Mange av dem stilte seg

tvilende til landskapsmaleriets verdi. Peter Cornelius så ikke noe poeng i å undervise i landskapsmaleri ved akademiet i München, og Schirmer og Gude klaget over at betingelsene for landskapsmalere var blitt dårligere i Düsseldorf². Dette viser hvor taktisk hertugen var. Han satset der de andre akademiene var svakest.

Da skolen åpnet underviste Schirmer landskapsklassen. Deretter ble Ludvig Des Coudres ansatt som lærer i forberedelsesklassen. Han kom, som Schirmer, fra Düsseldorf. Nøkkelordet for undervisningen var et grundig studium av naturen, for å oppnå den rette billedforståelse, samt kopiering av kjente mesteres verk, for å oppøve et godt håndverk. For å gjøre naturstudier anbefalte Schirmer oljeskissen. Han mente den ville hjelpe elevene å gjøre seg fortrolige med å arbeide i naturen, samt å nedtegne inntrykk fra naturen direkte på lerretet. Dette ville gi dem større sikkerhet i arbeidet på atelieret.

Den prøyssiske innflytelse

Mens Schirmer bygget opp kunsthøyskolen, gjorde Hertugen et par grep for å styrke de andre institusjonene i Karlsruhe. Adolf Schröders ble ansatt som tegne- og akvarellærer ved den polytekniske høyskole og Carl Friedrich Lessing ble i 1858 ansatt som ny direktør for Kunsthallen. Schröders og Lessing var svogere, prøyssere og protestanter. Forholdet mellom Schröder og Schirmer ble raskt anspent da Schröder mente Schirmer var for opptatt av italiensk kunst. Sammen med Lessing mente han at Nazarenerne hadde kastet bort mye av sitt talent ved å skildre italienske verdier,

Schnorr von Carolsfeld direktør for kunsthalle i Dresden og Wilhelm Henzel ble Preussisk Hoffmaler.

2 Haverkamp Frode. Hans Fredrik Gude. Artikler fra Nasjonalgalleriets katalog: Der aander en tindrende Sommerluft varmt over Hardangerfjords Vande. Tidemand og Gude. Nasjoalgalleriet. S 44.

1 Wilhelm von Schadow direktør for akademiet i Düsseldorf, Corneleus direktør for akademiet i München, Julius



landskap og myter fremfor tyske. Når man skal fremstille tysk nasjonalfølelse må man skildre Tyskland. Lessing var en betydningsfull landskapsmaler, men hadde først og fremst vunnet respekt som historiemaler, blant annet med bildet *Johannes Hus auf dem Konstanzer Konzil 1842*.³ Hans historiemaleri hadde fokus på å fremstille Tysklands historie, og i sine landskapsmalerier fremstilte han nesten bare tyske motiver. Han dro aldri til Italia, og advarte sine studenter mot

den italienske fare. Dette innebar et fokus på poesi hvor kunstneren lot seg inspirere av Dante og Vergil, som han forestilte seg hadde gått de samme stier. Dette hadde intet til felles med sannhet til naturen.

Lessings hus ble møtestedet for alt som kunne kripe og gå av kunstnere i Karlsruhe. Hans kone, Ida Lessing, var svært musikkinteressert, og hver onsdag kveld fra 1858 ble det arrangert musikkafteiner hvor det nyeste innen tysk musikk ble spilt. Lessing hadde allerede i 1831 blitt kjent med Felix Mendelssohn. På Mendelssohns oppfordring oppsøkte Robert og Clara

3 Katalog for Kunstmuseum Düsseldorfs utstilling: Carl Friedrich Lessing. Romantiker und Rebell. Donat Verlag. 2000. Bildet befinner seg i Städelsches Kunstinstitut. Frankfurt.

Schumann familien Lessing i Düsseldorf⁴. Lessing hadde en flott basstemme og ble i Düsseldorf medlem av Schumanns "SingeKränzchens"⁵. Kontakten med Schumann holdt seg og førte til kontakt med Johannes Brahms, som fra 1865 til 1875 oppholdt seg i Karlsruhe og Baden Baden, ofte sammen med Clara Schumann.

Dette inntog av protestantiske prøyssere var ikke bare populært. Med seg fra Düsseldorf hadde Lessing fem studenter⁶. Disse fikk beskjed om å trø var-somt i sin omgang med noen av skolens øvrige studenter. En av Lessings studenter skriver: *"Die Verhältnisse waren für uns Norddeutsche damals recht ungünstige, indem man in Baden dem Preussen nicht hold war und die Badischen Künstler uns seher wenig Entgegenkommen zeigten, war einen engern Zusammenschluss der Norddeutschen mit den Österreichern und Schweizern zur folge hatte"*⁷ Konflikten mellom dem som støttet et Tyskland med Preussen som førende makt og dem som ville være uavhengige med støtte fra Østerrike – Ungarn, hadde våknet til live på kunsthøgskolen.



De samme Mænd, som siden hilset det tyske Rige paa det varmeste

Ved Schirmers død i 1863 ansettes nordmannen Hans Gude, en nær venn av Lessing og Schrödter. Han bekjente seg til en strengere realistisk landskapsfremstilling, og som Lessing dro han aldri til Italia. I det store og det hele var hans undervisningsopplegg ganske likt Schirmers, med det unntak at

han benyttet seg mye av akvarell når han arbeidet i friluft. Han adopterte tradisjonen med åpne hjem. Hver uke fra 1866 arrangerte han Museumsge-sellschaftsabend, og både han og Lessing hadde hyppige lesekvelder hvor det kunne være opp til 40 personer som leste ny tysk litteratur⁸.

Gude beretter:

Den Høst dannede der sig en literær Klub, væsentlig bestaaende af de Mænd, som jeg har nævnt ... [teatrets direktør Edw. Devrient, statsminister Jolly, premierminister Nook, juristen Gebhard, dikteren von Scheffel, utenriksminister von Freytag] ..., hvoriblandt Friherre von Roggenbach, som netop dengang var Statsminister og spillede en politisk Rolle, der vakte megen Opmeærksomhed i Tyskland. Jeg havde netop lært ham at kjende ved en liden intim Diner hos ham sammen med Lessing og Gustav Freytag ... Jeg var som Saul blandt Profeterne; men da Enhver maatte bidrage Noget, saa kom jeg ogsaa en Aften med en liden Beretning om Kierkegaards

4 Katalog Düsseldorf 2000. S 156.

5 Schirmer var svært opptatt av musikk, og han ble i 1855 grunnleggeren av komponistforeningen. Sammen med hans elever vanket mange tyske komponister i Schirmers hjem.

6 Wilhelm Nabert, Artur Nikutowski, H von Perbandt, E von Geberd og L. von Pezhold Oechelhauser side 36

7 Oechelhauser side 36

8 Katalog Düsseldorf 2000. S 157.

"Enten – Eller" og en Oversættelse ... af det Parti, der handlede om Mozarts "Don Juan". Det var dem Allesammen noget Nyt, som levende interesserede dem, og jeg fandt megen Anerkjendelse for min Flid [...] der blev snakket om Selskabet [den litterære klubben] som preussisksindet, ... hvilket aldeles ikke var Tilfældet; ... men det bestod rigtignok saa temmelig af de samme Mænd, som siden hilsede det tyske Rige paa det varmeste".⁹

Til tross for at Gude ble assosiert med prøysserne ble han i starten svært populær som lærer. Han viste også store evner som markedsfører og klarte å skape entusiasme rundt skolen. Til verdensutstillingen i Paris i 1867 mobiliserte han både politisk og sosialt. Et eksempel er at før forsendelsen av maleriene til Paris ble 20 bilder utstilt på kunsts skolen fra 10. til 20. februar. De ble behørig omtalt i den badiske presse. Blant bildene som ble utstilt var Gudes *Norwegische Landschaft*. I Paris fikk Karlsruhe-skolen glimrende kritikker i både franske kunstblader og aviser. Kunstpublikummet i Karlsruhe som hadde sett bildene fra kunsts skolen kunne nå sammenligne anmeldelsene med egne vurderinger. Dette skapte en bølge av stolthet i byens befolkning.¹⁰ Stoltheten og gleden ble ytterligere forsterket da Düsseldorf-akademiet ble slaktet i *Zeitschrift für bildende Kunst*¹¹. Samme år gjorde skolen det godt på Wiener Kunstausstellung sommeren 1868, og Ludwig Eckhard skriver positivt om Karlsruhe-skolens kunstneriske frembringelser i *Neue Freie Presse*¹².

Nye impulser fra en opportunistisk Østerriker

Er besaß die gründlichste Kenntniss der Alten Meister, hatte alle Galerien von Petersburg bis Madrid durchstudiert und verfügte über ein anatomisches Wissen, wie man es sonst nur bei Ärzten findet. All sein können und Wissen verstand er auf seinen Bildern zur Anwendung zu bringen. Die Köpfe, also gerade das, was ich lernen wollte, waren immer mit grösster Meisterschaft und seltenem Können nach der Natur gemalt, alles übrige des Bildes war mehr mit Hilfe eines umfangreichen künstlerische Wissen hergestellt in einer manchmal übertrieben barocken und schematischen Art, wie er seine Doppelnatur verlangte. Wilhelm Trübner¹³

I 1862 stilte Østerrikeren Hans Canon ut i kunstforeningen. Han var en fullblods historiemaler som hentet sin inspirasjon fra Rubens og Rafael og malte med sterke farver og en tydelig strek¹⁴. Han hadde intet behov for å forholde seg til tyske motiver og som Østerriker var han heller skeptisk til den voksende tyske entusiasme. Med andre ord det stikk motsatte av Lessing og Gude. Canon hadde mye av sitt marked i borgerskapet og ikke noe varig formelt forhold med hertugen. Til tross for dette skulle Canons farveholdning og klare strek bevirke at et nytt stilideal vokste frem ved skolen.

Canon var viktig også av andre grunner. Han opprettet et kunstnerforbund av badiske kunstnere¹⁵. Prøysserne, i dette tilfelle Anton von Werner, antydte at Canon med dette ønsket å lokke Syd –Tyskerne i en felle som skulle tvinge dem til å støtte Østerrike mot Preussen. Forbundet var uansett viktig, da

9 Hans Gude: *Livsendringer*, Kristiania 1899, s. 79-80.

10 Ocelhauser s 63

11 *Zeitschrift für Bildende Künste* 1868.

12 Opptrykk i *Badischen kronikk*. Beilage zur Karlsruhe Zeitung No 62. Donnerstad 15. Oktober 1868

13 Trübner, Wilhelm. *Personalien und Prinzipien*. Berlin 1907. s 12-13.

14 Oechelhauser, s 42.

15 "Verein badischer Künstler"



det ga badiske kunstnere selvtilitt og økte interessen for lokale kunstnere og lokalt inspirert kunst. Dette var nok en utvikling Canon satte pris på, da han var skeptisk til akademier som baserte sin undervisning på en overordnet stil. I stedet ønsket han en samling av frie mesteratelierer hvor hver enkelt kunstner kunne utvikle sin egen stil. Dette var en tanke som stammet fra Friedrich Pecht. Pecht argumenterte for at akademiene hindret kunsten i å få utfolde seg fritt. I institusjonene ble de unge talenter påtvunget gammeldags tankegods. Pechts tanker fikk ekstra flyvekraft da det i Bologna ble opprettet et privat akademi. Etter hvert som tiden

gikk var Canon og Pechts ideer de sterkeste, og de fleste akademier opprettet flere og flere mesterklasser.

Opprør mot landskapsmaleriet og stemningsskifte

Skoleåret 1869 / 70 begynte med et kraftig opprør mot skolens ledelse, og spesielt Gude får hard kritikk. Denne oppstanden ble ledet av en av de eldste elevene i landskapsklassen, Alexis Puhlmann fra Potsdam og Uetz som tidligere hadde leid et atelier ved skolen, samt en tidligere elev som bodde i München¹⁶ Gude var leder for kollegiet og ble omtalt som læreren: *"der jedes selbständige, sich von seiner Richtung entfernende Talent unterdrückte"* Men Gude var ikke den eneste som fikk ille medfart. I oppropet skrives det også om Lessing og Des Coudres: *"[...] als Agenten des Naturalismus auf den Nutzen Woltmannscher Ästhetik und Kunstgeschichte schworen. Talent for å undervise hadde de etter sigende heller ikke.*

Angrepet ble initiert av Hans Canons elever, som etter Canon forlot Karlsruhe i 1868, på grunn av for mange intriger, ikke lenger hadde noe forbilde. Canon støttet dem per brev og mente at Gude ikke ville vare lenge.

*So ist zum Beispiel Gude außer Zweifel ein geschickter Maler, aber nach meiner Meinung von sehr beschränktem Gesichtskreis, mit einer gewissen Schablonen-Fantasie, ohne Sinn für GröÙe und Erhabenheit. Vor allem aber wird er auch nie Lehrer sein, weil nur ein scharf denkender objektiver Kopf sich dazu eignet, er aber ein mittelmässig begabter subjektiver Mensch ist*¹⁷.

16 Kan være Theodore Kotsch som ble en nær venn av Johan Nielssen og Knud Baade.

17 Oechelhauser, Adolf von: *Grossh. Badische Akademie Der Bildende Künste. Festchronik 1854- 1904*, s. 138

Gude på sin side mente at Canons maleri kun var effektmakeri, eller med et moderne ord: Kitsch. "Canon malte gern überlebensgross, gewaltige Effekte, grossartige Bewegungen. Das Pathos war sein Gebiet".¹⁸ Angrepet ble slått kraftig tilbake av Hoffinansieren. Både Puhlman og Uetz ble sendt vekk fra Karlsruhe. Canon, som var utenfor rekkevidde i Stuttgart, fikk den begavede Wilhelm Trübner som elev. Deretter flyttet han tilbake til Wien og oppnådde heltestatus, med blant annet deler av takmaleriet i Kunsthistorisches museum som han skapte sammen med Makart.

Tizian, Tintoretto, Rubens und Der Geist der Gründigkeit.

Gude hadde stor tro på Ferdinand Keller, en av Canons elever, som landskapsmaler. Keller ble sur på kunsthøgskolens kunstneriske filosofi da han tok undervisning hos Canon. Derfor sluttet han på kunsthøgskolen, ble historiemaler, og ble senere en av de som kjempet mest innbitt mot landskapsmaleriets makt. Han kjempet for ansettelser av badiske kunstnere og var skeptisk til kunstnere fra Preussen. I det store og det hele delte han Canons innstilling til kunst. Til tross for dette henvendte skolens seg til ham for å bli kvitt noe av opprørets kritikk. Sammen med Gustav Riefsthal ble han ansatt ved skolen. Keller ble lærer i historie- og portrettmaleri. Han viste seg da som en strateg og så bort fra sitt tidligere raseri. Nå forsøkte han som ansatt ved skolen å forandre den i det stille. Blant annet ble det etter hvert større bruk av "Mesteratelierer", en utvikling det ser ut til at gikk naturlig, uten de store konflikter.

18 Peer. Peter. Zum Einfluss der barocken Malerei in Werk v. Hans Canon. Am institut für Kunstgeschichte Gras 1997.

Både Riefstahl og Keller underviste i 1871 og -72 Eilif Peterssens, som kanskje kan ha blitt påvirket. I sine bilder fra München som *Christian II underskriver Torben Oxes dødsdom* og *Corfitz Uldfeldts død*, er det en sterk påvirkning fra både venetianerne Tizian og Tintoretto, samtidig som man også aner innflytelse fra Rubens. Keller trakk frem nettopp disse kunstnerne som forbilder. Dette kommer til syne i hans maleri *"Romeo und Julia 1870"*. Spesielt *Corfitz Uldfeldts død*, hvis skisse sies å være malt på veien fra Karlsruhe til München som opptaksprøve, og som kan ha blitt påvirket av Ferdinand Keller, maleren han forlot. I brede penselstrøk maler Keller bilder med motiver fra store historiske begivenheter. Samtidig var han opptatt av å tilrettelegge en skikkelig anlagt komposisjon og ble ofte kalt "der Geist der Gründigkeit"

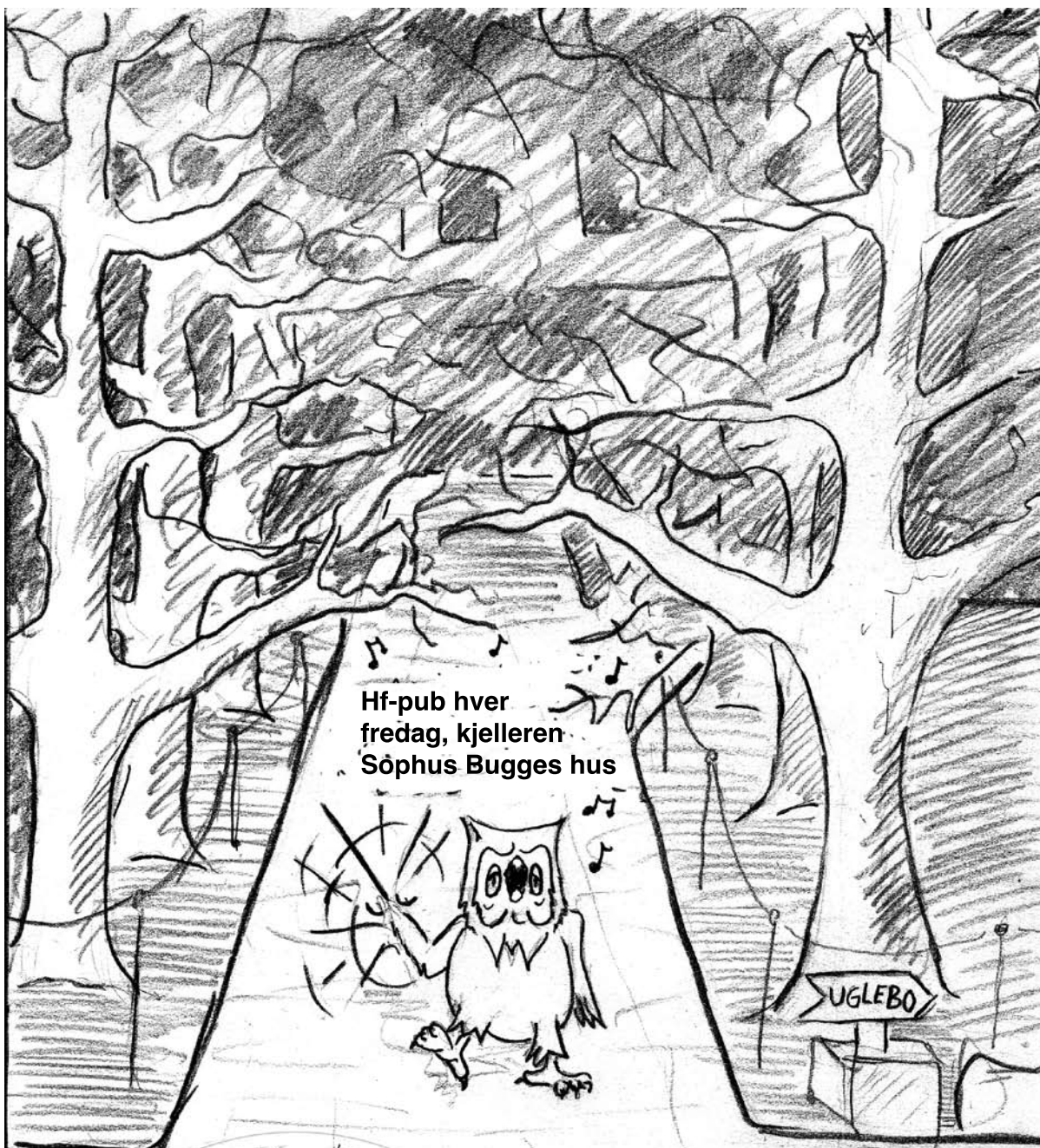
Utbruddet av den tysk-franske krig i 1870 markerer et skille for skolen. Etter at skolen i flere år hadde seilt i medvind, førte krigen til at mange studenter reiste hjem. Av de norske elevene var det kun Otto Sinding som holdt det norske fortet i Karlsruhe. I 1871 hadde skolen 28 elever til tross for en kraftig økning av antall nordmenn.¹⁹ Året etter hadde antallet studenter sunket med ytterligere tre. Blant dem som reiste var Johan Nielssen, senere dro også Otto Sinding. Begge flyttet til München etter anbefaling fra Knud Baade. Paradoksalt nok var det tilhengerne av Preussen og landskapsmaleriet som mistet sitt fotfeste etter denne krigen som samlet Tyskland. I 1877 ble Keller betegnet som den mest betydelige kraft ved kunsthøgskolen. I årene som fulgte i Karlsruhe kom impulsene fra Tizian, Tintoretto og Rubens, og det ble et større fokus på grundighet.

19 Oechelhauser S 73.

Norske malere som studerte i Karlsruhe, år, navn og studentnummer.

1859: Johan Rasch
1864: Frederik Collett. 32.
Johan Nielssen. 33.
1865 Frederik Collett. 18
Johan Nielssen. 12.
Grev Wedel Jarlsberg. 3.
1866 Frederik Collett. 14.
Johan Nielssen. 11.
Grev Wedel Jarlsberg. 3.
1867 Johan Nielssen. 10.
Amaldus Nielsen. 18
1868 Johan Nielssen. 11.
1869 Johan Nielssen. 8.
J.M .Grimelund. 20.
Otto Sinding. 18
1870 Otto Sinding. 9.
1871 Hans Dahl.26.
Andreas Diesen. 13.
J.M Grimelund. 10.
Johan Nielssen. 22.
Eilif Peterssen .9.
Carl Schøyen.11.
Otto Sinding. 19.
1872 Hans Dahl. 6.
Andreas Diesen.21
J.M Grimelund.19
Eilif Peterssen .11
Carl Schøyen.18
Otto Sinding.17.
1873 Frederik Collett.22
Andreas Diesen.14
J.M Grimelund.12
Wilhelm Holter.3
Christian Krohg

Christian Rumeloff.19
Fritz Thaulow .21
1874 Andreas Diesen.18
Wilhelm Holter.19
Niels Gude.2
Christian Krohg.11
Nikolay Nielsen²⁰.35
Fritz Thaulow.17
1875 Niels Hansteen
Nikolay Nielsen
1876 Niels Hansteen.30
Carl Nielsen.28
Nikolay Ulfsten.19
Niels Gude.17



Det er opptil deg selv hvor mye du som HF- student vil involvere deg i FF. Melder du deg som funksjonær i FF, får du selvfølgelig ekstra goder. Husk at for å få et fullt utbytte av studiene er det viktig at du trives i hverdagen. Det finnes et liv også ved siden av pensum, lesesal og forelesninger.

Første januar klokken fjorten null null

Av Eystein Halle

Nyttårskonserter inneholder alltid et ekstranummer!

Det er alltid Radetzkmarsjen!

Dette er en av de få tingene vi kan være nesten helt sikre på. Etter en time med wienervalser, gjerne billedlagt med slott, buksbomhekker og vannspyende statuer – nærmest som et slags postkort-TV – skal de velkjente åpningsakkordene smelle som en musikalsk champagnekork. 1. januar klokken 14. 00 (lokal tid) skal den globale landsbyen for en gangs skyld virkelig være en landsby, der folk i Malmö og Montevideo, Ungarn og Usbekistan klapper takten til Johann Strauss den eldres u dødelige militærmarsj – med sin nesten jodlende tyrolermelodi i midtpartiet kanskje det mest umiskjennelig østerrikske av alle de verkene Strauss-dynastiet etterlot seg.

Johann Joseph Wenzel, grev Radetzky av Radetz – for en fanfare av et navn! – var en av de mest ruvende skikkelsene i den østerrikske hærens historie. Han gjorde seg bemerket allerede under napoleonskrigene, og spilte en helt avgjørende rolle i det dramatiske revolusjonsåret 1848, der hans seirer over de italienske nasjonalistene bidro til å holde det knirkende gamle Donau-monarkiet sammen i ytterligere 70 år. Strauss skrev den berømte marsjen nærmest på styrten sammen med Philip Fährbach d. y., direktøren for militærmusikken i Wien, i anledning en festkonsert der Radetzky og hans soldater skulle hylles. Den store hærføreren var dagens helt, og mer enn det; "Vater Radetzky", som soldatene kalte ham, var på dette tidspunktet blitt en nesten legendarisk skikkelse, og gjenstand for en omfattende personkultus i hæren.

I andre kretser var han tilsvarende forhatt. 1848 var et år av høystemt idealisme, et år da frihet sto mot tyranni, et år da revolusjonens brenninger tordnet mot reaksjonens klipper og "Thronernes Bragen"

– for å sitere Wergeland – var "Tidens Feberpuls". Kort sagt et år da det gode rustet seg til den siste, avgjørende kampen mot det onde – slik det jo har gjort mange ganger både før og siden. For de unge, revolusjonære ildsjelene, de som hadde sett julimonarkiet og Matternich-regimet falle, var Radetzky selve symbolet på den svarteste reaksjon. Og sant nok: de mislykte løsrivelsesforsøkene i Ungarn og Italia ble fulgt av blodige represalier fra østerrikerne side. Mer enn 4000 mennesker ble henrettet under Radetzky's jurisdiksjon. Den ungarske frihetshelten Lajos Kossuth nølte ikke med å omtale dem som "martyrer". "Hvis ikke vår sak er tilstrekkelig rettferdig til å gjøre krav på Guds beskyttelse", sa han i en av sine flam-mende taler, "da finnes det ingen rettferdig sak på denne jord!". Svart/hvitt, godt/ondt, Gud som garantist og karaktervitne – er dette en retorikk vi kjenner igjen? Fra vår egen tid, fra alle tider? Kossuth måtte flykte til USA for å kunne snakke fritt; i sitt fravær ble han "hengt" i form av en dukke i Budapest. Hatet til "reaksjonen" og de gamle regimer var enormt. I 1851 måtte østerrikske myndigheter forby offentlige fremførelser av Radetzkmarsjen, av frykt for opptøyer – omtrent slik Norges og andre lands myndigheter i vår egen tid har forbudt nynazistiske demonstrasjoner.

Men tiden går. Og gresset gror. Etter hvert er det lite som huskes fra det ulykksalige revolusjonsåret 1848 – et år som skulle forandre alt og endte opp med å forandre nesten ingen ting. Etter mer enn halvannet århundre er forskjellen mellom skurker og helter ikke så lett å få øye på; i historiens teleskop ser de fleste kat-ter ganske grå ut. Hatet og lidenskapen er for lengst glemt, og for folk i dag står attenhundretallet som en uskyldig og litt latterlig tid; hundre år av snurrebarter, operettekriger og gardeboll der erkehertuginne von Bandau und Bratwursthäusl svingte seg med oberst grev Dannenfels fra de keiserlig-kongelige livhusarer.

Et århundre i valsetakt, gjemt og snart glemt under nyere, frykteligere begivenheter. Slik er det med historien - den eksisterer bare i våre hoder. Dersom vi ikke holder den i live gjennom våre ritualer og vår kollektive hukommelse, vil den stille og rolig forsvinne, gå over i glemselen – slik en tjener ubemerket trekker seg tilbake fra en støyende bankett når siste rett er servert. Når det kommer til stykket, er dette kanskje den bitreste av alle erkjennelser: At et sted, langt bak vår egen fysiske død, venter den totale glemselen. At alt vi har opplevd, hele den verden vi har kjent, til slutt vil opphøre å være erfart virkelighet – som livet til en fjern og for lengst avdød slektning. Eller bølgen som slo inn over stranden for et øyeblikk siden.

Og hva skjer når historien ikke får lov til å dø, til å bli glemt? I lille, fredelige Norge er vi opptatt av historien cirka en eneste dag i året, en dag vi så vidt har tid til litt Wergeland- og Eidsvoldspjatt innimellom sekkeløpene og pølsespisingen. Andre steder er den "historiske bevissthet" altfor ofte knyttet til hevn og revansjisme. Verden er full av ideologer og agitatorer som ser etter fremtiden i bakspeilet, og bruker gamle overgrep for å legitimere nye. Nasjonalister og sekterister i Jugoslavia, Nord-Irland og andre steder forskanser seg i fortidens konflikter, og skyver gamle knokkelhauger foran seg for å begrunne sin selverklærte offerrolle. Vi kan si: Historien får en slags gisselfunksjon i forhold til å legitimere det som skjer i dag. Eller er det tvert imot fortiden som holder oss som gisler? Den som ikke kan glemme historien, er tydeligvis dømt til å gjenta den. Der fortiden ikke får hvile i fred, hjemsøker den de levende, som mumien som står opp fra de døde i en tredjeklasses skrekfilm. Tenker vi på hvor heldige vi er, der vi står med iskremssøl på søljer og slips og lytter åndsfraværende til tolvåringens klisjéfylte 17.mai-tale i skolegården? Det forgangne gjør seg best som et langt gjesp.

Slik sett er det kanskje like greit at Radetzky-marsjen er det eneste som huskes fra det fjerne revolusjonsåret 1848. Strauss' lille genistrek har i snart 160 år levd sitt eget liv, helt uavhengig av alle politiske og musikalske konjunkturer. Som all annen stor kunst trenger det morsomme lille stykket ingen forklaring eller begrunnelse ut over seg selv. Musikhistoriens mest berømte hastverksarbeid (blekket på notebladene var knapt tørt under urfremførelsen) har blitt en fast del av utallige menneskers nyttårsfeiring. Tre minutter med lydbølger i luft lever videre lenge etter at alle revolusjonsårets skurker og helter, storverk og ugjerninger for lengst er glemt. Den som vil, kan i Strauss' muntre triller og paukeslag høre en klingende latter – kunstens evige latter, det uforgjengeliges latter på de dødeliges bekostning. *Ars longa, vita brevis*. Og det er lov å klappe med!

Radetzky-marsjen er en institusjon, den hører lik-som sammen med kransekakingene, det første bleke januarlyset og nyhetsmeldingene om rakettbranner i Harstad og Hommersåk. En forsinket nyttårssalutt, kunne man nesten kalle den. Eller en musikalsk champagneflaske, et motmiddel mot den dagen derpå- følelsen som så definitivt preger første nyttårsdag. For meg er den først og fremst en påminnelse om at det er gått et år siden sist, og at jeg er kommet ett år nærmere den ene tingen jeg kan være helt, helt sikker på. Første januar klokken fjorten null null er den tanken faktisk til å leve med.

The Bubble Book brought along the way was there.
This book you bought. Your song was there.
You saw it all from a little distance—
Here's a record as you please—
If Mother likes well—
They give more pleasure to the eye than
The words written on the page.
Because I'm glad it's there for me!
And if you are smiling mother goes:
But why in the last that I like her best?
The little boy cannot get his eyes off the page.
Look! "The First in the Line"
So there's a picture each word and the
And right in the middle is a picture too!

"The first dance school," "Mother,
I want
Some one of your bubble and
and and and."
They were musical, but found
Little children
And that was one of the best
thing they

THE BUBBLE BOOKS

"Mother Goose Rhymes in Music"

Here is a new delight for the kiddies Christmas. Bubble Books, "The Books That Sing," will bring joy to youthful hearts. More entertaining, more instructive, more interesting than toys.

The Bubble Books sing the children's favorite Mother Goose Rhymes. Little Bo-Peep, Simple Simon and Old King Cole bring new laughter, happiness and sunshine when the youngsters have the Bubble Books. Little folks and grown-ups alike enjoy these novel and entertaining "Books That Sing."

Each Bubble Book contains three 6-inch Columbia records, with a favorite Mother Goose rhyme on each. These choice songs are connected by little stories in rhyme, and the books are prettily illustrated in colors. The records are produced by favorite Columbia singers, and they are equal in tone and musical quality to the regular large size Columbia records. They will play on any phonograph playing disc records.

Make this a Bubble Book Christmas. Every youngster will appreciate this practical, entertaining and instructive gift. The children gather around the phonograph as it sings their favorite Mother Goose Rhymes, while mother reads the story of the Bubble Book boy. These books will fill long winter evenings with joy and music and laughter. Every child will love the "Books That Sing."

They are more appreciated than toys.

"Mother Goose Rhymes in Music"

Here is a new delight for the kiddies' Christmas. Bubble Books, "The Books That Sing," will bring joy to youthful hearts. More entertaining, more instructive, more interesting than toys. The

more interesting than 1940-1950. The Bubble Books sing the children's favorite Mother Goose Rhymes. Little Bo-Peep, Simple Simon and Old King Cole bring new laughter, happiness and sunshine when the youngsters have the Bubble Books. Little folks and grown-ups alike enjoy these novel and entertaining "Books That Sing."

Each Bubble Book contains three 6-inch Columbia records, with a favorite Moth and Goose rhyme on each. These three songs are connected by little stories in rhyme, and the books are prettily illustrated in colors. The records are produced by favorite Columbia singers, and they are equal in tone and musical quality to the regular large size Columbia records. **They will play on any phonograph playing disc records.**

Make this a Bubble Book Christmas. Every youngster will appreciate this practical, entertaining and instructive gift. The children gather around the phonograph as it sings their favorite Mother Goose Rhymes, while mother reads the story of the Bubble Book boy. These books will fill long Winter evenings with joy and music and laughter. Every child will love the "Books that Sing."

They are more appreciated
than toys.

Send All Orders to SEARS, ROEBUCK AND CO., CHICAGO, ILL.
ET140 (OVER)

Bubble Books

"The Books that Sing"



- 20W5401—The Bubble Book.** "Mary Had a Little Lamb," "Tom, Tom, the Piper's Son," "Jack and Jill," "Little Lamb," "Jack and Jill," "Simple Simon," "Little Bo-Peep," "Old King Cole."
- 20W5403—The Third Bubble Book.** "Miss Jennie Jones," "The Farmer in the Dell," "Lullaby," "The Three Little Kittens," "The Three Blind Mice," "The Three Little Pigs," "The Three Blind Mice," "The Three Little Pigs."
- 20W5405—The Fifth Bubble Book (The Pie Party).** "Little Jack Horner," "The Queen of Hearts," "Good King Arthur," "The Frog He Would A-Wooling Go," "The Carrion Crow," "The King and the Crow," "The King and the Crow."
- 20W5407—The Pet Bubble Book.** "Little Pussy," "I Had a Little Doggie," "Cock-a-Doodle Do," "The Jolly Miller," "The Plough Boy," "The Milk Maid."

Shipping weight, each, 1 1/4 pounds.
Price, each.....89c
20W5410—Complete Set, 8 Books.
 Shipping weight, 10 pounds.
Price.....\$6.95

Send All Orders to SEARS, ROEBUCK AND CO., CHICAGO, ILL.
 (OVER)

BT140

The Rooms of Erin

av Magdalena Fender

Waiting for a train
to not here anymore
the small shake of her hand
makes her recall
the kitchen

With homemade coffee and weed
deciding the smell of her blood
the floor, a particular sink
how he danced in two different languages
how she danced in the third
none of them, Gaelic
him looking at her like a painted Mary
so she leaves the kitchen she remembers
to have seen that film before

Behind her
Erin shuts the mirror room door
the covered walls making her cry when she recognizes her eyes in them
demanding these same eyes to always focus on the ground
when leaving this room

Every station wakes her
they are sudden and few
after a while
she enters the bathroom
made white by men and the lack of curtains
tasting of burned oil. Rose
the blue air
without Aran wool making her breath
seemingly thick
while washing her hair

with smelly soap and water
Her neck screaming for a towel

An empty sofa
surrounded by breath
a television on BBC

The black bedroom the unmade bed
no longer protecting her from the other
rooms
the flat-feathered pillow
fighting her head the husband
expecting her
awful awakesness
her hidden books still wise and waiting
for her to turn of the dark

And so her shaking sleep
through the green sheets of Erin
takes her home



Fader sval, moder Nord

av Magdalena Fender

Abnormity standing silent beside my blue volvo,
agressive sudden dancing, quick step
step step tap tippi yeah
the second I fall asleep

Even youghurt freezes to death
800 miles pr. punktum hour
not allowing me to wear sandals
while walking up and down and up this road...

allmektigheten står musestille bak min blå volvo
mens aggressive, plutselig dansende, raske steg
hui.hei frem frem tilbake
i det samme jeg faller i søvn

selv kefir blir fryst død- så langt øyet når
nekte meg sandalbruk
når jeg er ute for å gå opp ned og opp igjen denne
ødligste landevei



Hele 2

(En beskjeftigelse og en fortsettelse)

Av Tore Stavlund

I *Filologen* 1, 2006 kunne man lese *Hele (en beskjeftigelse)*. Gjennom sammenstillingens effekt tok teksten for seg 1) en hytte ved Mjøsa; 2) en tematisering av den rhizomatiske forståelsen av verden i Walter Benjamins *Passagenwerke* og Jorge Louis Borges' *Labyrinter*; 3) Sonic Youth' omfavnelser av samtidskunsten med hovedvekt på omslagene til *Evol* (Lung Leg) og *Daydream Nation* (Kerze) som et selvbiografisk orienteringspunkt for videre

undersøkelser av diverse konnotasjoner – deriblant RAF, Gerard Richter, 80-tallets super8 filmmiljø i New York og Hanna Wilkes "Chewing Gum"; 4) Google vs Gallica (kampen om rettighetene til å digitalisere litteraturen) og 5) Installasjonen *Hele* av kunstnerparet Mads og Tomas - to menn og en printers forsøk på å skrive ut *hele* Internett, et forsøk på å gi Internett et nytt *fysis* i tillegg til dets stadig ekspanderende *meta*. En rekke sidestilte forhold som sammen dannet en selvomsluttende versjon av et intertekstuellt nettverk med sin egen produksjon av betydning. Slik ble *Hele (en beskjeftigelse)* en maskin hvis beskjeftigelse var å beskjeftige seg med helheter. Men å beskjeftige seg med *hele*, i likhet med Faust, eller en hvilken som helst totalomfattelse av noe, vil alltid føre til helvete, i motsetning til Goethes Faust. Derfor er det med skepsis jeg forsøker meg på en utvidelse, en del to, av den beskjeftigelsen jeg allerede har beskjeftiget meg med, et foretakende som enten kan, om jeg blir forstått, trekke meg opp mot limbo, eller, om jeg ikke blir forstått, som er mest sannsynlig, dra meg dypere ned i undergrunnen. Så hvorfor denne del 2? Blir det ikke et paradoks å

skulle utvide et allerede *hele*? Hvis man deler en uendelighet i fire, får man ikke da fire uendeligheter? Ingen uomsluttelighet kan ha en del 2 hvis det som allerede er liksom skal omfatte alt. Noe som betyr at jeg ved å skrive en *Hele 2* punkterer prosjektet, etter som *Hele* nå i og med dette forsøket ender opp som en del av et paradoks, og blir bestående av motstridigheter.

Dermed vil utfordringen ligge i å finne de berøringspunkter som igjen kan samle de to omfavnelsene til igjen å bli ett helt *hele*, slik at delene igjen opphører i det de tas opp i helheten, hvor

alt passer inn og får sin tilmålte plass i det tekstuelle spillet. Igen kan helheten i sin brutale totalitet lukke seg for alt som ble igjen på utsiden slik at det som finnes på utsiden i den totale helhetens bevissthet opphører å eksistere. Språket gir en slik mulighet fordi dets intertekstualitet er et nettverk hvis tusen innganger kan knyttes sammen og så å si sidestilles gjennom å finne de riktige berøringspunktene. Gjennom en slik prosess kan *helheten* del 1 og del 2 opprinnelig tilhørte, *det usagte*, *det enda ikke fremstilte*, og som de har blitt skilt ut fra som deler, bli gjenopprettet. For ingen ting er noe *hele* om det finnes mer som *hele* ikke allerede omslutter. Helheten er utslettelsen.

1

Da Galleri Prod åpnet installasjonen *Hele*, var interessen fra så vel publikum som presse laber. Egentlig, og tro meg, selv om jeg ikke har tenkt så nøye gjennom dette, har det vært vanskelig å si hvorfor interessen for installasjonen var så ettertrykkelig fraværende, og det for en installasjon som må antas å være noe av det mest spennende som har skjedd på kunstscenen det siste tiåret. Likevel ble det med noen



få informative artikler, en og annen lunken avisomtale, samt enkelte sporadiske besøk av entusiastiske kunststudenter som nok ikke fikk særlig mer ut av installasjonen enn at den ga næring til den teoretiske forvirringen studenter alltid lider av. Resten av tiden har den stått alene, slik enhver helhet alltid blir dømt til ensomhet om den ikke er voldsom nok. Og er det ikke det som er helhetens skjebne? Men en mulig forklaring kan fordres gjennom en analogi til Schopenhauers betraktninger av sin egen samtids kunstscene: "Til nesten enhver tid er det vel så i kunsten som i litteraturen en falsk grunnoppfatning, et synspunkt eller en manér som er på moten og blir beundret. De simple hoder er ivrig opptatt med å tilegne seg slike oppfatninger og å utøve dem. Den innsiktsfulle gjenkjenner og forsmår dem: Han holder seg utenfor moten" (Schopenhauer 1997: 59).¹ Ingen helhet kan dessverre forholde seg til noen midlertidig manér eller synspunkt. Helheten er per definisjon tidløs. Synd er det derfor at *Hele*, representert ved skriverens systematiske utskrivning av *hele* Internett ikke fikk mer igjen fra omverdenen, enda så full av godvilje installasjonen var for all smusset omverdenen interesserer seg for og som den faktisk fyller Internett med. Det er absolutt et tidløst og humant arbeid installasjonen setter i gang, og for å si det med en metonymi, så har vel Mads og Tomas gjort en Duchamp: Skriveren etablerer et nytt orienteringspunkt og et utløp for all uanstendighet, slik Richard Mutts "Pissoar på Pidestall" en gang var et passende symbol for hans tids snusk. Slike orienteringspunkter skaper en rift i historien, en rift som



først ikke er der, men som med tiden utbrer seg og gjør seg gjeldende. Det blir satt et merke i historien som forklarer for ettertiden det samtiden ikke forsto. Og ofte er *det* som kjennetegner de objekter som setter slike merker at de tilsynelatende er simple i formen og forsåvidt uanselige. Man merker ikke først hva de vil før de har svulmet opp og sprekkferdig

lar sin konnotative kraft påvirke alt innenfor det paradigme objektet har oppstått i. Som *pissoaret*, som Beuys' *fettstol*, og nå som *skriveren*, den *uannseelige maskinen*. For gjennom skriveren overfører kunstnerne et enormt digitalt og fremmedgjort materiale til noe medgjørlig og fysisk. Ved å gi det uoversiktlige en fysisk form produserer de en antagelse av størrelsen på monsteret vi har skapt. Og for det burde vi være takknemlige og ikke ignorante. I vår tid finnes det jo få, om ingen, slik

beskjeftigelser som tar for seg *hele*. Nå er nihilismen så utbredt at når noen gjør noe av betydning blir det neglisjert frem til dette *noe* har vokst seg så stort at det berører også deres navler. De fleste kunstnere, for å ta dem, nøyer seg med utdrag eller oppsamlinger og detaljorienteringer, og beskjeftiger seg aldri med helheter. Kunsten i dag er fundamentert på hverdagsutsnitt, og fungerer mer som en estetisk formalisme heller enn å basere seg på etiske, eksistensialistiske eller fenomenologiske undersøkelser av menneskets *væren-i-verden*. I redsel for å måtte erkjenne at man ikke strekker til som kunstner er det alltid fristende å bare uproblematisk forholde seg til overflatens eleganse. Av erfaring vet man at det er lett å komme til skade og verner seg derfor gjennom uvilje til det grenseløse mot at selve kunsterfaringen skal kunne få gripe dypere inn i kontemplasjonen av verden. Et

1 Schopenhauer, Arthur *Om det gode og det slette*
Overs. Sverre Dahl Pax Forlag A/S, Oslo 1997

tegn i tiden er uviljen mot å fatte seg med det helhetlige, men den som gjør det kan komme til å skape den avgjørende riften. Og den som gjør det kan også ende i helvete. Men slik er det å beskjeftige seg med *hele*, hvor storhet og pinsel utgjør hvert sitt ytterpunkt. Er ikke det en konsekvens av postmodernismen, en merknad til forståelsen av at illusjonen om *helheten* er brutt til fordel for individets selvomslettethet?

Schopenhauers tanke om at det er *vi* mennesker som utgjør verdens helhet, angår oss ikke lenger. Det er *vi* som i kraft av å være selvomslettende individer som omslutter vår egen verden; en selv Motsigelse, men slik er det. Begrepet "*vi*" burde degraderes til fordel for en sammenstilling av "*jeg*" og "*jeg*" og "*jeg*"; alle de "*jeg*" som utgjør verden slik nihilismen har lært oss å forstå den i dag. Til tross for at naturen fordrer det samlede "*vi*" som et mer deskriptivt utgangspunkt for

væren-i-verden, har det uklart omfattende "*jeg*", alltid misbrukt som et skalkeskjul for individets handlinger, handlinger samfunnet burde ta på seg skylden for, blitt stående som det etiske orienteringspunktet. Hvor gal er vel ikke en slik ordning? Individet kan godt straffes, men ikke for sine ugjerninger: Individet kan stilles til ansvar for kulturen, som et offer til den naturen vi har sviaktet. For er ikke ethvert "*jeg*" en forstilling av *væren*? Og er det ikke på tide å innse nedrigheten i dette, at vi på grunn av disse "*jeg*" frykter døden, og med frykten påfører oss lidelse? Det er derimot kun som den *helhet* vi støter fra oss, i følge Schopenhauer, at vi kan overleve døden. Fordi vi som *helhet* kunne levd gjennom den sirkulære naturen og ikke den forgjengelige kulturen. Helheten ville latt

oss slippe unna med den individuelle død, og tatt oss opp i en allmennhetens udødelighet: Mennesket går ikke under før menneskeheten gjør det. En slik helhet har imidlertid ikke lenger relevans som orienteringspunkt for kunstnerne og får derfor heller ingen fremstående posisjon som motiv i kunsten. Og kunsten, hva reflekterer den om det ikke er menneskenes dumhet? Er det ikke dermed, i den grad kunstnerne

er mennesker, deres dumhet som trer frem? Derfor er vi ikke heller lenger, i kraft av våre kunstnere, for eller imot forståelsen om det finnes noen helhet, eller av om det ikke gjør det. Det er forsåvidt fint, men tapt er viljen til å *forsøke* og dertil selve det *vitale forsøket*. Uttrykket blir ikke lenger subtilt, men formalisert i sin uvilje og tørket ut; galleriene er ødeland vi av tørst skynder oss gjennom. For hva mer skulle det være å hente i et galleri enn et glass vin?

Vi har brukt lang tid på å bygge opp

en forståelse av virkeligheten basert på definisjoner, plassert dem *i*, *over* og *under* hverandre som tetrisbrikker, bare for å innse at enhver definisjon vi har fattet har gått på bekostning av en annen, på samme måte som enhver omslutning har utestengt hva den ikke har omsluttet, og at vi like gjerne kunne ha bygd et helt annet verk, med en annen verdi enn hva vi endte opp med. Ingen definisjon er mer sann enn den definisjon som ikke ble fattet. Slik er teorien laget for å forklare, men ender opp med å bare forklare sin egen selvomslutning, og makter dermed ikke å forklare noe som helst. Og dermed innser vi at det ikke lenger finnes noen utfordringer, bare tilpasning, og siden tilpasning er et spill, så er det underholdende. Gjennom det ludiske ved tilværelsen, gjennom *utfordring* og *tilpasning*,



blir vi klar over hvordan vi vekselvis må komprimere og utvide verden. Vi lærer hvordan alt har et potensial til å bli del av en versjon. Problemet er bare at vi er mer opptatt av potensialet enn *versjonen*, en forståelse som fordrer vold i det vi ser at alt kan bli gitt sin plass om man presser hardt nok. Slik er språket. Slik er "jeg".

2

Versjonen, som i en viss grad må bli forstått som en *helhet*, om ikke annet, så som en midlertidig en, fører til at vi ender opp et sted i nærheten av hvor det kan forekomme en fremtredelse av sannhet. Nettopp den mening begrepet "versjon" representerer er det vi må samles og enes om; begrepet "versjon" hvis betydning vi må fylle vår resepsjon av virkeligheten med, om vi skal lykkes med å delta i spillet. Er det ikke så at vi alltid bare har mulighet til å ende opp med en versjon av det vi forsøker å omfavne? Slik er livet kun en versjon av *det vitale*, en stedsfortredende fremstilling av noe som ikke nødvendigvis er. Og livet blir, slik det fremtrer i alle sine versjoner, den aldri stabile standard vi måler livet etter. Versjonene er simulakra og det nytter ikke, vet vi, å klamre seg til den versjonen vi har skapt. Den versjonen vi klamrer oss til er allerede dømt til en eksistens i usannhet utover hvor sann den var i det øyeblikk da den ble fattet, og da, når vi innser det, versjonens versjonitet, er den dømt som *fortidig* og dermed usann. Versjonen har blitt skjøvet bort av hva som kom etter den. Og selv i all vår aversjon er vi tvunget til å benytte oss av det nye i formateringen av en enda ny versjon, og deretter enda en versjon. Alt spiller inn og blir gitt et hvilket som helst kunstig uttrykk i håp om at det skal få vare, altså øyeblikkets stillhet, men nesten alltid er det så elendig produserte uttrykk at uttrykkene ikke makter å fatte fullt og helt det leddet de utgjør, like meningsfullt som meningsløst, i en endeløs kjede av *versjoner* og derfor forgår

uttrykkene av seg selv etter en stund uten at noen lenger bryr seg om dem. Ustoppelig, uten opphold, endeløst. Kun døden skiller ut og fremsetter en mulig absolutthet, men det er en absolutthet som ikke inntrer før alt omkring oss også er dødt. Jmfør Schopenhauer: *Kun i helheten overlever vi døden*. Men også sammen med helheten går vi under, når ingen lenger husker oss, når vi ikke lenger er en del av en nomenklatur. Når ingen lenger kan felle noen dom over oss. Hva så med mellomtiden, har jeg tenkt, selve forestillingen, den tiden som utspiller seg mellom fødsel og død, jeg's ytterpunkter, i motsetning til *etterdømmet*, da vi ikke lenger tar del i eksistensen, det vi frykter mest av alt? Etterdømmet er det vi bokstavelig talt lever opp til, selve møtet med dommen, liksom et hvert uttrykk er bestemt for å møte sine kritikere. Det er i ettertiden våre navn får sitt pass påskrevet, hvor vår tilstedeværelse utsettes for *de andres* dom. Og i dommen ligger oppsummeringen. Derfor er det ikke feil å si at *mellomtiden* bestemmes av *ettertiden*, og at *ettertiden* anslås av døden, eller for den saks skyld av *forsvinningen*, som igjen ikke er helt og totalt fullført før alle de som felte dom, selve juryen, alt som var rundt den forsvunnede, også har avgått og forsvunnet i uoversiktligheten. Etter døden følger dommen, og etter dommen følger (...) Først da, når vi *når* (...) har vi mulighet til å gripe *hele*, men da *er* vi ikke, for vi kan ikke *være i* (...), ikke så lenge vi grunner forklaringen av eksistensen i språket, og andre forklaringer kjenner vi ikke, bare intensjonen, og den rå viljen; mer er det ikke så lenge vi eksisterer i *mellomtiden*, ikke en gang postmodernismen kan hamle opp med *mellomtiden*. Muligheten for å få oversikt er derfor tapt. Frem til det siste spillet, hvor døden, dommen og (...) utgjør de differerte nivåene, er det så bare en ting å gjøre, og det er alt man kan for å motbevise de andres mulighet til å felle noen dom, til

å definere oss gjennom vår forsvinning, ved å påvise at det ikke finnes noen oversikt, og at ingen dom til tross for dens fullstendigjørelse er fullstendig. Kanskje er det derfor jeg er så tiltrukket av de gjeldende forsøkene på beskjeftigelser med *hele*? Fordi enhver fiasko vil utsette dommen; en antakelse, men en fullverdig en sådan. Jeg kjenner mine heftelser. Og jeg ønsker å kjenne hvor det brister, hvor Mefisto strammer grepet, og sender meg som han ville sende Faust, for ikke å glemme Adrian Leverkhu, til helvete.

3

Sonic Youth kom denne våren med en ny utgivelse, *Rather Ripped*. Øvrige omstendigheter rundt lanseringen av utgivelsen ga beskjed om at Sonic Youth hadde erklært sitt samarbeid med plateselskapet Geffen for avsluttet. Derav tittelen: Platen var ment for å bli lastet ned, kanskje ikke ulovlig, men fra bandets hjemmeside, hvor den ble lagt ut for streaming godt og vel et par måneder før det offentlige slippet. Slik skulle de sikre at minst mulig fortjeneste fra salget av CDen tilkom Geffen, og mest mulig til Sonic Youth selv, et forhold som refererer til en ikke tydelig uttalt, men likevel en tilstedeværende feide mellom band og plateselskap, uten at det noen gang har blitt gjort spesielt klart hva feiden har dreid seg om. Den totale kunstneriske friheten Sonic Youth sikret seg da de tegnet kontrakt med Geffen er et av de karrieretrekkene bandet er mest renommert for. I tillegg til bruddet med Geffen har også ekstramedlemmet, produsent, bassist, gitarist og diverse Jim O'Rourke trukket seg ut av bandet. Visstnok har han solgt unna deler av utstyret sitt og flyttet til Tokyo. Likevel er det mest interessante ved denne utgivelsen, i kunstrespektiv sammenheng, en 7" vinyl utgitt i forkant av langspilleren. Singelen består av to spor hvorav det ene har tittelen "Helen Lundeberg" (en lett asosiasjon

kan være Mars' "Helen Fordsdale" som er å finne på Brian Enos kompilasjon *No New York* fra 1978 både gjennom tittel og låtas estetiske tilnærming til den historiske postpunkten). Navnet Helen Lundeberg har utover det ingen sammenheng med postpunkten. Hennes hovedanliggende var det moderne maleriet og senere de av postmodernismens omstendigheter som slo gjennom med Pop. Født i 1908 og død i 1999, kan hun regnes som en virkelig kunstner av det tyvende århundre, og bli antatt som et troverdig vitne til modernismens omseggripende omveltninger, samt erkjennes som en stille, nesten tilbakeholden, både tematisk og (visstnok) personlig, aktiv deltaker og fremdriver i og av og for noen av disse omveltningene, men hovedsakelig for en retning hun selv var med å definere gjennom å skrive et av dens manifest, nemlig postsurrealismen. En uskarp Magritte eller en morgenmaritim Monet kan tenkes å være beskrivende referanser for hennes produksjon. Bildene er malt etter tette komposisjoner, hvor detaljer gjør seg tydelige i spenningen mellom flate rom og nedtonede farger. Detaljerte renderinger av frukt og møblement skimrer, men avveksles av abstrakte landskaper hvor veier strekker seg inn og danner linjer mellom klare fargefelt. Det er verk som nesten ikke er til stede, hverken som erindrelse eller i fremtredelse, så tilbakeholdne er overflatene med sine forsiktige nyanser i dannelsen av rom som er på samme tid både dype og grunne. Men kraften som likevel er der, og som ikke er til å unngå å føle i betraktningen av bildene, trenger ikke derfor mindre frem, og det er denne tilbakeholdne kraften som gis fysisk uttrykk, som på ingen måte ikke tjener Helen Lundebergs arbeider med aktelse, i "Helen Lundeberg" av Sonic Youth. Hennes "mood", hennes "palett", så og si, gjør seg gjeldende gjennom viljen i bassen og luren fra gitarene, som om Sonic Youth melder seg entusiastisk til tjeneste for å

fremheve det konkrete og kantete i de myke bildene hennes, som hun selv ikke har anstrengt seg for å fremheve, men som like fullt er der, det kantete som finnes i den nedtonede elegansen; den lett overskyede arkitekturen. Det er den performative *sammenstillingen*; et møte mellom uttrykk, men ingen kamp, bare representasjon; den rene poetiske aktiviteten det ikke finnes noen palør eller slagord for og som ingen organisasjon som kan kjempe for; en ærlig tanke som gjør seg gjeldende i møtet mellom Helen Lundeborg og Sonic Youth, og som en gang gjorde seg gjeldende i møtet mellom Helen Lundeborg og Pop: Hvordan underspille det uttrykksfulle? I den sammenheng kan denne Kim Gordon-uttalelsen være av interesse: "I'm not a musician. I'm a performance artist, and Sonic Youth is part of my performance. And that kind of gets me going." Maskineriet holdes i gang. *Your sweet lips on mine like flowers + cream o killer eyes surrender pink steam*

4

Schopenhauer: Den som frykter døden som den absolutte tilintetgjørelse bør ikke forsmå den fullstendige visshet om at det innerste prinsippet for hans liv forblir uberørt av tilintetgjørelsen. – Ja, det lot seg her oppstille det paradoksale utsagn at også det omtalte andre, som i likhet med naturkraften forblir uberørt av den stadige, kausalstyrte veksling av tilstander, altså materien, på grunn av sin absolutte upåvirkelighet sikrer oss en ikke-ødeleggbarhet. Og i kraft av denne kunne den som ikke var i stand til å fatte noen annen, dog trøste seg med en viss uforgjengelighet. "Hvordan?" vil en spørre, "skulle upåvirkeligheten av det rene støv, den rå materie, kunne ansees som en fortsettelse av vårt egentlige vesen?" Åhå!, kjenner dere dette støvet? Vet dere hva det er



og hva det er i stand til? Lær det å kjenne før dere forakter det. Denne materien som nå ligger der som støv og aske, den vil raskt, om den oppløses i vann, avsette krystaller. Den vil glinse som metall, vil så sprute elektriske gnister, den vil ved hjelp av dens galvaniske spenning oppløse de fasteste forbindelser, den vil redusere metalloksyder til metall. Ja, den vil av seg selv forme seg til plante og dyr, og ut av sitt hemmelighetsfulle fang utvikle det liv som dere i deres innskrenkethet er så engstelig bekymret for. Er nå det å fortsette som en slik materie, så helt og fullt ingenting?²

5

I sommer har jeg variert mellom å lese Schopenhauer i solen ute på verandaen og å sitte ved Toshibaen inne på det gamle trebordet i stua, hvor skriveren står. Og jeg har opplevd at til tross for at tankene flyter lett ute på verandaen, så er det skriveren som behandler ordene og gir dem *fast* betydning. Jeg har så å si oscillert fra det ene punktet til det andre; tenkt, skrevet og tatt utskrift, mens jeg har drukket kjølige rieslinger og White Russians, helt til skriften utpå natten har lukket seg inn i seg selv og skriveren ikke lenger gjengir setningene slik jeg mener å ha tastet dem; da det eneste mulige har vært å overgi seg til stereoanlegget. Å lytte er en slik mild form for aktivitet; å legge seg på gulvet; å samle jeget, men ikke befeste det. Å bekjenne at jeg har drukket mens jeg har skrevet føles nødvendig for å sikre en rettfærdig lesning av teksten. Jeg oppdager at det er partier som lukter av Schweppes og røyk, og distinksjonene i begrepet *hele* viser seg å være umulige å holde rede på. Men sånn er det å være beskjeftiget, er det ikke? Det

2 Fritt gjengitt etter Schopenhauer: *Den trøstende Schopenhauer. Schopenhauer om døden*. Overs. Sverre Sløgedal Solum Forlag, Oslo 2004

handler om, gjør det ikke, et forsøk på å formidle en forståelse av hvordan estetisk erfaring er en trøst for døden. Skriften og lyden og tørsten, en måte å omgå det uunngåelige på. Slik har det vært siden jeg begynte å lese Goethes *Faust*. Og jeg har stadig spurt meg selv uten å finne noe godt svar: Hvorfor endte ikke Goethes Faustfigur i helvete, når Marlowes Faustus endte opp der, for ikke å glemme Urfaust?³ Hvordan har det seg at *han* forløses? Og viktigst av alt, hva kan jeg lære av årsaken til hans forløsning? Ofte har jeg tenkt at det må ha vært viljen, men jeg er ikke sikker. Faust ønsket å beskjeftige seg med *hele*, så langt er det klart, og med dét forholdet er jeg allerede godt beskjeftiget. Det er også klart at det å beskjeftige seg med *hele* har en tendens til å ende i helvete, og det er det jeg er redd for, og må derfor finne ut hvordan jeg kan unngå den samme skjebnen. Engelen forklaring tilfredsstiller meg ikke. At Faust skal unnsnippe fullendelse av pakten med djevelen, og ikke bøte for de overgrep han har begått for å kunne tilfredstille sin egen trang til å beskjeftige seg med *hele* under unnskyldning av å ville *vite*, bare fordi han har *slitt* og *strevd* med denne lysten som engelen sier, tror jeg ikke på. Folk strever for mindre enn Faust og ender like fullt, uten noen pakt, opp bak stengte dører, det er vel de fleste forunt, men det er vel og poenget. Det er klart at dette har et religiøst aspekt, i tillegg til det realistiske, og det burde ikke være noen overraskelse at spillet Faust deltar i med Mefistofeles er et spill inni et større spill, det Mefistofeles spiller med Herren. I sitt Goetheessay skriver Per Øhrgaard at Faust "har Herren en plan med, nemlig å føre ham fra hans dun-

3 I Mark Ravenhills *Faust (Faust Is Dead)* møter vi den faustiske Alain, som allerede er i et slags verdenshelvete: "I call this moment the End of History because what we understood as history, this movement forward, has ended. And the words which have for so long been our guides.... Progress for example. This means nothing."

kle og uklare viten til stor klarhet. Men Mefistofeles har også en plan, nemlig å vise Herren at mennesket ikke er i besittelse av den høyere streben som Vårherre forutsetter" (Øhrgaard 1999: 271).⁴ To tydelig motstridende planer som ender med det velkjente veddemålet vedrørende doktoren/tjenerens valg av vei i livet. Kanskje er det ironisk ment av Goethe, en kommentar til skruppelløsheten som alltid har rådet opplysning og intellektualisering, for ikke å glemme illusjonene som hører dertil. Arthur Schopenhauer kommenterer forholdet slik: "Som en følge av dette har da også, i den tyske litteraturen i det hele tatt og i filosofien i særdeleshet, uredeligheten i så høy grad tatt overhånd at det ville være å håpe at det punkt dermed var nådd hvor den ikke i lenger var i stand til å narre noen lenger og dermed blir uten virkning" (Schopenhauer 1997: 37). Men er det Guds plan som feiler eller er det Faust selv som feiler i sin entusiasme for opplysning? Eller er Fausts forhold til vitenskapene egentlig ikke mer verd enn hvordan Bouvard og Pecuchet tilnærmer seg dem? Er det den samme naiviteten som preger enhver ny kunnskap om og erfaring med fremskrittet? Faust blir hva Schopenhauer kaller en "hensynsløs kjeltring", eller det vi i dag kaller en "gründer". Men til tross for sine ugjerninger får Faust likevel sin forløsning, bare fordi han har *strukket* seg, som engelen så fromt uttrykker det. Ironien er kald, som den alltid har vært overfor mennesket, som alltid har satt pris på en dyktig hykler. For det vi kjenner igjen i Faust, er at selv hyklere fortviler i sitt slit og må strebe med å holde seg oppe. Derfor fortjener han heller ikke evig fortapelse mer enn andre selv om han har vært beskjeftiget seg mer enn dem. Men han fortjener heller ikke forløsning. Viljen fører bare til lidelse. Det er ikke noe enten eller dette her, men et

4 Øhrgaard, Per *Goethe Et essay* Overs. Sverre Dahl Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1999

forhold som uforvarende kan trekke i begge retninger. Så er ikke egentlig Fausts forløsning et vitne om hans resignasjon. I det øyeblikk han innrømmer utmattelsen oppgir han sin individualitet og taper samtidig nødvendigheten for kunnskap. Hans resignasjon er derfor et vitne om hans opptakelse i menneskeheten, er det ikke? For i det han oppgir kulturen overgir han seg til naturen. Mitt svar er at oppgivelse av vilje er en oppgivelse av kulturen. Forløsningen ligger i resignasjonen og overgivelsen til det evig kvinnelige.

5

Bernard: Selv en filosofisk avhandling forstår vi bedre når vi ikke sluker *hele* i en eneste jafs, men bare plukker ut en detalj, som, om vi er heldige, kan sette oss på sporet av helheten. Den høyeste lyst er det jo fragmentet som gir oss, akkurat som vi jo også føler den høyeste lyst når vi betrakter dette liv som fragment, og hvor forferdelig er ikke i grunnen helheten og det ferdige og fullkomne for oss. Først når vi har den lykke å gjøre noe helt, noe ferdig, ja noe fullkomment til fragment, når vi leser et slikt fragment, har vi en høy, ja under visse omstendigheter den høyeste nytelse. Vår tidsalder som helhet betraktet, har jo allerede lenge ikke vært til å holde ut, bare der vi ser et fragment, er den uutholdelig for oss.⁵

6

Schopenhauer: Men nå vil jeg skifte standpunkt, og en gang se hvordan naturen som *helhet*, i motsetning til enkeltvesnene, forholder seg til døden. Jeg kjenner ganske visst ikke til noe høyere terningspill enn det om liv og død. Enhver avgjørelse om dette imøteser jeg med den ytterste spenning, deltakelse og frykt, da det i mine øyne går om alt i alle. – Na-

turen derimot, som aldri lyver, men som er åpen og oppriktig, sier noe helt annet om dette temaet. Dens utsagn er: *Slett ingenting kommer an på individets liv eller død*. Dette uttrykker den nemlig ved at den lar ethvert dyrs liv, og også menneskets bli prisgitt de ubetydeligste tilfældigheter uten at den griper inn for redning. Naturen utsier at tilintetgjørelsen av individene er den likegyldig. Den sier også at den ikke skader, den har slett ikke noe å bety, dødens virkning er like betydningsløs som årsaken. Naturens utsagn utstrekker seg også til det følgende: Liv eller død for individene er den likegyldig. Ifølge dette skulle det også være i en viss forstand likegyldig for oss, da vi jo selv er natur. Vi ville helt sikkert, om vi så dypt nok, gi naturen medhold, og betrakte død eller liv som likegyldig, slik den gjør det. I mellomtiden må vi ved hjelp av refleksjonen utlegge naturens sorgløshet og likegyldighet overfor individenes liv dithen at ødeleggelsen av en slik tilsynekomst ikke angår den sanne natur og egentlige vesen det aller minste.⁶

7

Men når alt kommer til alt, som det nok aldri gjør, siden vi jo for alltid vil fragmentere livet, handler det om kunsterfaringen, som jo er menneskets trøst mot det håpløse ved *væren-i-verden*. Hvordan kunsterfaring kommer til uttrykk og hva disse serielle uttrykkene berører, blir det viktige punktet for den beskjeftigede undersøkelsen, både for betrakteren og produsenten, som begge er delaktige i å frembringe den vitale kraften kunst kan produsere gjennom å tilrettelegge for fremtredelse av sannhet. Kun gjennom estetisk kontemplasjon, sier filosofen, kan menneskene løses fra frykten for døden. For gjennom estetisk kontemplasjon unnsnippe håpløsheten som preger

5 Fra *Gamle mestere* av Thomas Bernard, overs. Sverre Dahl, Gylendal Pocket, 2004

6 Fritt gjengitt etter Schopenhauer: *Verden som vilje og forestilling* Overs. Helge Salemonsens Solum Forlag 2000

all kultur og individet som beskjeftiger seg med den. For Heidegger var det skriften - Nietzsche musikken. Jeg ser for meg Thurston Moore og Kim Gordon stå foran *Desert Road (Landscape)*, 1960, eller det mektige *Triptych*, 1963 inne på Louis Stern Fine Arts' utstilling *Helen Lundeberg and the Illusionary Landscape: Five Decades of Paintings* og betrakte hvordan den skytette gråtonen danner himmel over mørk sjø, hvordan en horisontal linje anslår en lang, lang vei gjennom øde land, egentlig uendelig, men differert i tid og rom av forgrunnens blindende solstråler. De snur seg rundt og ser inn i de store åpne, hvite feltene i *Landscape – white and orange*. I bevegelsen danner det seg et minne og minnet skaper et formidlingsbehov slik kunst produserer kunst. Hvis Sonic Youth var aktører innenfor, så vel som representanter for åttitallets uelegante postmodernisme på den amerikanske kunstscenen, hvor det voldsomme, det overraskende og det ikke-kompromiserende var normene for det overordnede uttrykket, (som oppteget i *Hele (en beskjeftigelse)*) så jobber de i dag med en tilbakeskuende referensitet og et mildere formspråk. De har i større grad benyttet seg av Lundebergs palett enn av Richard Prince' ekspresjonistiske ironi (*Sonic Nurse*, 2004). Det er et skifte, om enn gradvis, bort fra ekspressiv figurasjon som overordnet har gjort seg gjeldende i deres formidlingshistorie, til det stilistisk nedtonede, ikke slik at kantene er borte, men i en fremdyrkelse av elegansen som nok alltid har vært tilstedeværende i uttrykket deres, men ikke alltid eksplisitt uttrykt, slik at disse to formspråkene har møtt hverandre, som om de er i ferd med å endelig bli seg selv og kan samle sitt "jeg", ikke i et helhetlig uttrykk, men i en voksen erkjennelse av hva "jeg, Sonic Youth" er. Visuelt blir det skapt en sammenslutning i helheten mellom de senere Geffen-utgitte platenes ekspressive snapshot- og montasjeestetikk til SYR-utgivelsenes geometriske

opart. Omslaget til *Rather Ripped* er hverken opart (SYR1-4), fotomontasje (*Sister/Evol*), monokrom fotorealisme (*Daydream Nation*) eller tegneserieestetikk (GOO), men gjengir et arbeid av Christopher Wool som lener seg mer mot abstrakt ekspresjonisme. Det er umulig å ikke tenke på det grenseløse hos Pollock, hverken til assosiasjonene som spiller ut fra motivet eller til *sporet* etter følelser, slik Pollocks håndavtrykk avslører kunstnerens tilstedeværelse i hans *drippaintings*. Wools omslagsbilde kan antas for å være laget av en tapetremse som det har blitt kastet maling på og deretter lagt i kopimaskinen, og ser ut til å være en versjon over samme motiv som finnes i hans *Minor Mishap*, 2001. Det som gjør uttrykket til noe mer enn å bare være ekspresjonistisk xeroxestetikk er anelsen om at tapetet utgjør et avgrenset felt og at det er noe, en bakgrunnsflate, kanskje en vegg, i hvert fall noe *videre*, som malingen er i ferd med å renne utover, hvor den ikke skal renne. På et umerkelig punkt glir malingen liksom over i den hvite, fysiske omslagspappen, og det skapes en glidning som forskyver tilstedeværelsen i bildet og samtidig etablerer en unnvikelse i uttrykket fra å bli festet i et fast punkt. Når man først ser omslaget er det liksom ingenting, men etter nærmere observasjon trer det frem spor av inspirert aktivitet og hjemlig interiør. Sporene på tapetet bærer liksom vitne om at noe foruroligende kan ha skjedd i hjemmet. Det finnes avtrykk av følelser i motivet; kanskje til og med av *vilje*. Slik kommer bildet igjen i berøring med Helen Lundebergs motiver. Både med de svakt nyanserte overgangene i dannelsene av fargefelt basert på mellomtoner av grått og hvitt, og det interiøre, hvis kontemplative effekt er å gjenfinne i møtet med vegg/åpning/strand-motivet i Lundebergs *A Quiet Place*, 1950. Et annet berøringspunkt, et eksplisitt sådan, mellom de to kunstnerne, er 7"en hvor omslaget er basert på Wools enda mer formalistiske tekstkon-

sept. Å sitte med singelomslaget foran seg skaper et direkte møte mellom meg og de to kunstnerne sammenstilt av Sonic Youth. Wools singelomslag er derimot basert på en annen av hans teknikker: En mild fremmedgjøring av tekst gjennom dekonstruksjon av tekstens visualitet. Ved å bryte opp ordene i en utvalgt tekst tvinger Wool leseren til å dechifferere tekstens visuelle uttrykk. Leseren kan ikke bare skanne teksten for informasjon, men må rekonstruere den for at den skal bli meningsfull. Det er et enkelt grep som skaper en fremmedgjøring av automatiserte betydninger og som samtidig legger et ekstra trykk på tekstens visualitet ved å vektlegge betydningen til (tom)rommet mellom ordene i en sammenstilling. På omslaget til "Helen Lundeborg / Eyeliner" er det "Sonic Youth" som blir gjengitt, og virkningen blir tilfredstillende nok holdt akkurat nok tilbake, så det ikke blir vulgært. Sammenlign omslaget med et annet av Wools bilder, for eksempel *Untitled*, 2000, basert på det samme konseptet og poenget vil komme tydelig frem. I tillegg til vektleggingen av ordenes individuelle konservativitet i en sammenstilling kommer også forståelsen av hvordan det alltid finnes et overgrepsforhold mellom tekst og bilde. Er det det visuelle som har overtaket på ordene og som innholdet i ordene må la seg underordne, eller er det bildet som en sammen-setning av tegn som må bli forstått som tekst? Det utvidede tekstbegrepet slår i begge retninger og destabiliserer på en gang både bildets og ordenes betydning. Men når stiftene treffer vinylen kommer musikken og materier kommer i berøring. Det glinser i matt jern, og gnistrer fra elektrisk lekkasje. Ved hjelp av galvanisk spenning oppløses faste forbindelser. Metalloksyder reduseres til metall. Og gjennom forståelsen kommer uviljen. Tomheten. Man har allerede strukket seg. *What comes first the music or the words?*

8

helen lundeborg
 illusory landscape
 five decades of paint
 helen lundeborg
 illusory landscape
 four expressions of elegance

blue river open door
 landscape white and orange
 daybreak by the sea
 a narrow view sloping horizon
 marina the poet's road
 sundial cimmerian landscape
 a quiet place moon sea and mist
 desert road tree in the marsh
 biological fantasy
 ocean view water map
 ambiguity estuary

Cover. Sample. Pastsje?

av Line Furuheim

I Martin Scorseses dokumentar om Bob Dylan, No Direction Home: Bob Dylan (2005),¹ er det en scene hvor Dylan sitter i et rom med flere mennesker. En person kommer inn og sier: "Will the real Bob Dylan please stand up"?

Mange vil kjenne igjen dette uttrykket fra Eminems låt "Real Slim Shady" (2000) hvor teksten lyder "Will the real Slim Shady please stand up"? Dette uttrykket har blitt gjenstand for omstendelig bruk, men det er kanskje mest kjent fra Stanley Kubricks film *Spartacus* (1960). I ettertid har denne frasen blitt knyttet til det som har blitt kalt "the Spartacus moment"; fiender av Spartacus ber en stor forsamling om å peke ut hvem som er Spartacus. En etter en reiser seg og sier "I am Spartacus".

Det finnes mange eksempler på såkalte 'lånte uttrykk'. Innen musikk kan man låne en bit av en tekst, en strofe av en melodi, et eksisterende riff eller en identifiserbar spillestil hvor alt innlemmes i en ny låt som blir sunget og spilt av 'låntagerne' selv. Jeg vil nevne tre ulike eksempler som muligens tar i bruk denne musikalske handlingen.

The New York Dolls åpner sin låt "Looking for a Kiss" (1973) med ordene "When I say I'm in love, you better believe I'm in love, LUV". Ryan Adams begynner sin låt "Beautiful Sorta" (2005) med de samme ordene. I låta "Hollolback Girl" (2004), synger Gwen Stefani "And another one bites the dust". Denne tekstlinjen synges likt som i originalen; "Another one bites the dust" (1980) med Queen. I låta "Debaser" (1989) synger Frank Black i The Pixies "I am un chien andalucia" hvor "Un chien andalou" er hentet fra tittelen på en film laget av Salvador Dali og Luis Bunel (1929).

Eksempelene illustrerer på langt nær det totale omfanget av hvordan lånte tekstsekvenser kan brukes. Mine eksempler er først og fremst begrenset til musikkverdenen, og, innen denne, til sangtekster. Jeg hevder ikke at uttrykket har sitt opphav i de aktørene jeg nevner først, heller ikke at det ikke har blitt lånt av andre enn sistnevnte, verken før eller etter sistnevntes bruk. Jeg sier ikke at det er en direkte sammenheng mellom brukerne av uttrykket. Men eksemplene demonstrerer at det finnes et eksisterende og utbredt fenomen som, etter min viten, er navnløst.

"My Name Is"

Handlingen er ikke navnløs som i at den aldri har blitt uttrykt med ord. Jeg har selv allerede omtalt fenomenet som 'lånte uttrykk'. Innen ulike kunstarter og med ulikt mål for hva man beskriver, brukes ulike ord: Intertekstualitet, hybrid form, fragment, collage, parodi, travesti, pastisj, medley, plagiat, gjengivelse, rekonstruksjon, imitasjon, kopi, sitat, parafrase, tekstoversettelse, allusjon, referanse et cetera. Med ordvalget følger ulike tolkninger av fenomenets gyldighetsområde, og det uttrykker ofte skriverens egen holdning til fenomenet. Om man i denne omgang begrenser gyldighetsområdet til musikk, finnes det likevel ikke bare ett ord som brukes konsekvent om fenomenet, verken innen fagspråk eller allmennspråk. Dette kan synes rart ettersom lignende fenomener har utviklet egne navn.

Eksempelvis kan jeg nevne at Rufus Wainright nylig har gjort en *cover* av Leonard Cohens "Hallelujah". Det samme gjorde Kurt Nilsen med Venner i juni 2006. Kanskje synes du Jeff Buckleys innspilling (1994) ennå er uovertruffen. Å *cover* andres låter har alltid vært en del av populærmusikktradisjonen. Tidlig på 60-tallet baserte blant andre Bob Dylan

store deler av sitt repertoar på *coverlåter*. *Sampling* er også utbredt innen musikkproduksjon. *Sampling* er bruk av innspilt lydmateriale som inkorporeres i egen låt. Gjenkjenneligheten varierer som følge av hva og hvor mye man *sampler*. Svært gjenkjennelig er *samplingen* av verset fra Didos "Thank You" (2000) som ble brukt som refreng i Eminems låt "Stan" samme år. Men hva kalles det når andres tekstsekvenser inkorporeres i eget materiale som synges av låntagerne selv?

"One of Us Must Know (Sooner or Later)"

Eksempelene jeg hittil har referert til som 'lånte uttrykk', vil nødvendigvis kunne forklares ut fra begrepet *intertekstualitet*. Dette begrepet stammer fra Julia Kristeva på grunnlag av Mikhail M. Bakhtins doktrine om at "språklige ytringer alltid har innskrevet i seg sosiokulturelle og kontekstuelle dimensjoner, samtidig som disse tilstedeværende elementene stadig reproduseres og reformuleres på virksomme måter i samspill med andre stemmer."³

Gerard Genette har sett nøyere på det som "reproduseres og reformuleres". Hans begrep *transtekstualitet* vektlegger direkte relasjoner mellom tekster. Blant annet benytter han termen *intertekstualitet* "for kun å beskrive det direkte nærværet av en tekst i en annen" og termen *hypertekstualitet* for å beskrive en tekst som er skapt på grunnlag av en annen tekst.⁴

Disse to kategoriene beskrives nøyere av den canadiske populærmusikkforskeren Serge Lacasse (2000). Han utdypet kategoriene med nye termer som han kaller *allosoniske*- og *autosoniske* sitat-teknikker. *Autosonisk* sitering benytter eksisterende innspillinger av musikk, det jeg tidligere har omtalt som *sampling*. *Allosonisk* sitering uttrykker bruk av eksisterende materiale "i en personlig og

idiomatisk form..."⁵ Musikkprofessor Petter Dyn-dahl konkretiserer dette: "I varierende grad er det tale om forhold som cover-versjon, tekstoversettelse, pastisj og travesti, mellom andre. I henhold til Lacasses definisjon er alle disse henvisningsformene *allosoniske* og derved uavhengige av *samplingsteknologien*."⁶

"Going, Going, Gone"

I så fall finnes det en musikkvitenskapelig term for det jeg har referert til som 'lånte uttrykk'; *allosonisk sitering*. Likevel omtaler musikkvitereen Allan F. Moore fenomenet i sin bok, *Rock: The Primary Text* (2001), med disse ordene:

"...I have noted very few examples of direct quotation, and I believe a clear distinction has to be drawn between pastiche and parody on the one hand, and borrowing (or even theft?) on the other...Pastiche and parody are never quite so precise and are dependent, in any case, on the *explicit* recognition of prior instances...Pastiche probably occurs more widely, although it seems to receive less attention..."

Moore omtaler ulike former for lånte uttrykk på forskjellig vis. For eksempel bruker han ord som "parodic relationship", "embedded quotation", "references", "pastiche", "influence" og "citing".⁸ Disse eksemplene er tatt fra bare en side og indikerer at det ikke finnes konsensus for hvordan fenomenet med å låne uttrykk egentlig bør omtales.

Det skal være sagt at Moore er mer opptatt av lånt spillestil enn han er av lånte tekstsekvenser: "A song can *pastiche* a style that other songs have previously constituted, by making explicit reference to that style, which process may possibly take on qualities of homage."⁹ Begrepet Moore bruker om lån av spill-

estil, *pastisj*, kan også passe til lån av tekstsekvenser. Dette begrepet rommer Lacasses begrep om allosonisk sitering og tilfører fenomenet noe av det andre ordvalg muligens ikke dekker; *hensiktsmessighet*. Oxford English Dictionary tolker begrepet "pastische" på fire måter. Den siste tolkningen uttrykker handlingen med å låne tekstsekvenser: "The technique of incorporating distinctive elements of other works or styles in a literary composition, design, etc."¹⁰ Dette sier noe om hva de lånte tekstsekvensene er: avgrensede, utpregede elementer som innlemmes i eget arbeid. Richard Dyer har skrevet om begrepet pastisj innen filmsjangeren og mener at "Pastiche is a form of artistic imitation in which the knowledge that it is imitation is defining at the point of production and reception and is usually marked textually."¹¹ Dyer trekker frem to viktige punkter: låntageren må være bevisst sin egen handling for at det skal være pastisj og publikum må være bevisst uttrykket fra før av om det skal *fungere* som pastisj.

"Way I Am"

Hva ønsker låntagerne å oppnå ved å bruke pastisj? Det er lett å tenke seg et dikotomisk skille; de som ønsker å være innenfor med noe og de som ønsker å være utenfor. Forbindelsen skapes på to plan, både mellom brukerne av uttrykket og mellom tekstene som inkorporer uttrykket.

Forbindelsen mellom brukerne innebærer både låntagerens forhold til originalsakeren og låntagerens forhold til publikum. I forhold til originalsakeren kan pastisj bli brukt kritisk, enten fordømmende eller som mer godlynt 'erting'. Denne avstanden som skapes mellom partene fungerer som et binært motsetningspar. Dyndahl sier at et slikt par er "knyttet sammen i diskursive formasjoner fordi de henter innbyrdes

betydning fra det som skiller dem fra hverandre."¹²

Motsatt kan pastisj brukes som "homage" eller som et tegn på respekt for originalsakeren. Dette kan være en måte å etablere fellesskap mellom seg selv og originalsakeren slik at låntageren vil kunne identifiseres med denne. Dermed kan pastisjen fungere som doble speil ved at man kan høyne sin egen status ved å reflektere andres status.

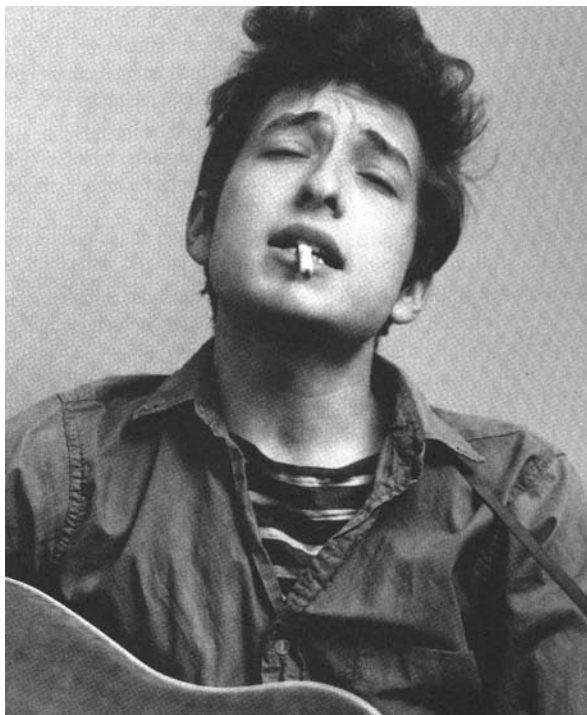
I forhold til publikum kan pastisj være en måte å definere lytternes rolle ettersom de må kjenne til det lånte uttrykket for at det skal fungere som pastisj. Dette kan være en måte å danne fellesskap med lytterne ved at både låntageren og lytteren deler konnotasjoner til uttrykkets opprinnelse.

I den nye teksten sniker den lånte tekstsekvensen seg ofte ubemerket inn og tillegges ny mening. Men den bringer også med seg den opprinnelige tekstsituasjonen og dennes kontekst. Pastisjen bygges derfor på grunnlag av både opphavstekstens budskap og dens kulturelle betydning. Dyer sier at "Pastiche imitates widespread perceptions of the art to which it refers rather than being an archaeologically practise reproduction of it."¹³ Man låner altså ikke bare de opprinnelige ordene, men de opprinnelige ordenes setting og hele denne settings opprinnelige slagkraft.

"The Times They Are A-Changin'"

Cover og sample er blitt allmennord innen musikkverdenen. Om dette kan eller bør bli utfallet for ordet pastisj er usikkert. Kan alle lånte tekstsekvenser kalles pastisj? I mange tilfeller kan det være riktigere å klassifisere tekstsekvensene som for eksempel ordspill eller parodi. Det er vanskelig å definere fenomenet ettersom det

finnes mange variabler å ta hensyn til: hvor mye man låner, hvor mange som har lånt uttrykket før, hvorfor man låner, om teksten gjennomgår forandring, om lånet skjer innenfor ett medium eller fra et medium til et annet og så videre. Men i forhold til "nøytrale" ord som sitat, parafrase og referanse, henviser begrepet pastisj mer hensiktsmessig til hva som kan ligge bak lån av tekstsekvenser. Hensiktsmessigheten vil likevel variere. Av og til vil den vekke en intetanende lytter som stopper opp, "Sa hun...?", og tenker "Men, er ikke det egentlig...?" Og like ofte ikke. Pastisjen er et flyktig virkemiddel og dens suksess kan virke like vilkårlig som kjedebrev. En tekst som kommer fra uante hold og blir sendt gjennom flere ledd med det formål å være endeløs. Stort sett ignorert, men plukket opp av noen som sender den videre og holder tekstkjeden i gang.



1 <http://wikipedia.org> Alle navn og årstall for musikk og film er hentet herfra eller fra skrifters egen samling. Tekstlinjen fra "Debaser" kan være ufullstendig tolket.

2 Alle underoverskrifter er titler på låter av Bob Dylan eller Eminem.

3 Petter Dyndahl (2005): "Kulturens xerox-grad eller remixet autensitet? Gjenbruk og originalitet i hiphop og sampling-skultur" i *High Fidelity eller rein jalla? Purisme som problem i kultur, språk og estetikk* red. Petter Dyndahl og Lars Petter Kulbrandstad. Oplandske Bokforlag, s. 210.

4 Ibid. s. 215.

5 Ibid.

6 Ibid. s. 217.

7 Allan F. Moore (2001): *Rock: The Primary Text*. Ashgate. s. 210.

8 Ibid. s. 175.

9 Ibid. s. 201.

10 <http://dictionary.oed.com/>

11 Richard Dyer (2001): "The Notion of Pastiche" i *The Aesthetics of Popular Art* red. Jostein Gripsrud. Høgskoleforlaget, s. 77

12 Op. cit. Dyndahl. s. 225.

13 Op. cit. Dyer. s. 85.

Kildeliste:

Richard Dyer (2001): "The Notion of Pastiche" i *The Aesthetics of Popular Art* red. Jostein Gripsrud. Høgskoleforlaget.

Petter Dyndahl (2005): "Kulturens xerox-grad eller remixet autensitet? Gjenbruk og originalitet i hiphop og samplingskultur" i *High Fidelity eller rein jalla? Purisme som problem i kultur, språk og estetikk* red. Petter Dyndahl og Lars Petter Kulbrandstad. Oplandske Bokforlag.

Allan F. Moore (2001): *Rock: The Primary Text*. Ashgate.

<http://dictionary.oed.com/>

<http://wikipedia.org>

Hetle-saka:

Ei slagmark for rettsmedisin og bygdesladder

Tekst og foto: Anne Viken

I haust er det hundre år sidan eit av Noregshistorias grovaste justismord fann stad på Viksdalen i Sunnfjord.

Søndag 19.august 1906 vart Henrik Hetle funnen død på Hetlestølen i Viksdalen. Kort tid etter at Henrik Hetle vart meld sakna, spreidde mistanken seg som eld i tørt gras mot naboen Mikael Hetle og sønene Ole og Mateus. Få visste då at dette skulle bli starten på saka redaktør Oscar Pedersen i Bergens Arbeiderblad i 1907 omtalte som "et av de forferdeligste justismord som er begått så lenge norsk rettsvesen har eksistert", skriv forfattar Gaute Losnegård i dokumentaren *Død og pine. Justismordet Hetle-saka* som nyleg vart lansert på Selja forlag i Førde.

Verken Storting eller høgsterettsadvokatar skulle klare å stanse snøballen av bygdesladder, bastante rettsmedisinatar og hypotesemakeri som her hadde starta å rulle. Mellommenneskelege forhold, dårlege ekteskap og nabokranglar vart rota saman i eit utruleg kaos, nye kranglar og twistar dukka opp i kjølvatnet av Hetlesaka, vitnemål vart endra og rykta gjekk. I julehelga vart Mikael Hetle og sønene pågripne sjølv om ingen bevis var lagde for dagen. Saka handla ikkje lenger om lov og rett, men om å få Hetle-karane dømde. Bygdefolket gjekk i bresjen og den dømande makt følgde på. Vitneutsagn mot Mikael, Mateus og Ole Hetle som i beste fall kan seiast å sprike i alle retningar. Då 78 vitne i 1907 tok turen til rettslokala i Bergen på staten si rekning, skildra Johannes Lavik, redaktør i Gula Tidend, stemninga i rettssalen som "å sitje i giftig gass". Mistankar vart nytta som bevis og vitnemål som talte

til tiltalte sin fordel forkasta. Då frifinninga endeleg var eit faktum, 7.april 1943, 36 år etter at dommen fall i Gulating lagmannsrett, fekk Lagmannsretten og statsadvokaten kritikk for å ha gjeve inntrykk av at det var dei domfelte sjølve som skulle bevise si uskuldig, framfor at det var påtalemakta si oppgåve å bevise Hetle-karanesiuskuld, slik rettspraksisskalogbørvere. På denne gledesdagen hadde Mikael Hetle alt vore død i 13 år, og berre sonen Ole fekk oppleve reinvaskinga. Fram til sin død mottok Mikael brev adressert til mordaren Mikael Hetle, til og med ein misjonens mann kom til gards for å få den aldrande Mikael til å tilstå drapet for ikkje å hamne i helvete.

Forfattar Gaute Losnegård seier at det fyrst og fremst er to side ved saka: Den eine er bygdefolket. Rykta gjekk og bygdedommen senka seg raskt over Mikael Hetle og sønene. Den andre sida er rettsmedisinaren som på sviktande grunnlag var viktige i prosessen for å få Mikael Hetle dømd. Prosessen var prega av kameraderi og folk som ikkje var villege til å innrømme eigne feil. Aina Schiøtz, professor i medisinsk historie ved Institutt for samfunnsmedisin ved Universitetet i Bergen, kallar Hetle-saka ei rettsmedisinsk slagmark. Liket vart obdusert av distriktslegane Berg og Harlem i eit utløy på Hetle-stølen. I følgje viksdløling Steinar Følling foregjeikk obduksjonen slik: Abraham Øen, som ikkje var lege sjølv, saga på instruksjon frå legane opp liket med ei rusten sag. Etter obduksjonen gløymde ein att innmaten på stølen og måtte springe opp att for å hente den i eit surmelksspann. Dei to legane fann kun små skrammer på liket og det vart heller ikkje funne teikn til sjukdom. Likevel hevda rettsmedisinaren Harbitz, som sjølv ikkje hadde sett liket, på grunnlag av denne obduksjonen at dødsårsaka på ingen måte kunne ha vore naturleg. Losnegård seier det er ein ting at dei to doktorane





obduserte liket i ei utløy. Det verste var eigentleg at dei øvste autoritetane i Noreg drog sterke konklusjonar ut frå denne svake obduksjonen. I etterkant vart det umogeleg for Harbitz å innrømme at han tok feil. Sjølv utga han tross alt lærebøker i rettsmedisin. Harbitz hadde aldri sett liket, men kunne ikkje snu, skriv Hans Seland. "Det ville bli landsskandale for den allvitande rettsmedisinske kommisjonen i Oslo".

Under justismordseminaret Heilt kriminelt, Sunnfjordske krimdagar i Førde, i slutten av september snakka følge Cato Schiøtz, leiar for Rettssikkerhetssutvalget i Den Norske Advokatforening, om studier utført i USA som viser at to av tre justismord kan førast tilbake til feil gjort av sakkyndige. Han nølte

ikkje med å legge hovedskulda for dei styggaste justismorda i Noreg på den medisinske profesjonen og advarar mot skråsikre påstandar frå sakkunnige. Schiøtz seier det er særleg tre ting som er utslagsgevendende når uskuldige vert dømde. Skråsikre vitner, urette tilståingar og sakkunnige som tek feil. I Hetle-saka var det ein kombinasjon av skråsikre vitner og sakkunnige med diskutabile konklusjonar. Han meiner Hetle-saka og Liland-saka har det til felles at sakkunnige har vurdert feil, men vurderar betydningen av sakkunnige i Liland-saka som større ettersom desse var skråsikre. Schiøtz seier at før Liland-saka var det spektakulært å få gjenopptatt ei sak, og at ein må tilbake til Hetle-saka for å finne parallellar i norsk rett. Det sit

ufatteleg langt inne for påtalemyndighetene å gjenoppta ei sak uansett kor gode grunnar som ligg til grunn. Schiøtz ser ingen andre grunnar enn prestisje. Professor i strafferett, Ståle Eskeland, deltok også på seminaret. Han seier justismord skjer oftare enn tidlegare antatt, og oftare enn vi likar å tru. Blant anna skjer feilidentifisering av skuldige, samt at retten legg for mykje vekt på feil vitner. Vitneforklaringar vert tillagt vekt sjølv om dei i kraft av seg sjølv ikkje kan vere riktige. Eksempelvis observasjonar på lang avstand gjort av vitner med dårleg syn. Ein nyttar også vitneforklaringar som bygger opp under å legge skulda på "den som er utpeikt som gjerningsmann". Vi feilobserverer. Vår evne til å oppfatte er svært selektiv, understreka Eskeland. Og dersom vi meiner tiltalte er skuldig, gjer det heller ingenting om ein vitnar falskt mot han. Eksempelvis vart det i Birgitte Tanks-saken fokusert på å bevisе at fetteren var skuldig heller enn å finne den skuldige. Det same skjedde i Torgersen-saken, seier Eskeland, og påpeikar at bevisa mot Torgersen ikkje er naturvitenskapleg haldbare, ergo ikkje sanningssøkande. Dersom Torgersen-saka ikkje vert gjenopptatt, er det i følge Eskeland ei katastrofe for det norske rettssamfunnet. Ein av Danmarks fremste juristar sa at ein liten feil kan eskalerer til forsetteleg overgrep der hovедjobben etterkvart vert å dekke over feil begått av systemet og politietaten.

Hetle-saka var Noregs fyrste store justismord og folk over heile landet lot seg engasjere. Gaute Losnegård, meiner pressedekninga var på høgde med NOKAS og Orderud-sakene. Journalistar reiste på synfaring til Viksdalen og møtte opp i rettslokala i Bergen kvar dag, men fekk ikkje lov til å skrive om rettsforhandlingane før saka var ferdig behandla. Dette bidrog til å auke mystikken omkring kva som hadde skjedd.

Personfokuset var også stort. Då Mikale Hetle kom med dampskip til Christiania for å sone i 1907, kasta journalistane seg formeleg over han. Saka var også svært politisk engasjerande. Venstrepressa skreiv i store bokstavar for å få saka oppatteken, medan meir konservative aviser forsvara domsstolane. Frontane som stod som steile fjell imot kvarandre. I 1914 sende kommunestyret i Gaular spørsmål om benåding av Ole og Mikael Hetle, og då dei to slapp ut, hadde dei site inne i sju år. Vinteren 1930 erklærte Mikael Hetle på sjukeleiet til lensmannen og presten i Gaular at han var uskuldig i mordet på Henrik Hetle. Losnegård meiner vitnemålet gjorde inntrykk på folk, og no stilte ei nær samstemt presse seg bak kravet om at saka måtte takast opp att. Forfattaren Hans Seland var pådrivar, og arbeidarprensa førte an i kampen med Bergens Arbeidarblad i spissen. Det var den vesle mannen i kamp mot systemet. Redaktør Pedersen i Bergens Arbeiderblad hadde sjølv vore tilstades under rettssaka i Bergen i 1907 og skreiv følgende: *Vi står overfor et av de forferdeligste justismord som er begått så lenge norsk rettsvesen har eksistert.* No måtte Mikael Hetle sitt ettermæle reinvaskast. Høgsterett som skulle behandle saka i 1940, vart avsett og det vart innsett nazistar. Paradoksalt nok var det desse som hadde klarsyn til å sjå at her ikkje var noko grunnlag for dom. I ein bytehandel etter krigen, fråveik Ole Hetle kravet om erstatning mot at saka ikkje vart teken opp på ny. Trusselen om nye rundar i retten, må ha stått for Ole som eit reint helvete, meiner Losnegård.

Forfattar Edvard Hoem leverte for kort sidan utkast på teaterstykket om Hetle-saka, "Mikael Hetles siste ord", som har premiere på Sogn og Fjordane teater 14. desember neste år. Hans intensjon med stykket er å belyse kvifor mennesket er så



opptatt av å finne ut kven som er skuldig, og prøver i sitt teaterstykke å peike på noko allmenngyldig. Terje Lyngstad, teatersjef ved Sogn og Fjordane teater, fortel at folk har henvendt seg med gråt og tenners gnissel og sagt at denne saka må teateret ikkje røre. Til og med vener av familien til Lyngstad har fått høyre at ein ikkje bør røre denne saka på grunn av alle følelsane det kan sette i sving. Det finnast enno folk på Viksdalen som meiner dei veit ting dei ikkje vil sei før i sin siste time, og som enno trur Hetle-karane er skuldige. Er viksdølingane redde for at vi skal grave i noko dei ikkje er stolte av? undrar Lyngstad. Det var nemleg ein knekt Mikael Hetle på 61 år som vende tilbake til Viksdalen etter sju år i fengsel. Ole Hetle flytta til Bergen, og på tjuetalet var han langt

nede både fysisk og psykisk. På Viksdalen vart ikkje Hetle-folket utsett for mobbing, men i Bergen var det mykje tøffare og familien måtte byte namn. Sjølv idag har dei opplevd å bli utpeikt som etterkomarar etter ein mordar, fortel oldebarnet til Mikael, Geir Hetle. Hoem meiner det å peike ut ein skuldig er djupt menneskeleg og difor skummel. -- Tanken på at det finnast ein mordar som går laus midt i blant oss er for mange uuthaldeleg. Vi må ha nokon dømt for at vi sjølv skal føle oss trygge.

DYRS ROLLE I PSYKOLOGIENS HISTORIE

Av Eivind Kirkeby

Det er i stor grad takket være Charles Darwins evolusjonslære at dyr har blitt gjort relevante i psykologifaget. Darwins funn og teorier rundt artenes utvikling etter arv og tilpasning visket ut skillet mellom mennesket på den ene siden, og dyrene på den andre, da alle arter har utviklet seg etter samme prinsipper; mennesket er en del av dyreriket og evolusjonsprosessen, like mye som andre dyr. Når man da snakker om forskjeller mellom mennesker og dyr snakker man ikke om *kvalitative forskjeller*, men kun *gradsforskjeller*.

Evolusjonslæren gjorde synet om at menneskene skulle ha et slags "patent" på et indre sjeleliv uplausibelt; det å ha bevissthet og følelser er ikke noe som nødvendigvis er unikt for mennesker, som man tidligere hadde trodd. Dyrene ble brakt opp til menneskenes nivå og gjort til genuine objekter for psykologisk forskning. Gjennom forskning kan man få innsikt i dyrenes psykologi, og ved å tilegne seg slik innsikt kan man også finne ut mer om menneskenes egen psykologi. De psykologiske forskjellene mellom dyr og mennesker er gradsforskjeller, så om man gjør oppdagelser av visse kognitive mekanismer hos dyr, så kan også disse mekanismene være å finne hos mennesker.

Dette hadde klart sine praktiske fordeler for da tidens psykologer: det var ikke lenger nødvendig å bruke mennesker under forskning for å finne ut mer om menneskenes psykologi, for man kunne bruke dyr for å finne ut om nettopp det samme - altså finne ut mer om menneskets psykologi *gjennom* forskning på dyr. Og ved å bruke dyr snarere enn mennesker trenger man ikke uroe seg for å være uetisk ei heller å bryte loven. I tillegg kan man gjøre mer drastiske forsøk, ha større kontroll over livs-

situasjonen, samt lettere følge dyrene gjennom flere generasjoner enn man kan med mennesker. Denne undergrenen innenfor psykologifaget som tar for seg dyrep psykologi kalles gjerne *komparativ psykologi*.

Siden da har det vært utført flere eksperimenter med dyr innenfor psykologien som har ledet til store oppdagelser og som har hatt stor innflytelse i innenfor faget.

Et kjent eksperiment ble utført av Harry Harlow (1958) for å teste tesen om at et spedbarns tilknytning til sin omsorgsgiver oppstår på basis av omsorgsgivers rolle som *matmor*. Nyfødte spedbarnsaper ble tatt fra sine mødre, og ble oppdratt i et bur med to surrogatmødre, begge laget av ståltråd. Den ene moren var dekket av mykt tøy, mens den andre var ubedeckt, men hadde en flaske ved brystet hvor apene fikk maten sin fra. På tross av at apene ble gitt mat av den ene "moren," ble de likevel tilknyttet den andre, myke moren. Dette eksperimentet talte altså imot tesen som ble testet, og støttet opp under en konklusjon om at kroppskontakt med et behagelig objekt er viktigere for å skape tilknytning enn brødføing.

Russeren Ivan Pavlov (som faktisk ble inspirert til å gå inn i vitenskapen etter å ha lest Darwins evolusjonslære) er ansvarlig for de mest velkjente og innflytelsesrike eksperimentene som involverer dyr i psykologiens historie. Til å begynne med gikk Pavlovs forskning ut på å måle hunders salivering når de ble gitt mat, for å studere deres fordøyelse. Under denne forskningen oppdaget Pavlov at hundene etter hvert begynte å salivere mer når de *forventet* å få mat, og ikke bare når maten var blitt brakt inn. Dette ledet til videre forskning (1923/1928), hvor det blant annet ble spilt en tone på en metronom for hundene før de ble gitt mat. Etter flere repetisjoner

av denne prosessen var tonen blitt *assosiert* med mat, og spilling av tonen var da nok til å få hundene til å salivere. At det er en tone som blir spilt har ingen spesiell relevans; Pavlovs forskning viste at geometriske figurer og svake elektriske støt også kan bli assosiert med mat og utløse salivering hos hunder. Denne formen for assosiasjonsdannelse kalles *conditioning*.

Men i hvilken grad sier disse eksperimentene noe om menneskers mentale liv? For selv om apekatter blir knyttet til en omsorgsgiver grunnet *behagelig kropps-kontakt* og ikke evne til å *brødfø*, er dette gjeldende for unger av andre arter, og er det gjeldende for mennesker?

Slik forskning på dyr kan kanskje ikke konkret påvise tilstedeværelsen av visse psykologiske mekanismer hos mennesker, men den kan gi oss et godt bevis for at noe lignende finnes hos mennesker - og jo nærmere arten er oss (psykologisk og i slektskap), jo sterkere vil beviset være - og det vil være en pekepinn for hvordan man skal gå frem og hvor man skal lete hos mennesker, og også gi oss en dypere forståelse av det generelt psykologiske vi som arter deler.

Videre forskning har dog bevist at en form for *conditioning* også forekommer hos mennesker (Watson & Rayner, 1920). Dette ledet til et gjennombrudd innen forskning på årsaker til - og derav også kurering av - fobier hos mennesker. En person kan ha en sterk frykt for havet grunnet en sterk og negativ tidligere erfaring (man kan for eksempel ha erfart å nesten drukne - og dermed blir havet knyttet opp mot denne hendelsen), som gradvis kan trenes bort ved å utsette denne personen for det den frykter i økende grad uten at den tidligere negative opplevelsen, som havet assosieres med, inntreffer. Pavlovs forskning på dyr har helt klart hatt en stor verdi, både praktisk og teoretisk.

Dyr har hatt en stor rolle i den moderne psykologiens utvikling, og har ledet til flere viktige oppdagelser. I dag må psykologer imidlertid operere med visse etiske retningslinjer når de ønsker å eksperimentere på dyr. Om dette er positivt eller negativt kan det være delte meninger om. Noen vil mene det er negativt fordi det kan hemme forskningen (og flertallet av psykologer mener at en eller annen form for forskning på dyr videre er absolutt nødvendig for å gjøre videre fremskritt), mens andre mener at dyr også har visse etiske rettigheter som man må ta hensyn til på lik linje med mennesker, og ser kanskje helst at dyr ikke blir brukt i forskning overhodet. Å innføre visse retningslinjer blir et kompromiss mellom de to mer ekstreme synspunktene, hvor det ene er å bruke dyr fritt etter ens egen vurdering av behov, og det andre å ikke bruke dyr overhodet.

Man er nå pålagt å behandle dyr mer humant, og den potensielle viktigheten av forskningen må kunne utveie det dyret blir utsatt for. Å vite når dyr kan og ikke kan bli brukt i forskning er likevel et vanskelig spørsmål, og det er uenigheter om hvorvidt forskning kan utføres på dyr bare når fordelene ved forskningen gagnar de involverte dyrene eller ei. For å kunne bruke dyr i forskning i dag er man derfor pålagt å sende inn en søknad til vurdering av et etisk råd, og få denne godkjent.

Litteratur:

Passer, Michael W. og Ronald E. Smith, *Psychology: the science of mind and behaviour, second edition*, McGraw-Hill 2004.

Teigen, Karl Halvor, *En psykologihistorie*, Fagbokforlaget 2004.

Mirjam Kristensens

En ettermiddag om høsten

Oktober Forlag 2006

Anmeldt av Karoline Mero

Rakel og mannen hennes Hans Olav er på ferie i New York når Hans Olav forsvinner på Metropolitan Museum of Art. Vi følger Rakels leting etter ektemannen, som fører henne rundt i New York. Grepet av en apatilignende stemning oppsøker hun gang på gang de menneskene som så Hans Olav etter forsvinningen. På jakt etter nye detaljer, og svar på hva som kan ha skjedd.

Dette er en bok om det å miste noen som står deg nær, og om tomheten som følger. Hvordan skal du te deg om din livsledsager plutselig blir borte? Frustrasjonen over at andres liv går videre som om ingen ting har skjedd, mens ditt står stille, blandes sammen med behovet for at andre skal ta ansvar.

Fortelle deg hva du skal gjøre. Tvilen som begynner å vokse, spørsmålene som melder seg. Hva skjedde egentlig? Er Hans Olav blitt utsatt for noe kriminelt eller er han forsvunnet av egen fri vilje?

Vi får vite lite konkret om hvordan de to hadde det sammen. I små glimt husker Rakel nærmest tilfeldige detaljer i forholdet mellom dem. Dette går særlig på hvordan Hans Olav ville forholdt seg til verden rundt dem, noe om understreker at det ikke bare er han som er borte, men også en del av henne.

Boken gir en god skildring av den nummenheten som følger når man mister noen som står en nær. Behovet for nye holdepunkt når de gamle forsvinner. De korte kapitlene beskriver Rakels små skritt for å komme seg videre. En ettermiddag om høsten er absolutt å anbefale for deg som liker god lesning i vintermørket.



Summer's almost gone

- om Jim Morrison og somrene som er forbi

Av Christine Skogen Nyhagen

Til bestemor i Fauske.

På bilturen til Fauske spiller faren min musikk
mest fra radioen men av og til kassetter
med hjemmesneka låtsamlinger
tatt opp på bånd
spesielt for turen
dette er ikke en av dem

Jim Morrisons stemme er en ikke planlagt
inntrenger i radioen
som en fjern bekjent som har bestemt seg
for å komme på besøk
overrumpende, henslengt kaster han seg inn
gjennom bildøren
vel vitende om at vi gleder oss over besøket
som vi ikke har fått vite om på forhånd

summer's almost gone synger gjesten vår men
det er den ikke, nittittallsommeren er der ute
utenfor bilvinduet, svever forbi
gjennom Trøndelagslandskapet
på vei til en campingplass på Gullberget
hvor vi skal overnatte før vi fortsetter nordover
til bestemor
og til Fauske

Morning found us calmly unaware
Noon burn gold into our hair
At night, we swim the laughin' sea
when summer's gone where will we be

Morrisons intense stemme slynger seg
inn i sommeren vår

fyller opp den glovarme bilen
danser seg inn i øret

men for Morrison selv er sommeren borte,
alle somrer mellom -43 og -71,
somrene som var hans kortvarige liv
somrene med Doors og uforglemmelige plater
somrene til Morrison er utfalmet og utlevd,
utvisket i sommermåneden juli '71
da han ble funnet død i badekaret
en livstrøtt 27 - åring
som likevel synger seg videre

gjennom mine foreldres bryllup i 1976
gjennom min fødsel i 1982
gjennom mine foreldres skilsmisse i 1985

Where will we be
Where will we be
Where will we be

Yeah, where will we be, Jim? Hvor ville du ha vært?
ville du vært en av de gamle herjede gutta
som turnerer videre
til det spinner for dem?
ville du vært en langhåra rockeoldis
som Jagger eller Richards
med innskrumpa ansikt etter partykjør
og røyking

ville du vært gammel Jim?
som 63-åring ville du ennå vært
yngre enn Bob Dylan, Lou Reed,
Brian Wilson, alle disse
slitne gamlingene som
skulle ha sett sine beste dager
men som kjører på

bopper til de dropper
ville du vært en av dem Jim?

We had some good times
But they're gone

I 1967 i the summer of love
var du i ditt ess Jim
gned deg inn mot mikrofonstativet
kastet på det lange håret og ga alt
vrikket deg gjennom mørke rytmer
i ettersittende bukser

Mighty Jim. Mystical Jim.
Syng for oss! Skinn for oss!

heiv deg uredde inn i rockens dunkle
irrganger og peste på til svetten strømmet fra pan-
nen og nakken
under alt dette håret all denne skjønnheten
all denne saften Jim hva skjedde?
var det ikke nå det skulle begynne for deg?
var det ikke nå dørene skulle åpne seg
for eventyrets og persepsjonens sentrum?

The winter's comin' on
Summer's almost gone

dørene lukkes for snart tar det slutt
bare fire år til før alt svartner Jim
alle krefter må settes inn nå

Syng for oss! Skinn for oss!

Der du ligger livløs i badekaret er du bare tre år
eldre
enn jeg er nå og har ennå tre år igjen for å fylle



tredve
du forråder ikke bare alderdommen Jim
du forråder poesien
som aldri lar fullbyrdelsen finne sted

don't let him die in an automobile
he wants to lie in an open field

Ti år etter at stemmen din trengte seg inn
i en bil på vei nordover
i nittennittito
var bestemor borte og det ble ikke flere bilturer til
Fauske, Jim
naturen tar sitt og nittitalssommeren
må også gå inn i evigheten
men stemmen din fortsetter med
å synge seg gjennom somrene

gjennom konfirmasjonen min i 1997
gjennom russetiden min i 2001
gjennom bestemors begravelse i 2002

'till the music's over
and the lights are all turned off

Summer's almost gone
Summer's almost gone
Almost gone
Yeah, it's almost gone



Dagdrøm

av Christine Skogen Nyhagen

Jeg skulle ha møtt deg
i en park
en gang

på attenhundretallet
i regnværet

du skulle holdt paraplyen over meg
og sammen skulle vi spasert
ut porten

Kome heim til jul

Av Jørn Nedrebø

Ein nabo her heime hadde vore utanlands og var akkurat komen i bilen. Han valde å setje på radioen for å høyre om det var noko nytt. Jau då. Sendinga vart avbroten av ei vegmelding. "Europaveg E 39 er stengd ved Andenes, på grunn av bilberging" Ein polsk semitrailer utan kjettingar stod fast i grøfta. Sjølv om han var ein stad austpå nær hovudstaden i Noreg, følte han seg straks heime. Han visste umiddelbart kva det var. Det var ... det vanlege. rett ved sida av lada hass.

Det er alltid noko spesielt å vere på veg heim, etter ei tid vekke. Men det å vere på veg heim til jul det er noko ekstra spesielt. Vanskeleg å sei kvifor. Det er berre det. Trondheimsekspressen heim frå Bergen er veldig flott. Alltid mykje folk som skal heim til jul. Glade ansikt som gledar seg til å kome Heim. Vanskeleg å finne plass til bagasjen innimellom alle posane med julegåver. Pakkar til far og mor, søsken, tantar, onklar og ikkje minst til seg sjølv frå sin kjære. Inne i bussen då? Fullt fullt fullt. Heldigvis er det fleire busar. Så eit sete for seg sjølv er faktisk å oppdrive. Det er flott å sitje på bussen gjennom sentrum og sjå at andre hastar av stad for å rekkje over alle butikane dei skal innom. Eg er glad julegåvene var klar før Desember. Vêret er bra so dette vert ein god tur. Eg tenkjer attende på alle dei gongane det har vore ruskevêr rett før julehøgtida set inn. Stengde vegar både her og der. Kolonnekøyring opp i mente, høge bølger, glatte vegar, snø, slaps, regn, vind. Heile spekeret. Fly? Nei det kan du gløyme. Ikkje på Anda. Kjem det fyrst ned så vert det i alle fall ståande... Spør du meg så burde jula vore på ei anna tid på året.

Vert sitjande og tenkje på kor deilig det skal bli å kome heim og gjere nesten ingen ting. Sjølv sagt må ein ha seg ein tur i kyrkja julaftan for å få bods-

kapen og sjå kven av dei kjende som er heime i jula. Er det snø so er det aking som står på programmet, då med akebrett eller rattkjelke. Vert ruskeveret hengande då blir det vel mest Tp eller Risk eller kva det heiter alt saman. Det viktigaste er no å møtast. Dukkan det opp ein julefest ja so kan hende vi samlast der og. All maten då. Mmm. Ribbe og resten av alle godsakene. Går ikkje vekta opp i år så er det ikkje maten si skuld. Det er noko trolsk over atmosfæra på bussen. Mest alle teier, berre ein og annan vekslar nokre ord no og då. Dei fleste ser ut til å lengte heim. Det er blanda ansiktsuttrykk å spore. Blanding av glede og alvor. Mest glede. Det skulle berre mangle. Jenta med alle gåvene greier ikkje å legge frå seg mobilen. Eg trur mest ho ventar inn ei melding frå kjærasten ho måtte reise frå. Det er ein slik underleg stemning om bord. Julestemning. Det aldrande ekteparet nokre stolar lengre fram startar å nynne litt på Glade jul. Sjøføren ser i spegelen. Han smiler. Han har ikkje noko mot det. Når han kjem til Førde så er han ferdig med turen. Og han kan ta fri han også. Etter kvart er det fleire som er med på nynninga og straks er alle med. Glade ansikt i heile bussen. Til og med jenta ser vekk frå mobilen. Dei som ikkje kan teksten berre nynnar med. Eit endå breiare smil frå sjføren. Jula hans ser ut til å vere redda, Han har noko han kan fortelje til familien no.

Turen nermar seg slutten. I alle høve for mitt vedkomande. Det er blitt noko tomt i rekkene. Jenta greier ikkje å halde seg lenger. Ho ringer til typen. Han har truleg venta like sårt på melding, for svaret kjem umiddelbart. Han er sakna noko umenneskeleg. Det ser ut til at samtalen kan pågå i det uendelege. Slik det alltid er. Men vestlandet er kjend for sine mange tunnelar. Lange er dei og. Det gjekk slik det plar gå i



ein gammel tunnel. Sambandet brote, samtalen slutt. Ho smiler stort.. Då dei klemde og sa farvel kunne han trøyste med at han kom 2. juledag. Det kan verke litt lenge. Men det ser ut til at det skal gå bra i jula likevel. Siste stopp var Sandane. Turen har gått glimrande, håpar at det vert like bra neste gong også Eg kjenner julegleda er på komande. Berre ti minutt att. Då eg trykkjer på stoppknappen, ser eg huset heime. Det er visst nokon på kjøkkenet. Klokka er 22. 10. Eg vert ståande på haldeplassen og sjå at bussen rundar svingen. Det vert stilt. Eit kvitt slør av ny snø ligg mjukt på bakken. Naboen har fått lys i buska si på tunet.

Eg ser opp og der over taket heime. Ja som alltid. Stjerna.

Eg er komen heim til jul.

Med dei beste ynskjer om ei God jul og eit Godt nytt år,

Jørn

Bidragstydere:

Peder Inge Samdal Knutsen (f.1984) er fra Lilleaker i Oslo. Han har gått på Skrivekunst-akademiet og studerer nå religion

Anders Eidsvold (f.1974) er bachelorstudent i filosofi

Henrik Holte (f.1986) studerer til bachelor i idéhistorie

Nicolai Strøm-Olsen (f.1982) er masterstudent i kunsthistorie. Jobbet fra januar til september 2005 for Sørlandets kunstmuseum med å kartlegge Johan Nielssens liv og virke i Tyskland og Østerrike. Har tidligere skrevet artikler for Klassekampen, Klassisk musikkmagasin og Operaens programmer

Eystein Halle (f.1968) er bachelorstudent i engelsk språk og har tidligere studert historie og religionsvitenskap

Magdalena Fender (f.1984) snikforeleste russisk på Blindern i fjor og bedriver for tiden arbeidsledighet og passiv tenkning

Tore Stavlund (f. 1976) er litteraturviter

Line Furuheim (f.1982) er sisteårig bachelorstudent i oversettelse mellom engelsk og norsk. Har to års studier i Journalism and Creative Writing fra Middlesex University, London, og før det tok hun engelsk mellomfag

Anne Viken (f. 1979) går i sitt 8.semester på Norges veterinærhøgskole, er frilansjournalist, bachelor i internasjonale studier og litteraturanmelder.

Eivind Kirkeby (f.1984) studerer filosofi, har særlig interesse for dyreetikk og filosofisk estetikk og driver bl.a. med dikt, musikk og tegneserier. Født og oppvokst i Lommedalen.

Christine Skogen Nyhagen (f.1982) er masterstudent i allmenn litteraturvitenskap og er redaktør i Filologen

Ragnhild Ingridsdotter Hoem (f.1984) studerer på estetikkprogrammet og er redaktør i Filologen

Karoline Mero (f.1984) går på andreåret i Litteraturformidling og håper å få brukt bacheloren sin til noe fornuftig. Ellers er hun aktiv i Filologisk Forening

Jørn Nedrebø (f.1979) har vokst opp på Andenes i Gloppen, Sogn og Fjordane. Han arbeider som billakkerer og biloppretter, og har interesse for film og underholdning

Silje Faugli (f.1979) er grafisk designer bosatt i Oslo

Ina Holth (f.1984) studerer pedagogikk.



FILOLOGEN

Grunnlagt 1882

ANSVARLIGE REDAKTØRER Christine Skogen Nyhagen og Ragnhild Ingridsdotter Hoem

GRAFISK FORMGIVNING Silje Amundsen Faugli, www.appear.no

ILLUSTRASJON Silje Amundsen Faugli

TRYKK Symbolon, **OPPLAG** 4000

POSTADRESSE Filologen, Pb. 106 Blindern, 0314 Oslo, **E-POST** filologen@filologiskforening.no

TELEFON 99440767/ 90681523

ÅPNE REDAKSJONSMØTER holdes vanligvis torsdager kl.18.15 i HFSU's lokaler,
Sophus Bugges hus, første etasje, bak trappene, seminarrom 5.

KONTONUMMER: 0530 54 64904, **ABONNEMENT:** kr 100 per år, **ISSN:** 0807-9250

FILOLOGEN utgis med støtte fra Norsk Kulturråd og Studentsamskipnaden i Oslo

FILOLOGEN er medlem av Norsk Tidsskriftforening, <http://tidsskriftforeningen.no>

FILOLOGISK FORENING

Styret i Filologisk Forening:

Leder: Geir Gundersen, **Nestleder:** Cecilie Andersen, **Økonomiansvarlig:** Steffen Grønneberg

Kjellermester: Johanne Barkhall, **Kulturansvarlig:** Sita Jacobsen, **Skapansvarlig:** Oddmund

PR-ansvarlig: Marianne Brattum, **IT-ansvarlig:** Kenneth Christensen

Leder for videogruppera: Anders Vasaasen

Styret i Uglebo:

Kjellermester: Johanne Barkall, **Innkjøpsansvarlig:** Tuva L. Lau

Funksjonæransvarlig: Sigurd og Arne, **Utleieansvarlig:** Anne T. Gjerløw

Økonomiansvarlig: Karoline Mero, **Vaktsjef:** Martin Johannesen

Musikkansvarlig: Lisbeth Norhus, **Kaféansvarlig:** Kim Åge Paasche Ditlefsen

Styreleder: Geir Gundersen

Postadresse: Filologisk Forening, Pb. 106 Blindern, 0314 Oslo