

Hans Erik Aarset

To strender

Alain Robbe-Grillet versus Albert Camus

Opprør og oppgjør

Denne artikkelen iscenesetter et møte mellom modernismen og postmodernismen i det 20. århundrets franske prosafortelling. Siktemålet med dette møtet er å klarlegge uenighetene og forskjellene mellom disse to sentrale retningene innenfor nyere fransk romankunst. Møtestedet vil være to kortere strand-beskrivelser av eksistensialisten Albert Camus og nyroman-forfatteren Alain Robbe-Grillet. Det kan diskuteres hva som er den postmodernistiske prosafortellingens startsted, men den franske nyromanen er helt sikkert dens første skole. I denne skolens tidligste fase var Robbe-Grillet den mest profilerte enkeltpersonen. Selv om nyromanforfatterne hadde høyst forskjellige interesseområder og skrivemåter, ble de på 1950-tallet likevel betraktet som en enhetlig gruppe. Deres litterære eksperimenter ble ansett som et opprør mot den store franske romantradisjonen (fra Mme de La Fayette på 1600-tallet til Jean-Paul Sartre i 1940-årene). Av den grunn ble de møtt med liten forståelse og sympati både i media og i universitetsmiljøene.

Blant de angivelige opprørerne var det bare to som tok offentlig til motmæle mot den sterke kritikken. Den ene var Nathalie

Sarraute, som i flere essays prøvde å beskrive og forklare sitt litterære prosjekt for de mange skeptiske leserne. Selv om flere av disse artiklene ble trykket i velrenommerte tidsskrifter, som Sartres "Les temps modernes", vant hun liten forståelse. Dermed ble det opp til den andre opprøreren, Alain Robbe-Grillet, å ta hovedstøyten i møtet med kritiske kulturjournalister og akademikere. Robbe-Grillet var nyromanens Benjamin; idealistisk og full av kampglød i sine konfrontasjoner med det litterære "establishment". I nyromanens tidligste periode stilte han villig opp til intervju i aviser og tidsskrifter. Han var også den første i gruppen som fikk et uanstrengt forhold til etermediene, og som åpenbart trivdes i direktesendte debatter. I de første par tiårene var han nyromanens ubestridte lederskikkelse, i hvert fall i den utadvendte virksomheten. Disse anstrengelsene ga til slutt også positive resultater.

I løpet av årene 1957–63 foregikk det et markert stemningsskifte i litteraturkritikernes holdning til nyromanen. Sarraute fikk den første anerkjennelsen ved utgivelsen av romanen *Planetarier* i 1959, og da metaromanen *Gullfruktene* i 1963 fikk en internasjonal litteraturpris, var hennes kunstneriske nødsår over. Robbe-Grillet opplevde en lig-

nende utvikling. Romanen *Sjalusi* fra 1957 fikk rimelig bra omtale, noe som ble forsterket ved utgivelsen av *I labyrinten* i 1959. Det store gjennombruddet ble den første nyroman-filmen, som han i 1960 laget sammen med regissøren Alain Resnais; *I fjor i Marienbad*. Den ble en internasjonal suksess, og da han i 1962 utga sin parallell til Sarrantes korttekstsamling *Tropismer, Øyeblikksbilder*, ble også han tatt inn i det gode litterære selskap. Da var de to nyromanforfatternes kritisk-polemiske artikler allerede blitt anerkjent som viktige litterære dokumenter. Sarrantes essays ble utgitt i bokform i 1956 under tittelen *Mistankens tidsalder*, og Robbe-Grillet fulgte etter med en tilsvarende samling i 1963, *For en ny roman*. Den er utvilsomt den tidlige nyromanens viktigste programskrift.

Foreldede begreper – og grep

For en ny roman tar opp mange forskjellige emner til diskusjon. Her skal vi konsentrere oss om de artiklene som kritiserer tradisjonell romankunst, og som fremsetter hovedtesene bak Robbe-Grilletts eget litterære prosjekt. Kritikken rettes primært mot dem som ennå gjorde bruk av realisme-romanens konsept. Av størst interesse for oss er imidlertid Robbe-Grilletts innvendinger mot modernismens prosafortelling i dens viktigste franske variant: eksistensialisme-romanen. I 1950-årene sto denne ennå høyt i kurs; ikke minst gjaldt det dens to hovedverk: Jean-Paul Sartres *Kvalmen* (1938) og Albert Camus' *Den fremmede* (1942). Spesielt den siste av dem valgte Robbe-Grillet å gå i konfrontasjon med, og det er dette oppgjøret vi skal gå nærmere inn på nedenfor. Konfrontasjonen kan synliggjøres særlig godt ved en sammenstilling av to skjønnlitterære tekster: Den legendariske strandscenen fra *Den fremmede* og Robbe-Grilletts korttekst "Stranden" fra *Øyeblikksbilder*. Før denne sammenligningen skal det imidlertid redegjøres for noen teoretiske hovedsynspunkter hos Robbe-Grillet i *For en ny roman*. De er helt sentrale for forståelsen også av hans Camus-kritikk. Vi skal ta for oss tre av arti-

klene: "Om noen foreldede begreper" (1957), "Natur, humanisme, tragedie" (1958) og "Temporalitet og beskrivelse i vår tids fortellekunst" (1963).

I artikkelen *Om noen foreldede begreper* holder Robbe-Grillet et generaloppgjør med det han kaller tradisjonsromanens grunnpillarer. Hans første ankepunkt er romanpersonen (eller karakteren), som han mener representerer et utdatert menneskesyn. I følge ham ble denne personen ferdigutviklet på 1800-tallet, og var resultatet av to epokers bidrag. Mens romantikken utstyrte romanhelten med sjel, personlighet og psykisk dybde, fulgte realismen og naturalismen opp med å gi ham familie og bekjentskapskrets (arv og miljø), eiendeler og eiendommer (jf. de karakteriserende tingbeskrivelsene) og et økonomisk, samfunnsmessig og politisk storsystem å bevege seg innenfor (sosiologisk situering). Romanens hovedærend var altså på 1800-tallet å bedrive en slags human mediasjonskunst, der beskrivelsene av tanker, følelser, handlinger, utseende, omgivelser osv. alle trakk i samme retning, nemlig å utlegge og forklare (det borgerlige) enkeltindividet. Romanpersonen ble altså gjort til en enhetlig og helstøpt størrelse. Alt fremsto som logisk og klart, og alt kunne analyseres og forklares ned til minste detalj. Tradisjonsromanens personkonsept bekrefter m.a.o. at enkeltindividet og verden rundt det konstituerer en overskuelig og meningsfylt sammenheng. Av nettopp disse årsakene mente Robbe-Grillet at romanpersonen var blitt en ubrukelig størrelse i det 20. århundrets litteratur. Fordi den innebærer forestillingen om et separat enkeltindivid i en forklarlig samfunnskontekst, ville romanpersonen aldri kunne spille hovedrollen i det 20. århundrets roman. Forandrede forståelsesrammer for mennesket og verden umuliggjorde dette. Romanpersonen burde derfor plasseres i litteraturhistoriens æresmuseum; gjerne på pi-destall.

Den andre hovedpillaren Robbe-Grillet ønsket å rukke ved, var forestillingen om at romanen, for overhodet å være en roman, alltid må fremby "en god historie". Slik Robbe-Grillet ser det, dreier dette seg om et sam-

mensurium og oppkok av idealer som er hentet særlig fra eldre tiders dramatikk, og som derfor ikke burde være gangbare størrelser i vår tids litteratur. Han uttrykker forakt for romanskribenter som bruker tid på å lage innledningens "intrikate handlingsknute", som legger inn "eggende spenningsstigninger og -fall" i fremstillingen av de påfølgende hendelsene, og som kroner verket med "storslåtte peripetier" og "skjønne forsoninger" (evt. "gruvekkende katastrofer") i det fortellingen toner ut. Robbe-Grillet mener at slike stramme og gitte plot-konstruksjoner hører hjemme i en verden med et helt annet virkelighetsbilde enn vårt, og at det moderne menneskets liv og erfaringsverden ikke lar seg innfange av slike stivnede estetiske konvensjoner. Den gode historie, slik tradisjonsromanen presenterer den, er ham derfor en vederstyggelighet. Særlig er det ille dersom slike master-plot også inkluderer den ovennevnte karakteren, slik at de sammen fremviser eksistensen av en verden hvor alt "betyr" noe, innenfor en ubrytelig sammenheng. For Robbe-Grillet var denne kombinasjonen å anse som det fallerte kapitalistiske borgerskapets falske verdensbilde og idealiserte selvbilde. Også den gode historie er derfor noe moderne romankunst må bekjempe.

Robbe-Grillet tar også for seg de forfattere og kritikere som krever at romankunsten må oppvise et menneskelig, politisk eller samfunnsmessig "engasjement" for å oppnå godkjent karakter. Slik han ser det, dreier det seg også her om en forestilling som hørte hjemme på 1800-tallet, og som ikke minst kommunikasjons- og medieutviklingen i det 20. århundre hadde gjort håpløst foreldet. Som politisk venstreorientert samfunnsborger var Robbe-Grillet mer enn gjerne med på å "sette problemer under debatt" og bedrive samfunnskritikk. Det han imidlertid ikke kunne se, var at *romanen* lenger skulle være et egnet eller privilegert medium for slike formål, i dagsavisenes, radioens og fjernsynets tidsalder. Hans prinsipielle syn var dessuten at revolusjonen i romanen kun kan gjelde romanens eget formspråk, dvs. en kontinuerlig, eksperimentell utprøving og utvikling av seg selv som kunstnerisk medi-

um og genre. Den politiske revolusjonen og samfunnsfornyelsen måtte romanforfatteren, som andre samfunnsborgere, gjennomføre i bygatene og på barrikadene, hevdet Robbe-Grillet. Tradisjonalistiske heroiske romanplot med venstrevri var for ham av særdeles liten interesse i denne sammenheng. Og det gjaldt særlig dersom de var innsauset med vulgær-marxistiske klisjeer og propaganda-floskler av den type han mente å finne hos stalinistisk rettroende romanforfattere både i Sovjetunionen og Frankrike.

Viktigst i vår sammenheng er imidlertid Robbe-Grilletts oppgjør med en annen tradisjonstese; forestillingen om dikotomien "form/innhold" i romankunsten. Slik han så det, var det en meget farlig tanke at en romans stil og formspråk kan adskilles fra dens innhold, dvs. at gamle litterære grep fremdeles er gangbare dersom de ikke forhindrer formidlingen av et nytt eller moderne budskap. Etter Robbe-Grilletts mening var det nettopp denne fellen de eksistensialistiske romanforfatterne gikk i, særlig i sine senere verker (dvs. de som ble utgitt på den tiden nyromanen så dagens lys). Som tidligere nevnt, mente Robbe-Grillet at en slik kritikk rammer selv de to hovedverkene i eksistensialismens roman; Sartres *Kvalmen* og Camus' *Den fremmede*. Til tross for sine uvante fortellerposisjoner og overraskende synsvinkelvalg, og til tross for sitt utfordrende budskap om enkeltmenneskets frie valg i en absurd verden uten metafysiske styringer eller overordnede meninger, sier Robbe-Grillet at de likevel går i form/innholds-dikotomiens felle. I følge ham skjer det gjennom bruken av tradisjonsromanens form- og billedspråk, og dette er et syn han utbygger og eksemplifiserer i den andre artikkelen som er nevnt ovenfor.

Sett i ettertid er *Natur, humanisme, tragedie* antakelig det viktigste enkeltessayet i samlingen *For en ny roman*. Det Robbe-Grillet tar utgangspunkt i, er en myte han primært tilskriver romantikken. Den innebærer at mennesket har skjulte dybder; et psykisk og emosjonelt nivå som det er litteraturens oppgave å etterspore, beskrive og forstå. Likeså innebærer myten at dette sjeledypet står

i et like skjult samspill med naturen, tingene og verden omkring, som mennesket dermed blir en slags tilslørt gjenspeiling av. Mellom menneskene og tingene/verden finnes det altså en slags underliggende solidaritet, en resiprok resonnans. Den er imidlertid gått tapt i.o.m. modernitetens fremmedgjøring både av mennesket og av dets relasjon til det/ de andre. Denne forestillingen mente Robbe-Grillet at det finnes sterke reminisenser av også i nyere tradisjonsromaners billedspråk og alminnelige estetiske utforming. Selv hos romanforfattere som ellers forneker det menneske- og verdensbildet dette synet impliserer, er dette i følge ham tilfelle, f.eks. hos de nevnte eksistensialistene.

Den påfølgende omtalen av nettopp Sartre og Camus er preget av respekt for det filosofiske og etiske tankegodset de to har formidlet, og man aner at også Robbe-Grillet i sin tid likte og verdsatte deres to hovedverk innenfor romangenren. Hans ærend i denne artikkelen er imidlertid å påvise hvordan disse romanenes billedspråk bevarer (og ikke bryter med) forestillingen om den menneskelige naturens hemmelige dyp og dens skjulte enhet med allnaturen. Dette skjer hos begge særlig gjennom anvendte analogier og metaforer. Slik Robbe-Grillet ser det, blir eksistensialismens roman dermed fundamentalt paradoksal. Den er et gjennomført antropomorfistisk kunstuttrykk, samtidig som den jevnlig forfekter et tankegods som innebærer det stikk motsatte syn. Således kan helten i *Kvalmen* (Roquentin) godt føle vemmelse ved tingene og støte dem fra seg med brekningsfornemmelser – og helten i *Den fremmede* (Meursault) kan også la sitt likegyldige, absurde blikk hvile på tingene og menneskene uten å bry seg mer om dem. Intet nytter, i følge Robbe-Grillet, så lenge teksten betegner fjellet man står foran som ”majestetisk”, når dalen man går ned i fremdeles fremstilles som ”trist”, eller treet ved stranden man spaserer på sies å være ”ensomt”. Da opprettholder *teksten* den dype, solidariske, men skjulte enheten mellom mennesket og tingene som fortellingens anti-helter insisterer på opphevelsen av.

At dette, i følge Robbe-Grillet, fremdeles

kunne fungere innenfor modernismens konsept, skyldtes at eksistensialismens roman arbeidet gjennom negasjonen. Når Roquentin og Meursault påkaller tingene og naturen rundt seg, svarer ikke disse på henvendelsen. Den konklusjon modernisme-forfatteren trekker av dette, etter fortvilet å ha gjentatt påkallelsen, er at ”noen” ikke lenger kan eller vil svare på anropet. Kløften mellom mennesket og tingene innebærer m.a.o. et kommunikasjonsbrudd. En sammenheng som tidligere har eksistert, er altså gått tapt, og modernismens romanhelt bruker derfor sin tid på å beklage og klage over tapet av denne angivelige sammenhengen. Siden dette tapet ikke kan gjenopprettes, og mennesket heller ikke kan slutte å kalle, gjeninnsettes en i høyeste grad tradisjonell komponent i litteraturen: den tragiske dimensjon, og dermed også metafysikken. I siste instans innfanger disse hele eksistensialismens tankeverden; ensomhetsfølelsen, den eksistensielle angst og den absurde livsfølelse og levemåte. Alt dette bekrefte så av de samme romanenes gjennomførte antropomorfisme i billedspråket, hevder Robbe-Grillet.

Hans eget svar på disse spørsmålene og problemene er flerleddet. Hans første bemerkning i denne sammenheng er både kort og uærbødig. Til det mennesket som i modernisme-romanen roper til tingene og verden og ikke får noe tilsvarende, sier han at det er én løsning som er langt mer sannsynlig enn at ”noen” ikke kan eller vil respondere på anropet. Den enkleste og mest logiske konklusjonen er at det ikke er noen der, og at man derfor trygt kan avslutte både påkallelsene og de tilhørende klagesangene over en imaginær uvillighet eller taushet. Det er ingen tildekkede dyp i mennesket og heller ingen skjulte eller tapte forbindelser mellom mennesket og tingene. Tingene og naturen rett og slett er, og er der, helt uavhengig av mennesket og dets foranderlige tanker og labile følelser. Når tradisjonsromanens personer har en sjel som pretenderer å være verdens sentrum, og de likeså tror seg omgitt av meningsfylte, kommuniserende ting, er dette kun en myte, og den har sine røtter i roman-

tikkens individualisme og realismens materialisme.

Som man skjønner, nærte Robbe-Grillet en dyp skepsis til modernismens forestilling om romanen som en slags elevvert og fordyppet menneskelig formidlingskunst. Skulle man unngå den rekuiperende antropomorfismen og dens følgesvenn tragedien, måtte det gjøres nye, radikale grep i romankunsten, både narrativt og stilistisk. Noen slike grep, som han brukte aktivt i sine egne verker, gjør han rede for i den tredje artikkelen som er nevnt ovenfor, *Temporalitet og beskrivelse i vår tids fortellekunst*. Her tar han utgangspunkt i sin tidligere tanke om at tradisjonsromanens beskrivelser (av tingene og naturen) er et farlig og betent område for den moderne roman. I slike tekstpassasjer ligger den nevnte antropomorfismen, med sine besnærende muligheter for gjensidig kommunikasjon og skjellsettende meningsammenhenger, alltid på lur som en arv fra fortiden. Den nye romans forfattere måtte derfor ha et bevisst forhold til slike fallgruber, slik at de i sin skrift kunne ta de nødvendige forholdsregler. For Robbe-Grillet selv førte dette til en privilegering av *synssansen* i beskrivelsene. Slik han så det, var blikket den minst infiserende av menneskets sansninger. I hvert fall var det langt mindre farlig enn eksistensialismens foretrukne sanser: smaken, lukten, hørselen, hukommelsen og taktiliteten (følelsen av varme, kulde, berøring og trykk), som ble antropomorfismens arnesteder i Roquentins og Meursaults verdener.

I sine romaner og korttekster lar Robbe-Grillet, provoserende nok, blikket hvile nettopp på tingene og verden, og det sågar til overmål. Imidlertid er dette et blikk som alltid forblir på overflaten, som aldri prøver å trenge inn i dem, eller som forsøker å forstå og forklare dem. I denne forbindelse snakker han om "blikkets rensende kraft", i forsøket på å omgå modernismens smerter og lidelser. I flere sammenhenger oppsøker han dog, i konfrontasjonsvillig stil, betraktere hvis sinn kan være sterkt farget både av sjalusi, galskap, erotiske besettelser og psykiske traumer (dvs. at det er sterkt subjektive øyne som hviler på verden). I disse sammenhen-

gene etablerer han imidlertid alltid en spennende, "schizofren" kontrast mellom på den ene side betrakterens delirerende øyne og sinn, og på den annen side tekstens språklige formulering av det som beskues.

I slike tilfeller er det også at det mest karakteristiske trekket ved den robbe-grillettske diskurs trer klarest frem: det nøkterne, naturvitenskapelige, geometriske språket. I en typisk Robbe-Grillet-tekst ser man således at alle tingene måles og veies nøye. Og de telles og plasseres også, innenfor et nitid utarbeidet koordinatsystem, der alle avstander, vinkler, dybder, bredder, høyder osv. registreres ned til minste detalj. Akkurat dette trekket var det som fra starten av drev hans kritikere og lesere til desperasjon, fordi de ikke fant noen (åpen eller skjult) mening med det (noe som jo nettopp var forfatterens eksplisitte siktemål). Det man da ikke fikk med seg, var den underfundige ironien mange Robbe-Grillet-tekster er innvevd med, nettopp i møtet mellom et par fantasiredne, slørede, overflateregistrerende øyne og den rent diskursive utformingen av deres mange sanseregistreringer. Dette må kunne betegnes som en alvorlig mangel i de samme kritikernes Robbe-Grillet-lesninger, da denne lekne dobbeltheten jo manifesterer et hovedpunkt i hele hans litterære program for den nye roman.

Ved siden av den tradisjonelle beskrivelsens antropomorfistiske fristelser er Robbe-Grillet i den samme artikkelen sterkt opptatt av å kunne omgå tradisjonsromanens karakteristiske temporalkategorier. Etter hans mening er det disse som frembringer både romanpersonen, den gode historie, masterplotet og i siste instans også tragedien. Den sterkeste innvendingen hans går på tradisjonsromanens fremstilling av menneskelivet som en lineær, enkeltsporet, kausalbettinget linje, der dette livets enkelthendelser er strødd ut etter et logisk, forståelig og forklarlig skjema. Det faktum at de lineære enkelthendelsene vektlegges forskjellig, som uviktige (fortalt i korte sammenfattende avsnitt) og som skjellsettende (livets avgjørende øyeblikk utmalt som store scener) forverrer bare dette falske bildet av hvordan et

menneskeliv arter seg. Om mulig forverres denne tilstanden ytterligere dersom romanen også har de forventede retrospeksjonene (som forklarer "alt", og som utdyper svarene på alle leserens "hvorfor" underveis) og foregripelsene (synene og anelsene om hva dette senere vil måtte avstedkomme), som bekrefter eksistensen av en gitt, forhåndsett blert verdensorden. For Robbe-Grillet blir så denne ufrivillige tragi-komedien komplett, dersom de tidligere nevnte omslagene, erkjennelsene og forsoningene er lagt pent inn mot slutten av hendelsesforløpet – dvs. i skildringen av et vanskelig, tragisk, men likevel meningsbærende liv.

Robbe-Grilletts to temporale hovedvirkemidler i kampen mot "linearitetens og kausalitetens tyranni" i romankunsten er forestillingene om det kunstneriske presens og den serielle fortelling. I både romaner og korttekster beretter han konsekvent i presens, fordi både fortid og fremtid i narrativer for ham var illusjoner, og dessuten bare bidrar til etableringen av den kausale hendelsesrekken han for enhver pris ville unngå. Med dette ønsket han også å fastslå at fiksjonsverdener blir til i et "her og nå", i møtet mellom forfatterens tekst og leserens realisering av den gjennom lesning. Robbe-Grillet mente at det alltid er leseren som skaper verket, "nå". Det gjelder uansett hvor mye den anonyme, sjalu betrakteren og ektemannen i *Sjalusi* prøver å rekonstruere en historie om hans kones antatte utroskap, og uansett hvor ofte den mannlige hovedpersonen prøver å overbevise en annen avvisende kvinne om at det var *I fjor i Marienbad* de første gang møtte hverandre. I disse og andre lignende tilfeller lykkes det verken for fiksjonspersonene eller leseren å rekonstruere noen slike temporale linjer i handlingen, simpelt hen fordi Robbe-Grillet har sørget for å blokkere dem på forhånd. Det har han gjort ved jevnlig å gi opplysninger som ikke stemmer overens, og som sjelden lar seg innpasse i hverandre. Alt sammen foregår altså her og nå, i presens; også i de tilfeller hvor fortellingen leker med allehånde fortids- og fremtidsillusjoner.

Robbe-Grilletts viktigste grep ved avset-

telsen av lineariteten og kausaliteten i sine fortellinger er likevel hans gjennomgående bruk av repetisjoner. Disse er uten tvil den tradisjonelle leserens hovedfrustrasjon i det første møtet med en Robbe-Grillet-roman, mens de er den nyroman-innviddes største fryd. Alle tingbeskrivelser og hendelser i tekstene hans repeteres fem, ti eller tyve ganger, med det sluttresultat at all vanlig temporalitet langsomt men sikkert utviskes. Robbe-Grillet har flere ganger sammenlignet dette med den serielle tolvtonemusikkens prinsipper, og har selv sidestilt nyromanforfatterens fornyelser innenfor skriftspråket med Arnold Schönbergs, Anton Weberns og Alban Bergs revolusjonerende forandringer av det tradisjonelle tonespråket. Robbe-Grilletts repeterte beskrivelser av ting og hendelser er da også serielle i den forstand at de alltid bevarer et antall gjenkjennelige enkeltkomponenter, samtidig som andre forandres og/eller varieres. Ofte er det rent språklige og stilistiske nyanser som ligger til grunn for slike endringer og varianter, og ikke innholdsmessige komponenter i den historien som berettes. For ukonsentrerte lesere som kun vektlegger innholdet, vil derfor slike repetisjoner raskt fortone seg som både umotiverte og ulogiske. Blant hans første kritikere, som ikke gjenfant den gode historie blant disse repetisjonene, ble det vanlig å anta at han holdt leseren for narr, og at han følgelig ikke kunne tas alvorlig.

Med utgangspunkt i ovenstående skal vi nå nærme oss de to nevnte strand-beskrivelsene hos Camus og Robbe-Grillet på komparativt grunnlag. Som det vil fremgå, er det mange gode tekstuelle argumenter for å foreta en sammenligning av dem. Man bør også ha in mente at Robbe-Grillet hadde et avklart teoretisk og fortelleteknisk grunnsyn da han skrev sin tekst, og likeså at han kjente hele Camus' forfatterskap godt, særlig romanen *Den fremmede*.

Camus: Solen var skyldig

Den mest kjente og lovpriste strandscenen i hele den franske litteraturens historie er å

finne i kapittel 6 i del I av Albert Camus' roman *Den fremmede*.



Albert Camus, modernisten og eksistensialisten som i Den fremmede lar antihelten Meursault foreta sitt livs viktigste handling etter en vandring på stranden. Foto: Gallimard 1957

Handlingen utspilles utenfor hovedstaden Alger i det ennå fransk-koloniale Algerie. Det skjer en sommersøndag hvor fortellingens absurde antihelt, Meursault, har tatt med seg kjæresten Marie til middelhavskysten for å bade. De ledsages av Meursaults nabo, Raymond, som i dagene før er kommet opp i klammerier med en araber og hans venner om et damebekjentskap. I det de tre franskmennene tar bussen til stranden, registrerer de at de samme araberne på avstand bevokter deres bevegelser. Vel fremme ved stranden mottas de av Raymonds gode venn, Masson og hans kone, i hvis strandhytte de skal tilbringe denne godværsdagen.

I resten av teksten beskrives så fire spaserturer på den lange, praktfulle sandstranden som ligger like nedenfor hytten. De foregår mens solen skinner fra skyfri himmel, myke havdønninger skyller inn på den gule sanden, og en varm bris stryker langs strandkanten. Imidlertid blir de fire spaserturene langs denne stranden ganske forskjelli-

ge. Den første ender i en ren idyll, hvor Meursault og Marie, ledsaget av Masson, bader og soler seg i den allerede varme formiddagssolen. Den andre spaserturen, som foretas av de tre mennene, finner sted midt på dagen, når varmen er blitt sterkere. Den blir langt mer dramatisk i.o.m. at de treffer på to av de nevnte araberne, som de kommer i nytt klammeri med. Raymond blir såret av "sin" arabers kniv og må oppsøke stranddoktoren for å bli forbundet.

Tilbake i strandhytten vil Raymond gå alene ned på stranden igjen, og denne gangen tar han med seg en revolver til å forsvare seg med. På denne tredje spaserturen er klokken blitt 13.30 og varmen enda mer intens. Raymond får mot sitt ønske følge av Meursault, og etter en lang vandring gjenfinner de araberne ved en kilde bak en stenknau. Selv om Raymond tenker på å skyte hovedmannen, unngås dette ved at Meursault tar hånd om revolveren, og ved at de to araberne trekker seg unna og bort fra stedet. Etter at Raymond og Meursault er nådd tilbake til hytten igjen, er det så at Meursault, uten å angi noen grunn for det, vender tilbake til stranden alene en fjerde og siste gang. Det blir en lang, ensom spasertur i et sollys og en varme som nå er blitt helt overveldende. Likevel møter han igjen Raymonds araber ved den samme kilden bak stenknusen, og også han er nå alene. Meursault kommer imidlertid ett skritt for nær ham, og da trekker araberens kniv til forsvar. Følgen av det er at Meursault skyter ham, først med ett, og deretter fire påfølgende skudd.

Som man forstår av denne sammenfatningen, kunne det her ligget godt til rette for en fortelling innenfor Robbe-Grilletts repetitive modus. Det berettes om fire strandturer på samme sted, og aktørene tilhører hver gang det samme persongalleriet. Turene er presentert med forandringer og variasjoner på flere nivåer, dog uten at den tilgrunnliggende likheten oppheves. Dermed kunne tradisjonsfortellingens temporale strukturer latt seg utviske. En slik mulighet styrkes av det faktum at Meursault (som også forteller denne historien) aldri gjør rede verken for andres eller egne motivasjoner eller

begrunnelser for det de gjør. Det innebærer at selv en så skjellsettende hendelse som det å begå et mord aldri underbygges eller forklares i teksten. Romanens viktigste enkelt-hendelse blir en løsrevet og uforståelig handling både for de andre fiksjonspersonene og for leserne. Dermed virker det også som tradisjonsromanens form for kausal handlingsgang er avsatt. Endelig skal det påpekes at Meursault gjennom hele romanen fremtrer som en person uten sjeledyp og uten noen kjent bakgrunnshistorie som kan kausalforklare hans absurde levemåte og overflatekontakt med de omkringliggende tingene, og med verden i det store og hele. Robbe-Grillet burde m.a.o kunnet si seg vel fornøyd med Camus' strandscene.

Når dette likevel ikke var tilfelle, hadde det flere årsaker. På makrokompositorisk nivå er denne scenen, på tross av sine gjentakelser og fraværet av kausalforklaringer, likevel kronologisk lineær i sin temporale organisering, og ikke serielt repetitiv. Det fremgår ikke minst av tekstens jevnlige markeringer av klokkeslett og tid på dagen, som klart situerer de fire spaserturene på stranden innbyrdes, dvs. på rekke etter hverandre. Med det åpnes også muligheten for at hendelsesrekken er bygd opp med elementer fra den gode historie. Undersøker man dette nærmere, vil man lett kunne etablere en tradisjonell plot-linje innenfor dette romankapitlet, hvor fortellingen åpner med en lykkelig idyll (badescenen), men hvor en latent konfliktnute er strammet like forut (Raymond og araberne). Denne konflikten fra fortiden utløses så i den første åpne konfrontasjonsscenen (knivstikkingen der Raymond blir såret), og i denne sammenheng må Raymonds tilbakevending til stranden, med pistol i lommen, kunne betegnes som en klar spenningsstigning. Den kulminerer der Raymond drøfter hvorvidt han skal skyte og drepe araberne. Etter et spenningsfall eller antiklimaks (Meursault overtar revolveren, araberne trekker seg unna, de to vennene går tilbake til hytten), inntreer en tilsynelatende forsoningsfase (Raymond tenker ikke mer på araberne og glemmer hele konflikten).

På dette punktet i plot-kjeden er det så at

beretningen tar sats mot sin avsluttende konfrontasjon og sitt virkelige klimaks (Meursault med pistol alene foran araberne med kniv). I en klassisk fortelling skal en slike scene inneholde både en innsikt eller erkjennelse (*anagnórisis*) og et handlingsmessig omslag fra lykke til ulykke (*peripeteia*). I en eksistensialistisk roman vil innsikten nødvendigvis måtte kretse rundt denne filosofiske retningens hovedtematikk, mens omslaget vil innebære en uopprettelig liv/død-situasjon for antihelten, fundert i den samme tematikken. Det første av disse momentene er manifestert i teksten allerede under den tredje spaserturen, da Meursault overtar revolveren fra Raymond (s. 59, mine uthevn.):

Da Raymond ga meg revolveren, streifet solen over den. Vi ble alle likevel stående ubevegelig, *som om alt skulle ha lukket seg om oss*. Vi så på hverandre uten å slå ned øynene, og *alt hadde låst seg* her midt mellom hav, sand og sol, midt oppe i denne stillhet skapt av fløytespill og vannsildring. I det øyeblikket tenkte jeg *at jeg kunne skyte eller la være*.

Innledningssetningene ovenfor gestalter den tragiske grunnsituasjonen som så mye eldre litteratur har bygget sine avslutningskatastrofer på. Alt er lukket og låst, og det finnes ingen vei for helten, ut fra den etablerte situasjonen og den gitte, predeterminerte fortsettelsen. Sluttsetningen sier imidlertid det stikk motsatte, nemlig at den som har erkjent menneskelivets absurditet i en verden uten guddom og mening, er blitt fristilt fra skjebnens uavsettelige lover. Det absurde menneske (Meursault) kan og må gjøre sine egne frie valg, for seg og sitt liv; dog under fullt personlig ansvar, og med aksept av de følger disse valgene måtte få. I et slikt perspektiv får den fjerde og siste spaserturen på stranden en helt spesiell betydning, fordi den må anses som Meursaults eget frie og bevisste valg. I alenemøtet med araberne er det nettopp denne posisjonen som utprøves og testes. Det er ingen tvil om at Meursault er fullt vitende om hva dette valget innebærer i hans

egen videre eksistens (*anagnórisis*), *samtidig* som han også ser hendelsen som et klassisk dramatisk omslag (*peripeteia*) fra lykke til ulykke (s. 62, mine uthevn.):

Avtrekkeren ga etter, jeg berørte håndtakets glatte runding, og *det var der det hele tok sin begynnelse* med en tørr og øredøvende lyd. Jeg ristet av meg svetten og solen. *Jeg skjønnte* at jeg hadde *brakt dagen ut av likevekt*, den uerstattelige stillhet på en strand der jeg hadde vært *lykkelig*. *Så skjøt jeg enda fire skudd* mot et livløst legeme, der kulene trengte inn uten å sette merke etter seg. Og det var som om jeg banket fire korte slag på *ulykkens port*.

Resultatet av dette valget, som ved de fire påfølgende skuddene bekreftes som overlagt, er på hendelsesplanet en rettssak og en dødsdom. Beretningen slutter i det Meursault tar skrittene inn på skafottet før sin offentlige giljotinerings på byens torg.

Dette valget har imidlertid også konsekvenser for romanens personkonsept og handlingsstruktur. Fra det punkt hvor skuddene faller, forandrer skikkelsen Meursault konsistens. Fra å ha vært et konturløst individ uten synlige tanker og følelser, og med et liv uten viktige hendelser eller skjellsettende handlinger, fremtrer han plutselig som en *profilert personlighet*. Det er et inntrykk som utbygges og styrkes i del II av romanen. Her fremstår Meursault mer og mer som en tenkende, reflektert person, som i stadig sterkere grad også kan *formulere* eksistensialismens budskap om menneskets væren i verden. Men dermed glir han også sakte men sikkert over mot å bli den romanpersonen Robbe-Grillet anså som helt ubrukelig i moderne romankunst. Før han skrider inn på skafottet kan han faktisk sies å være blitt en typisk absurd, eksistensialistisk antihelt, dvs. en meningsfylt karakter i en god historie. For Robbe-Grillet har dermed to andre katastrofer også inntrådt. Romanen har bekreftet at engasjementet er en sentral komponent også i moderne fortellekunst, samtidig som illusjonen om at et nytt innhold kan ikle seg

gamle former er opprettholdt. Spørsmålet blir så om dette inntrykket bekreftes av strandscenens billedspråk, dvs. om dette er – ikke geometrisk – men antropomorfistisk, slik at gamle myter om korrepondanser og dybder i relasjonen mellom mennesket og tingene/verden bekreftes.

Som vi har sett tidligere, mente Robbe-Grillet at en privilegering av synssansen (fremfor hørsels-, smaks-, lukte-, berørings- og hukommelsessansen) var nødvendig, dersom antropomorfismen (og dermed tragedien) skulle unngås i moderne prosadiskurser. For ham var de fem andre sansene langt mer infisert av labile, subjektive inntrykk enn synssansen, samtidig som de lettere åpnet for meningssettende dybdekorrespondanser mellom mennesket og den omkringliggende verden. I gjennomgåelsen av strandscenens billedspråk nedenfor, skal vi derfor også ha et øye for hvilke av de menneskelige sanser som er de foretrukne i Camus' beskrivelser. Likeså skal vi, med henblikk på den etterfølgende lesningen av Robbe-Grilletts korttekst "Stranden", vurdere om andre og tidligere verker eller scener fra fransk litteratur kan ligge innskrevet i Camus' tekst, som mer eller mindre åpne allusjoner til klassiske hendelsesforløp.

Ved siden av antihelten og fortelleren Meursault er det uten tvil *solen* som spiller den viktigste rollen i Camus' berømte strandscene. Helt fra starten av, i badescenen med Marie og Masson, understreker Meursault dens betydning for den alminnelige glede og velvære i den idylliske situasjonen. Fremme ved de tre mennenes spasertur på stranden ved middagstider, er imidlertid dette inntrykket ved å forandre seg. Om denne sier teksten at: "*Solstrålene* falt nesten loddrett ned på sanden og ga et *gjenskin*n på havet som var nesten *uutholdelig*." (s. 55; disse uthevn., og de som følger, er mine). For Meursault har solen dermed gått over fra å representere noe behagelig, til å innebære et ubehag (fortrinnsvis for øynene, dvs. synssansen). Dette inntrykket utbygges like etter, når teksten sier at: "Fra de *gjennomvarme steinene* steg det opp en *hete* som gjorde det

vanskelig å puste." (id.).

Denne opptrappingen bekreftes etter at spaserturen langs stranden er kommet ordentlig igang: "Jeg *tenkte ikke på noen verdens ting*, for jeg var halvt *svimeslått av solen* som skinte på det bare hodet mitt." (id.). Som man ser, er tenkeevnen og hukommelsessansen hos Meursault her ved å bli redusert, samtidig som solen synes å innta en ennå forsiktig, men likevel aktiv rolle i handlingen. En slik tanke svekkes ikke ved beskrivelsen av Meursault, like før Raymond og Masson kommer i slåsskamp med de to araberne: "Jeg hadde inntrykk av at den *glohete sanden* nå var blitt *røddlig*." (s. 56). Det man her ser, er at synssansens pålitelighet hos Meursault er ved å svekkes ytterligere, slik at solen plutselig bedriver aktiv rødmaling av naturen. Denne gis så en mening like etter, når Raymond har slått til hovedmannen, og det konstateres at: "motstanderen var *blodig* i ansiktet". Dette sol-varslet får utvidet gyldighet som mening når araberer sårer ham med kniven og løper sin vei: "mens Raymond klemte fast om armen som *dryppet av blod*" (s. 57). For den som har lest hele teksten, blir solens rødmaling av sanden også et langtidsvarsel om det blodsdramaet som utspilles i sluttavsnittene. Man får uvegerlig inntrykk av at solen, på tross av sin grunnleggende livløshet, lever med i menneskenes handlingsunivers og inntar rollen både som medspiller og fremtidsorakel.

Denne utviklingen får ny næring når klokken blir 13.30, og Meursault og Raymond foretar den tredje spaserturen langs stranden. Man får straks inntrykk av at handlingsevnen hos menneskene er blitt redusert til et minimum, av en større og sterkere medaktør: "*Solen* var nå *fullstendig knugende*. Den *eksploerte* i et regn av småbiter som *falt over sand og hav*." (s. 58). Solen er her ikke lenger bare én blant flere handlende; den er blitt den rene erobrere, som legger alt og alle under sitt åk. Det bekreftes av Meursault selv, som sier om situasjonen like før han mottar revolveren at: "Hele tiden eksisterte *ingen ting annet enn solen*". Den markerer også sin tilstedeværelse ved, og sin aksept av selve våpenoverleveringen, som

om den allerede vet hva dette senere skal føre frem til: "Da Raymond ga meg revolveren, *streifet solen over den*." (s. 59).

I teksten blir dette inntrykket av den handlingsdrivende sol kraftig forsterket i det øyeblikk hvor Meursault er tilbake ved strandhytten, og skal gjøre sitt skjellsettende valg: gå inn til de andre, eller gå ned på stranden igjen alene. Hvem som er hans eneste vitne, er det ingen tvil om: "jeg ble stående foran det første trinnet mens *det gjallet av sol i mitt hode*, motløs ved tanken på den anstrengelse som skulle til for å forsere trappene." (id.). Likeså er det liten tvil om at det er de mest subjektive sansene som nå holder på å overta hos Meursault, mens "blikkets rensende kraft" er ved å bli utvisket, noe solen indirekte gjøres ansvarlig for: "Men *heten* var så *trykkende* at det også var en *pine* for meg å bli stående urørlig i det *blendende stråleregnet som falt fra himmelen*." (id.).

I fortsettelsen er det som om også de resterende delene av naturen blir motspillere for Meursault, og det skjer samtidig med at solen synes å advare ham mot det som forestår, ved å gi ham nok et varsel. Når det ikke hjelper, blir imidlertid solen Meursaults aktive motstander. Det er som om han må kjempe mot, og overvinne den i en fektekamp, før han igjen kan nå tilbake til kilden ved stenklippen (s. 59–60):

Det var like lysende *solrødt* som før. De små bølgene fra *havet* slo inn over sanden med sine raske og avdempede *puls-slag*. Jeg gikk langsomt i retning av knausene og jeg kjente at *solen fikk det til å presse på* under pannen. All denne *heten veltet seg mot meg* og ville *hindre meg* i å komme videre. Og hver gang jeg følte *dens varme åndedrag* mot ansiktet, bet jeg tennene sammen og knyttet hendene i lommene, jeg var i helspenn for *ikke å la meg overvelde av solen* og av den gåtefulle *rus* den *ga meg*. For hvert *kårdestøt av lys* som sanden sendte ut fra et bleknet muslingskall eller et glasskår, spente musklene i kjeven seg.

Om ikke før, må man på dette sted i teksten kunne konstatere at Meursault ikke lenger har å gjøre med solen i betydningen aktiv, men livløs energi- og lyskilde. Det han står overfor, er tvert om selve solguden, eller Helios. Selv om denne stort sett har vært fraværende i de siste par århundrenes romaner, har han likevel hatt en lang og betydningsfull karriere i tidligere tiders litteratur. Når Helios tar form hos Camus, som kombinert spåmann, allviter, antagonist og skjebnebesegler, gjenlyder scenen av andre verk fra den franske litterære tradisjon, som umerkelig har skrevet seg inn i Camus' tekst. Viktigste i vår sammenheng er utvilsomt den franske teater- og tragedietradisjonens beste og mest kjente enkeltverk: Jean Racines *Fedra* fra 1676 (som i sin tur refererer til Euripides' to *Hippolytos*-tragedier og Senecas variant av det samme mytestoffet i *Faidra*).

Når Racine-dramaets hovedperson første gang trer inn på scenen, har hun i en lengre periode unngått Helios, og under åpen himmel segner hun derfor sammen i det sterke sollyset (s. 18–19):

Oinone, kjære, stans! Lat meg få kvile her.
Eg kjenner at mi kraft alt no til endes er.
Kor blindar dette lys, når eg det atter møter!
Kom hjelp meg, *det er snaut eg held meg meir på føter!*

I den påfølgende samtalen med ammen Oinone legges hele Fedras tragiske bakgrunn- og skjebnehistorie bar for tilskuerne. Med bakgrunn i en konflikt mellom de greske guddommene har kjærlighetsgudinnen Venus, gjennom solguden og ættefaren Helios, kastet en forbannelse over Fedras slekt, som gjøres gjeldende i generasjon etter generasjon. Fedra er seg denne skjebnen bevisst når hun deretter påkaller Helios (id):

Å Sol, du bjarte gud som var min ættefar – kor var vel mor mi stolt at ho di dotter var!
du raudnar visst i dag, når all mi skuld eg tér deg?

Å Sol, ver ikkje vreid, *d'er siste gong eg ser deg!*

Gudeforbannelsen rammer særlig familiens kvinner, og innebærer at deres kjærlighetsliv blir forkvaklet og ødelagt, slik at de erotiske tiltrekningene hos dem kun avler ødeleggelse og død. Fedra er alt rammet av Amors pil og har forelsket seg i sin egen stesønn Hippolytos. Dermed ligger alt til rette for nye ydmykelser og katastrofer, slik både moren Pasifaë og søsteren Ariadne alt har opplevd det før henne (s. 23):

Den Venus legg for hat, han får ein usæl lut.
Ho dreiv mi arme mor på ville vegar ut.
(...)
Og Ariadne, du mi syster, på di øy
Eg ser deg, sviken, særđ – så djupt at du laut døy. (...)
Fordi eg veit at eg må gå den same lei
Som mor og syster gjekk... og døy meir pint enn dei.

Dette er skjebnetragediens konsept i et nøtteskall: En heltinne som forstår sin situasjon og godt vet hva som venter henne når guddommer utfordres, men som likevel går inn i den konfrontasjonen hun er dømt til å tape, med påfølgende fornedrelse og død som den uunngåelige utgang. Bevisstheten om dette uttrykker Fedra også kort og konsist i dramaets åpning (s. 25): ”– Å dårskap! Kven har sett at Lagnaden kan gløyme?”.

Selv om Meursault ikke har den samme familiehistorien som bakgrunn for sitt møte med Helios som Fedra hadde, er hans posisjon i dette møtet, som sykkelig og blendet, likevel sammenlignbar. Når Meursault nærmer seg stedet for klimaksscenen, heter det at: ”den lille knausen (...) var omgitt av en *blendende* strålekrans av lys og skumsprøyt.” (s. 60). I det solen holder på å gjøre ham blind for alt annet enn sin egen bedøvende varme, konstateres det at han knapt ser sin arabiske motstander ved kilden lenger, fordi: ”for det meste *danset bildet* av ham for øynene på meg i den *solhete* dag.” (id.). At det ikke lenger er araberens som er hans

hovedmotstander i situasjonen, fremgår av hans plassering av sin egen frykt : ”Jeg hadde (...) lyst til å *flykte fra solen*.” (id.). Helios fremtrer imidlertid også her som en nådeløs guddom, som ikke gir Meursault noe pusteroom og heller ikke noen lindring mot sitt blendende lys. Tvert om gjør han bruk av en egenskap man gjenkjenner fra flere franske 1600-tallsdramaer, nemlig evnen til å stoppe sin egen gang over himmelen og fastholde en situasjon: ”I to timer hadde *dagen stått på stedet hvil*, i to timer hadde den *kastet anker* i et hav av kokende metall.” (s. 61). Siden solen også, ved sitt gjennskinn på hav og strand, mobiliserer allnaturen mot Meursaults motstand, er det lite han lenger formår ved egen vilje: ”Jeg tenkte på at jeg bare kunne gjøre helt om og så ville alt være over. Men hele den *soldirrende* stranden *presset meg fremover*.” (id.).

På dette sted i fortellingen må det kunne sies at det er solen, og ikke lenger Meursault, som er blitt den dominerende kraft i hendelsesforløpet. Han er nærmest blitt et lammet objekt som det ”handles med”. Når solen så også bemektiger seg araberens kniv, gjennom et maksimalt sterkt gjennskinn i knivbladet, aner man at den gamle skjebnetragediens handlingsskjema er i full utfoldelse. Det er også Helios som forestår den endelige utviskingen av Meursaults synssans, og som for godt bringer ham inn i de upålitelige sansenes vold (s. 61–62):

Lyset sprutet fram av stålet, og det var som om et langt, gnistrende knivblad traff meg i pannen. Samtidig rant svetten som hadde samlet seg i øyenbrynene, ned på øyelokkene og dekket dem med et tykt og klamt slør. Denne hinnen av tårer og salt blindet meg nesten fullstendig.

Selv ikke når Meursault lukker øynene helt, for å unngå Helios-strålenes morderiske lys, er det mulig for ham å slippe unna guddommens faste grep. Med støtte fra havet (Neptun) og himmelen (Jupiter) stikker guddommen seg ved en siste kraftanstrengelse inn i Meursaults øyne og overmanner ham. (s. 62):

Det eneste jeg fornemmet var *presset fra solcymbalene* mot pannen og, noe mer uklart, det *ildsprutende* blanke bladet på kniven *for mine øyne*. Denne brennende *kårdespissen* boret seg *gjennom øyenvippene og inn i de smertende øynene*. Da var det at *alt begynte å svømme* foran meg. *Havet* førte med seg et tungt og *brennende hett* luftdrag. Jeg hadde en følelse av at hele den vidt utstrakte *himmelen åpnet seg* for å la det *regne ild*.

Dermed er den eksistensialistiske antihelten Meursault havnet i den aller største tragedieheltens, kong Oidipus', posisjon. Med utstukne øyne og mord i sjelen utløser han den skjebnessvangre handlingen hvorfra ingen vei går tilbake igjen, til friheten og livet. Uansett hvor tenkende og gjennomreflektert Meursault blir under det påfølgende fengselsoppholdet, og uansett hvor godt Camus' filosofiske budskap der kommer til uttrykk, er det antropomorfistiske billedspråket i romanens nøkkelscene av en slik art at hele handlingen uvegerlig bringes over i tragediens univers av skjebnebestemmelse og overstyrt mening. Scenens innholdsmessige konklusjon blir at Solen beskyldes for mord, med Meursault som sitt utvalgte redskap. Robbe-Grillet hadde m.a.o. rett når han hevdet at formspråket i *Den fremmede* motsier og avsetter verkets åpenbare filosofiske budskap. Ikke rart, derfor, at han valgte å skape sin egen, alternative, postmodernistiske strand, i kortteksten med den Camus-alluderende tittelen ”Stranden”.

Robbe-Grillet: Solen står i senit

Øyeblikksbilder er en samling korttekster der Robbe-Grillet eksperimenterer med fortellinger hvor både karakteren og den gode historie er fraværende størrelser. De er også alle tekster hvor hans geometri-språk utprøves, i natur- og gjenstandsbeskrivelser der rissene av de medvirkende menneskefigurene ikke er privilegert eller tillegges noen spesiell mening. Alt dette er tilfelle også i ”Stranden”, som polemisk er bygget opp nettopp som en lukket strandscene. Den er spunnet

rundt åtte delmotiver: tre barn, en strandvandring, sanden, havet, solen/himmelen, en klippekant, en fugleflokk og en klokke som ringer i det fjerne.



Alain Robbe-Grillet, postmodernisten og nyromanforfatteren som i "Stranden" lar tre barn foreta en strandvandring uten meningsinnhold.

Foto: Jerry Bauer 1972

I åpningspassasjene introduseres disse motivene suksessivt, og helt fra starten av fornermer man at atmosfæren i den situasjonen som beskrives, er av en helt annen karakter enn i den tilsvarende scenen hos Camus (med Raymond, Masson og Meursault som aktører). En ekstra markering av dette er det når teksten allerede tidlig konstaterer at her finnes verken kilder eller knauser (som skumle arabere kan gjemme seg bak) (s. 63):

Tre barn vandrer langs en strand. De går ved siden av hverandre og holder hverandre i hendene. De er omtrent like høye og sannsynligvis også omtrent like gamle, det vil si i tolvårsalderen. Barnet som går i midten er likevel en tanke mindre enn de to andre.

Bortsett fra disse tre barna ligger stranden øde. Den arter seg som et ganske bredt, ensartet *sandbelte*, hvor man verken ser oppstikkende klippestykker eller vannansamlinger, og den danner bare en ganske svak helling mellom den steile *klippekannten*, som later til å stå som en sammenhengende vegg, og *havet*.

I disse to innledningsavsnittene er fem av de ovennevnte delmotivene allerede kort innplassert i fiksjonsuniverset, og i det påfølgende avsnittet presenteres også det sjettede, slik at bare fuglene og klokken gjenstår til noe senere (s. 63–64):

Været er strålende. *Solen* skinner nesten loddrett ned på den gule sanden og legger den i et sterkt lys. Det finnes ikke en sky på *himmelen*, og det er helt vindstille. Havet ligger blått og rolig, og man ser ikke den minste krusning på det, enda det er selve storhavet som åpner seg helt ut mot horisonten.

Etter disse korte, nøkterne og presise beskrivelsene påbegynner Robbe-Grillet straks sine beryktede repetisjoner, med utstrakte detaljeringer, utbygninger og variasjoner av de presenterte motivene. I det avsluttende delkapitlet nedenfor skal vi gå nærmere inn på ett av dem, som antas å ha en helt spesiell funksjon i teksten, nemlig å sette og utarbeide dens særegne form for estetikk. Foreløpig skal det bare konstateres at repetisjonene av disse seks motivene raskt avsetter enhver form for linearitet og kronologi i beretningen, og dermed også alle anslag til en tradisjonell plot-utvikling. Det er et inntrykk som forsterkes av den gjennomførte presens-bruken, og av det faktum at de tre barna utelukkende beskrives utenfra. Det betyr at alle former for tankereferater og følelsesbeskrivelser er konsekvent unngått i teksten, slik at dens tre menneskefigurer aldri har noen mulighet for å oppnå status som karakterer. Den eneste av de menneskelige sansene som foreløpig slipper til i beskrivelsene, er derfor synssansen.

Det er i tekstens midtparti, mellom repetisjonene av disse grunnmotivene, at fugleflokken introduseres som nytt element i fortellingen. Med dette nye innslaget åpnes en mulighet for at den gode historie fra tradisjonsfortellingen likevel kan gjøre seg gjeldende. Det opprettes nemlig en slags forbindelse mellom barnas kontinuerlige vandring på stranden og fuglenes langt langsommere spankuleringer helt nede ved vann-

kanten (s. 66–67):

Foran dem spaserer en flokk sjøfugl langs stranden, nøyaktig i vannkanten. De beveger seg parallelt med barna, og i samme retning, omtrent hundre meter foran dem. Men ettersom fuglene går mye langsommere, kommer barna stadig nærmere. Og mens havet etterhånden visker ut de stjerneformede fuglesporene, avtegner barnas føtter seg like skarpt i den lett fuktige sanden, hvor de tre rekene med spor blir stadig lenger.

Etter nye repetisjoner av de nevnte grunnmotivene tas relasjonen mellom barnas og fuglenes bevegelser på stranden opp igjen i fortellingen. Man aner her eksistensen av en lineær temporal linje, fordi barna nå holder på å ta igjen fuglene. Leseren spør seg uvilkårlig hva som vil hende, når dette straks skjer (s. 68):

Men idet barna endelig er på høyde med fuglene, begynner disse å flakse med vingene og flyr sin vei – først én, så to, og til slutt ti... Og hele den grå og hvite flokken beskriver en kurve ut over havet før den lander på stranden igjen og gir seg til å spasere langs vannkanten i samme retning som barna, omtrent hundre meter foran dem.

Dermed er både barna og fuglene, og også fortellingen og leseren, tilbake ved utgangspunktet igjen. Man forstår at det samme uvegerlig vil komme til å utspille seg nok en gang, når barna om ikke lenge igjen når frem til fuglene. Det betyr at også det syvende motivet er innhentet av det repetitive, serielle komposisjonsprinsippet i teksten.

Fortellingens åttende og siste motiv, klokken som ringer, har Robbe-Grillet spart til de avsluttende tekstavsnittene. Med tanke på en eventuell handlingsgang og plot-utvikling i fortellingen synes dette motivet lovent, fordi barna her snakker til hverandre, og fordi hørselssansen også bringes inn i beskrivelsene. Slik sett er motivet avstikkende i forhold til alt som har gått forut, og leseren

spør seg uvilkårlig hva denne hendelsen kan bety. Etter beskrivelsen av bølgeslaget som atter en gang får småstener til å rulle ut i vannet, introduseres fortellingens sluttmotiv på følgende måte, (s. 71):

Når det blir stille igjen, kan man høre en fjern klokkeklang.

– Klokken ringer, sier den minste gutten, han som går i midten.

Men raslingen av stenene som havet suger til seg, overdøver den svake kimingen. Først når kretsløpet er fullført, kan man atter høre klokken. Den store avstanden gjør lyden utydelig.

– Det ringer første gang, sier den største av guttene.

Bølgen brister i vannkanten til høyre.

Når det på ny blir stille, er klokkeklangen forsvunnet.

I en så ekstremt handlingsfattig tekst som ”Stranden” vil dette lett kunne betraktes som anslaget til en skjellsettende hendelse. Leseren spør seg nesten automatisk hva slags klokke det dreier seg om, hva slags forbindelse den har med barnas vandring, og særlig hva den eventuelt betyr i livene deres. Det gir imidlertid fortellingen intet umiddelbart svar på, og derfor er det først etter en ny strandbeskrivelse og nok en repetisjon av fuglemotivet at spørsmålet om klokken gjenhentes i teksten. Dersom man nå har opplevd ”suspense” og er drevet av ”a reading for the plot”, vil imidlertid fortsettelsen fortone seg som en gedigen skuffelse. Klokke-motivet får i det store og hele samme behandling som fuglemotivet og alle de andre delmotivene. Den angivelige fortsettelsen er iallfall utformet slik (s. 72–73):

– Det er ikke sikkert at det var første gang, sier den minste. Det kan ha ringt uten at vi har hørt det...

– Det hadde vi hørt like godt som nå, svarer den andre gutten.

Men de har ikke satt opp farten, og bak dem fortsetter de samme sporene å danne seg under de seks bare føttene.

– Da var vi lenger unna, sier piken.

Det blir et øyeblikks pause før den største av guttene, han som går nærmest klippekanten, tar til orde igjen:

– Vi er langt unna nå også.

Så går alle tre videre i stillhet.

Ingen av dem sier noe før de nok en gang hører den utydelige klokkeklangen gjennom den stillestående luften. Da sier den største av guttene:

– Klokken ringer.

De andre svarer ikke.

Med dette er fortellingen kommet frem til sitt korte sluttavsnitt. Det inneholder nye varianter av to av grunnmotivene; beskrivelsen av sporene etter barnas spasertur i sanden, og den lille bølgen fra havet som jevnlig slår inn på stranden. Og med det er Robbe-Grilletts versjon av en vandring på en strand ved havet med solen i senit fullført. Lesere som måtte ønske det, kan lese den om igjen, eller man kan også starte midt i teksten, lese den ut og så lese innledningen til slutt. Det samlede inntrykket vil uansett forbli det samme.



Menneskefigurer i tingenes og tingbeskrivelsenes verden; oversiktsbilde over hagen tatt fra slottet i filmen/"kino-romanen" I fjor i Marienbad (1960).

Foto: Grove Press, Inc. 1962

Ludiske fristelser

Som tidligere nevnt, går Robbe-Grillet ikke av veien for å leke med leserforventninger og lesekonvensjoner i sine serielle fortellinger. Tekstene hans har også jevnlig innslag av auto-representasjon og selvkommentar, slik at de, i hvert fall stedvis, blir metatekster. Som nevnt, har han en spesiell forkjærlighet for de sterkt subjektive øynene (og

sinnene) hos personer som er preget av sjalusi, galskap, erotiske besettelser, psykiske traumer og andre sterke følelser, som han så påpresser sin helt særegne geometriske diskurs. Denne leken, som i høy grad er egnet til å forvirre leseren, er imidlertid ikke manifestert i "Stranden", som tvert om er sett gjennom et par ytterst klare og utilsørte øyne, dvs. at beskuelsen helt matcher beretterstemmens nøkterne fortellemåte. Robbe-Grilletts viktigste leke-grep i denne kortteksten er derfor heller å finne på tema- og plot-nivå. I teksten synes han jevnlig å appellere til tradisjonelle vaner i romanlesning, gjennom forsiktige allusjoner til alt som er kjent, kjært og tilvant, for deretter å legge alle slike forventninger døde. Vi skal se nærmere på noen slike fristelser som er lagt ut til leseren gjennom tekstens grunnmotiver.

I "Stranden" er det de tre barna og deres strandvandring leseren i første rekke vil ønske å forstå, og deretter tillegge en eller annen mening. Leserforventningen vil være at disse barna *skal* noe, eller at de vil bli utsatt for noe uforutsett i løpet av, eller som følge av denne vandringen. Hvis ikke det skjer, hvorfor er det da overhodet fortalt om dem, og hvorfor er de ellers plassert midt i det presenterte billedmotivet? Leseren vil derfor tidlig prøve å oppspore signaler i teksten og utbygge dem til hendelser, eller også se dem som varslere om noe som senere vil skje. Slike forventninger har Robbe-Grillet utnyttet til fulle i sin utforming av "Stranden", særlig når det gjelder barnas vandring.

Den første muligheten for slik meningsoppbygging ligger utvilsomt i etableringen av det tradisjonelle lukkede rom. I fortellingen sies det tidlig at stranden og barnas vandring er sterkt avgrenset av en høy, ubrutt klippevegg på den ene siden, og av selve storhavet på den andre. I én forstand er de altså innestengt; vandringen kan bare foretas i én retning og rett fremover. Er det en uhyggelig, uunngåelig skjebne som venter dem ved slutten av vandringen, eller er det en glad hjemkomst eller lykkelig gjenforening? Eller vil et plutselig møte med det uhyggelige eller uforståelige få dem til å snu og løpe tilbake dit de kom fra; et barnehjem de har

flyktet fra, eller vil en slik tilbakevending kanskje best la seg forstå som en regresjon til modersfæren? Leseren leter febrilsk i sitt arsenal av innarbeidede forløp og meninger. – Som man har sett, realiseres ingen slike muligheter i Robbe-Grilletts tekst. Barna gjør intet annet enn å spasere rett fremover.

Dersom barna og strandvandringen ikke har noen implisitt mening, blir denne kanskje heller etablert utenfra? Når klippeveggen gjentatte ganger beskrives som høy og ubrutt, innebærer kanskje det at den kan rase ut og skade eller knuse dem som er på stranden, eller er den heller et sted der stranden kan observeres og overskues av noen som foreløpig er usynlig for strandvandrerne? Eller når teksten sier at det er selve storhavet som befinner seg utenfor stranden, og stadig fokuserer på at en bølge jevnlig skyller inn på stranden; innebærer det da at havet snart vil vokse, eller gå fra fjære til flo og oversvømme stranden (som ingen kan slippe bort fra på grunn av den høye klippeveggen)? Eller vil kanskje en kjempebølge plutselig avløse den lille, slik at man nærmer seg den situasjonen i Racines *Fedra* hvor Neptun lar nettopp en slik bølge skylle opp på stranden i Troitsen, der den spyr ut et sjøuhyre som skremmer Hippolytos' hester slik at de sparker sin herre til døde? – Hos Robbe-Grillet forblir imidlertid havet helt stille, og den samme lille bølgen gjentar hele tiden sin forsiktede, monotone bevegelse.

Fugleflokken gir imidlertid leseren nytt håp om at noe snart vil skje. Beskrivelsen av måten barna nærmer seg fuglene på, indikerer at en konfrontasjon kan være nært forestående, men hva vil den bestå i? Vil et av barna i ubetenksomhet kaste en sten mot fuglene og dermed komme til å skade eller drepe en av dem? Man ser for seg et barns tårer og en ubearbeidet sorg det vil bære med seg inn i voksenlivet som et uleget sår i sinnet. Eller er det heller hos Hitchcock og *Fuglene* man havner, ved at fugleflokken, når den etter flukten har samlet seg på klippekanten, sitter klar til et morderisk angrep på barna? De vil i så fall ikke kunne unnsnippe i det lukkede rommet. – Igjen vet vi at Robbe-Grilletts fugleflokk ikke gjør noe annet enn det

fugler vanligvis gjør, nemlig å flytte litt på seg når mennesker kommer dem for nær. Således blir fuglene aldri de tre strandvandrende barnas araber-variant.

Siste, men også den klart beste sjansen for meningskonstituering i "Stranden" er som tidligere nevnt klokken, som ved sin plassering mot slutten av teksten også inviterer til en sammenfattende tolkning. Når den minste av guttene endelig sier noe, lyder det alvorlig når utsagnet er: "Klokken ringer", og den største gutten følger opp med sitt noe illevarslende: "Det ringer første gang". Knappt noen leser vil i denne konteksten tenke at dette er en kirkeklokke som varsler at gudstjenesten er forestående. Snarere vil vel tanken gå til skjebneklokken, som varsler at noe farlig og fatalt forestår, men hva? Det vil man ikke få vite før den har ringt for tredje og siste gang, men da vil alt være for sent, og tragedien et faktum. Eller bærer det heller i retning av Hemingway, dvs. at det er stormklokken som ringer, som varsler at det er fare på ferde; en dødelig fiende står allerede ved porten og nå må man våkne til handling, for "klokkene ringer for deg"! – Men igjen skuffer altså Robbe-Grillet leseren, etter å ha lekt sin klokkelek ferdig med ham. Klokken barna hører i "Stranden" har ingen dypere mening verken i deres liv eller i leserens forståelse av teksten. Den simpelt hen bare ringer.

Auto-representasjon er neppe noe dominant innslag i "Stranden", og i hvert fall ikke med samme tydelighet som tilfellet kan være i Robbe-Grilletts romaner. Likevel er det mulig at et slikt element ligger i kim i tekstens franske tittel, "La plage", hvor ordspillet "plage" (strand) / "page" (tekst-/bokside, skriveark) åpner for en allusjon til den faktiske skriften og skrivehandlingen som ligger til grunn for teksten. Hvor langt man i så fall skal strekke en slik lesning av det beskrevne fiksjonsuniverset, kan absolutt diskuteres. Men går man først inn på en slik tanke, noe som absolutt ville være i Robbe-Grilletts ånd, blir det hvite ubeskrevne arket i hans gamle skrivemaskin til den gule uberørte sandstranden, og det massive skrivemaskintastaturet finner sin parallell i den høye klippeveggen.

Det fuktige, blekkfargede og stadig bevegelige fargebåndet har sitt motsvar i havet og den lille bølgen som aldri faller til ro, mens bokstavtypene som stadig slår inn på arket er representert ved de avtrykkene barnas føtter ustanselig skriver inn i sanden som en snorrett linje. Siden det dreier seg om franske ord, med spesielle anslag over bokstavtypene for allehånde hjelpetegn og aksenter, er det bare naturlig at de mindre og usammenhengende avtrykkene etter fuglenes spankulering befinner seg nærmere havet enn de jevne avtrykkene av barnas føtter. Og siden det selvsagt dreier seg om en manuell skrivemaskin (fra årene omkring 1960), er det til god hjelp at den spede varselklokken plinger når det er på tide å bruke spaken for linjeskift. – Uansett syn på slike innslag i litteraturen bidrar de i hvert fall, og igjen i Robbe-Grilletts ånd, til å trekke leseren vekk fra en ubetinget innforlevelse med tekstens innholdsside.



Meta-meta-film: *Virkelighetens og fiksjonens filmregissør og hans assistent (Alain og Catherine Robbe-Grillet) på toget hvor de gjør opptak til den parodiske "sex & drugs & Amsterdam"-filmen Transeuropa-ekspressen (1966).*

Foto: fra Cappelen's Verdens litteraturhistorie 1972

Filmkameraets prosakunst

Siden så mange tradisjonelle innslag i romanen og fortellekunsten er forsvunnet i "Stranden", og siden språket befinner seg på siden av en akseptert poetisk diskurs, kan man med rette spørre hvor skjønnlitteraturens *estetiske* dimensjon er blitt av i en tekst som denne. Etter min mening er svaret å finne i Robbe-Grilletts privilegerte sans, syns-

sansen, dvs. i blikket og dets avbildning av verden. Dette gjenspeiles i Robbe-Grilletts generelle interesse for filmen som medium, og i hans aktive engasjement som filmskaper. Etter å ha arbeidet som manusforfatter for en av Frankrikes mest anerkjente filmregissører, gikk han tidlig over til selv å registrere sine filmer. Selv om disse er mindre kjent utenfor Frankrike, ble det med årene laget en god del av dem, og for Robbe-Grillet selv var de like viktige innslag i hans kunstneriske virksomhet som romanene. Samtlige av filmene må kunne betegnes som eksperimentelle og dristige i sitt uttrykk, og de viser også klart at han først og fremst var opptatt av mediets tekniske muligheter og virkemidler. Denne interessen manifesterte seg også tidlig i romanene og de andre prosaverkene, og "Stranden" kan i så måte sies å være typisk. Estetikken i denne teksten ligger altså i dens "filmatiske" uttrykk.

"Stranden" er i beste forstand en visuell tekst, dvs. at leseren raskt lager seg et godt mentalt bilde av det som beskrives. Man synes man ser alt sammen klart og helt ned til minste detalj, og man tenker lett at disse registreringene er foretatt av et velfokusert kamera. Og akkurat det er kanskje hele poenget med "Stranden". Fortellingens "hovedperson" er simpelt hen et *filmkamera* som er plassert inne i en fiksjonsverden, og dette bruker så sine forskjellige filmtekniske grep for å frembringe en ny tekstuell billedestetikk. Tekstens billedspråk er altså ikke skriftspråkets tradisjonelle similer og metaforer; det består av de konkrete enkeltfotoene og filmsekvensene (beskrivelsene) teksten samlet består av. Som avslutning på denne artikkelen skal vi se nærmere på noen av de filmtekniske grepene Robbe-Grillet har gjort bruk av i "Stranden". De vitner om at det er en velkolert filmskaper som har styrt skriften og skrivemåten i denne fremstillingen.

En norsk oversettelse av denne fortellingen utgjør til sammen vel fire vanlige tekstsider. Den har to klare markeringer av større avsnitt underveis, noe som i filmspråket inndeler den i tre *sekvenser*, dvs. rekker av enkeltmotiver som henger sammen f.eks. tematisk (ny sekvens innledes av et helt nytt

motiv). Innenfor disse sekvensene finnes det flere vanlige tekstavsnitt som i sin tur tilsvarende en films oppdeling i sammenhengende, ubrutte billedtagninger (*shots*). Det er i rommet mellom slike tagninger, manipulasjonene av selve kameraet og utformingen av de avfotograferte motivene at tekstens bildestetikk blir til. Og i motsetning til det som er tilfelle på fortellingens hendelses- og handlingsplan, er det mye spennende som skjer på billedgestaltningens nivå. Nedenfor skal vi presentere noen hovedaspekter ved dette spillets faser og former i den repetitive presentasjonen av tekstens viktigste enkeltmotiv: de tre barna. Den, repetitive, serielle rekkefølgen av samtlige hovedmotiver, med barna innplassert på rett sted, er for øvrig som følger: Barna 1, Stranden 1, Havet/bølgen 1, Barna 2 (= sekvens I); Fuglene 1, Stranden 2, Fuglene 2, Havet/bølgen 2, Barna 3, Stranden 3, Havet/bølgen 3 (= sekvens II); Klokken 1, Fuglene 3, Klokken 2, Fuglene 4, Stranden 4, Havet/bølgen 4 (= sekvens III). Ved nærmere studium ville man kunne konstatere at fortellingen med dette får en god indre rytmikk, med repetisjon og variasjon som de viktigste hovedvirkemidlene. Særlig det siste virkemidlet skal vi eksemplifisere nedenfor, ved å ta hovedmotivets tre primære realiseringer i nærmere ettersyn.

Teksten i det første av de tre avsnittene med barna i fokus, har vi gjengitt tidligere. Den utgjør begynnelsen på en samlet, innledende presentasjon av hovedmotivene (*establishing shot*). Tagningen er gjort bakfra (*back shot*), med god avstand mellom kamera og motiv (*long shot*) og fotografert fra en høydeposisjon der kameraet er plassert f.eks. på en mekanisk løftearm (*crane shot*). Det tillater en totalbeskuelse av både barna og stranden foran dem (*high angle shot*). Kameraet står her stille, og i den påfølgende panoreringen mot havert og himmelen er bevegelsen horisontal om egen akse (*pan shot*). Endelig er tagningen gitt en klassisk filmatisk billedinnramming med klippeveggen til venstre og havet til høyre (*tight framing*), dog slik at den konnoterer både innelukkelse (klippeveggen) og åpenhet (ha-

vet) (*half tight*). Verken her eller senere er bildet av barna gitt med en subjektiv synsvinkel (*point of view, subjective shot, subjective camera*). I filmspråket vil både denne og alle de andre taggingene derfor betegnes som objektive (*objective shots*).

Den andre tagningen av barna er av helt forskjellig karakter og har også en annen funksjon. Den er gjort forfra (*front shot*), i middels stor avstand (*medium shot*), og tillater at alle tre samtidig vises i helfigur innenfor billedrammen (*three-shot*). Kameraet er plassert i samme høydeposisjon som motivet (*even-angle shot*), slik at flere detaljer kan observeres. Når motivet befinner seg så nært kameraet og samtidig beveger seg forover, innebærer det at også kameraet selv må være i bevegelse, bakover, for at motivet skal kunne fastholdes. Dette kan skje ved at kameraet er montert på skinner, evt. på en hjulvogn (*tracking shot, dolly shot*), eller på en lavt hevet løftearm som beveges horisontalt (*crane shot*). Den samme effekten kan gestaltes enklere (og billigere) ved at kameramannen bærer kameraet fastmontert på seg (*steadicam*), og beveger seg bakover kongruent med barnas bevegelser (s. 65):

De er blonde og går nesten i ett med sanden. Huden er litt mørkere enn denne, og håret litt lysere. Alle tre er likedan kledd, i korte bukser og skjorte. Både buksene og skjortene er av solbleket blåttøy. De vandrer hånd i hånd langs en rett linje som går parallelt med vannkanten og parallelt med klippekanten omtrent like langt fra begge, skjønt noe nærmere vannet. Solen, som står i senit, lager ingen skygge ved deres føtter.

Selv om dette motivet fastholdes i den videre beskrivelsen, skifter kameraet i neste avsnitt raskt posisjon (*straight cut*). Den nye tagningen er gjort bakfra (*back shot*), men med samme motiv som før (*reverse shot*), fra omtrent samme avstand og høydeposisjon. Det innebærer at bakgrunnen ikke lenger viser en strand med en lang stripe fotspor mot det fjerne, men en helt uberørt strand (s. 65–66):

Foran dem er sanden uberørt, glatt og gul hele veien fra klippekanten til havet. Barna går rett fremover i samme, jevne takt og gjør ikke den minste avstikker fra kursen. Kroppsbevegelsene er rolige og de holder hverandre i hendene.

I fortsettelsen fastholdes fremdeles motivet, men kameraet skifter igjen raskt posisjon (*straight cut*) og plasseres på ny i utgangsposisjonen. Denne gangen lar imidlertid kameraet sitt blikk gli fra barna (*shallow focus*) over mot bakgrunnen (*deep focus*), dvs. at den lange rekken av spor i sanden anskues spesielt. Kameraet går sågar tett inn på noen av avtrykkene (*close-up*) og registrerer også helt presise enkeltdetaljer (*extreme close-up*). Man må tenke seg at kameraet her manipuleres ved en langlinse-effekt (*zooming in*), og at det motsatte grepet gjøres når bildet deretter igjen fokuserer på barna (*zooming out*). I resten av tagningen fastholder så kameraet den posisjon det hadde i utgangspunktet (s. 66):

Bak dem, i en sand som bare så vidt er fuktig, har de bare føttene deres tegnet opp tre rekker med spor, tre regelmessige stiplede linjer hvor sporene følger hverandre i nøyaktig samme avstand og er nøyaktig like dype og skarpe i kantene.

Barna ser rett frem for seg. De skotter verken mot klippekanten til venstre eller mot sjøen og den vesle bølgen som med jevne mellomrom bryter på den andre siden. Enda mindre snur de seg for å studere den strekningen de allerede har tilbakelagt. De går rett fremover i samme jevne, raske takt.

Den siste tagningen med barna som hovedmotiv har mye til felles med den foregående både når det gjelder billedmotivet og de filmatiske grepene som benyttes, men igjen er det variasjoner og nyanser som virker fornyende. I det korte introduksjonsavsnittet gjentas kameraposisjoneringen og vinklingene fra forrige versjon, men man må likevel forestille seg at det foretas minst to raske kryssklippinger (*jump cuts*) eller superraske

panoreringer (*swish pans*) til meget korte repetisjoner (*short shots*) av fuglene i det de letter og flyr ut over havet, og i det de har landet og gjenopptar sine spankuleringer i vannkanten (s. 69):

De tre blonde barna enser verken de pent utskårne sporene de lager i den uberørte sanden, eller bølgeskvulpet til høyre, eller fuglene som snart flyr, snart spankulerer foran dem. I samme jevne, raske takt går de videre side om side, hånd i hånd.

Den videre avfotograferingen av barna foregår imidlertid på nærmere hold enn forrige gang. Dermed trer nye nyanser frem i beskrivelsen av dem, som ikke var synlige på langt eller middels langt hold. Således ser man nå ansiktstrekkene deres tydeligere, og man registrerer også kjønnsforskjellen mellom dem. Det innebærer at man har beveget seg fra et helfigurbilde (*medium shot*) til et hode- og brystbilde av dem (*close shot*), noe som igjen lett vil kunne foretas ved hjelp av en langlinse-effekt (*zooming in/out*), med påfølgende, tett nærbilde av piken (*close up*), der kameraets tagning beveger seg vertikalt fra øverst til nederst på kroppen hennes (*tilt shot*). Etter disse bevegelsene gjentar imidlertid kameraet, som avslutning på tagningen, den posisjoneringen og billedutformingen som ble satt i begynnelsen (s. 69–70):

De tre solbrente fjesene, som alle er litt mørkere enn sanden, er nokså like innbyrdes. Uttrykket er det samme; uberørt, overveid, muligens litt tankefullt. Selve ansiktstrekkene er også like, til tross for at to av barna er gutter og det tredje øyensynlig en pike. Pikens hår er litt lengre og litt mer krøllet enn guttenes, og lemmene litt spinklere, men ikke mye. Antrekket er absolutt identisk: skjorte og korte bukser i falmet blåttøy.

Piken går lengst til høyre, nærmest sjøen. På venstre hånd har hun den gutten som er litt mindre. Den andre gutten, han

som går nærmest klippekanten, er like høy som piken.

Til disse tre hovedutformingene av tekstens sentralmotiv kunne man legge de kortvariantene av det som forekommer i beskrivelsene av de andre motivene. Der er barna kun bimomenter, men likevel gis det nye spennende billedvinklinger på dem. Man kunne også studere manifesteringen av dem i de tidligere analyserte klokke-sekvensene, hvor teksten (gjennom klokkeklangen og den korte samtalen) føres over i lydfilmens verden. Det er det imidlertid ikke plass til her. Som avslutning på vår "filmatiske" tilnærming til kortteksten "Stranden" skal vi bare konstatere at denne fortellingens manglende "action" og "drive" på hendelses- og handlingsplanet, til fulle tas igjen på "fotografisk" nivå. Der er teksten preget både av indre liv og estetisk bevegelse, slik det er tilfelle også i Robbe-Grilletts mange selvregiserte filmer.

Én kunstner – to medier

Den primære målsettingen med denne artikkelen har vært å vise hvordan og på hvilke punkter en postmodernistisk nyroman-diskurs skiller seg fra en som er modernistisk og eksistensialistisk. Det har skjedd gjennom nærlesning og komparasjon av to konkrete tekstsekvenser som på det umiddelbare motiv- og temaplanet i høy grad er sammenlignbare. Forhåpentlig vis er dette målet nådd i tekstanalysene ovenfor. I det foregående avsnittet førte dette imidlertid til en vurdering av de estetiske strategiene Robbe-Grillet valgte i sin tekst, med basis i sitt omfattende virke innenfor filmmediet. Som konklusjon skal vi derfor kort gjøre oss noen mediehistoriske refleksjoner rundt en forfatter som bevisst forsøkte å formidle mellom sine to viktigste aktivitetsområder: skrift/tekst-mediet og billed/film-mediet.

Det første som her skal bemerkes, er at Robbe-Grillet påbegynte sitt kunstneriske arbeid i 1950- og 60-årene, da filmen og fjernsynet først utfordret, så ble jevnbyrdig med, og deretter overtok bokens posisjon

som det primære sted for allmenn kulturformidling og -opplevelse. Denne utviklingen, og ikke minst de tre neste tiårenes revolusjon innenfor billedmediene og datateknologien, skjøt en slik fart at Robbe-Grilletts tidlige eksperimenter med tekst- og bildekombinasjoner allerede synes primitive og foreldede. Det er tilfelle ikke minst for hans selvlagde og i sin tid opphausede genre, *le ciné-roman*, som han utga flere av gjennom sin karriere.



Robbe-Grillet sto ikke høyt i kurs hos 1970-årenes nyfeminister. Særlig hans lek med "maskuline erotiske fantasmer" og "perversiteter" (sodomasochisme, nonne/kloster-sex osv.) var til stor forargelse – her to bilder fra filmen/"kino-romanen" *Vellystens progressive glidebevegelser* (1974).

Foto: *Les éditions de minuit* 1974



"Kino-romanens" mediale og diskursive genreamalgam ble på 1960-tallet ansett som teknisk eksperimentelt og kunstnerisk avansert. Den gjengir ikke bare rollenes taletekst slik denne ble realisert i spillefilmen med samme navn. Den inneholder også manusforfatterens synopsis og sceneanvisninger, regissørens filmtekniske antegnelser i det

originale "screen-play", og dels også hans bemerkninger angående klippingen av det filmatiske råmaterialet. Alt dette er dog gjengitt i en lett modifisert, narrativisert og språklig estetisert form, som gjør verket mer tilgjengelig for romanleseren. Endelig har "kino-romanen" i Robbe-Grillet's tapning også et rikt utvalg stillbilder fra den realiser-te filmversjonen. Disse alluderer selvsagt til, og minner dermed hele tiden leseren om at det verket han leser, ikke er unikt; det finnes også i en annen og mer "fullkommen" versjon. Men ved sine merkbare diskrepanser i forhold til teksten, og ved plasseringen i en ny medial kontekst, understreker stillbildene også at de er del av et eget, separat kunstverk.

At denne hybridgenren ikke bare var et blaff og et påfunn hos én enkeltperson, fremgår av det faktum at Robbe-Grillet fikk følge på denne veien av sin nyroman-kollega Marguerite Duras. Også hun laget en rekke film-manus samtidig som hun skrev romaner – før hun (som Robbe-Grillet) tok steget over til selv å bli eksperimentell filmregissør. Flere ganger byttet også hun på rekkefølgen, slik at hun utga romanvarianter av sine allerede ferdiglagede filmer. Av og til ble disse illustrert med stillbilder fra filmversjonene. Selv om det er svært store forskjeller mellom Duras' og Robbe-Grillet's kunstneriske praksis innenfor både roman, film og den nevnte blandingsvarianten, er begge to gode eksempler på at medieutviklingen i romanforfatteres samtid kan påvirke dem til arbeid også innenfor tidens dominante medium. I denne forbindelse er det imidlertid ett trekk som er helt særegent for Robbe-Grillet. Ingen annen har på samme radikale måte og i samme grad latt filmmediets formspråk innvirke på utformingen av romanenes og korttekstenes prosadiskurs. Det har fremgått ovenfor at dette i

høy grad er tilfelle også i kortteksten "Stranden".

Anvendte tekster

- Camus, Albert: *L'étranger*, Gallimard/Folio, Paris 1942; norsk oversettelse ved Leif Tufte: *Den fremmede*, Gyldendal/Lanterne, Oslo 1965.
- Dick, Bernhard: *Anatomy of film*, Bedford/St. Martin's, Boston/New York 2002.
- Racine, Jean: *Phèdre*, i *Oeuvres complètes* vol. I, Gallimard/Pléiade, Paris 1999; norsk oversettelse ved Halldis Moren Vesaas: *Fedra*, Det norske samlaget/Ori-on dramatik, Oslo 1966.
- Robbe-Grillet, Alain: *Glissements progressifs du plaisir*, Minuit, Paris 1974.
- Robbe-Grillet, Alain: *Instantanés*, "La plage", Minuit, Paris 1962; norsk oversettelse her ved artikkelforfatteren: *Øyeblikksbilder*, "Stranden"; engelsk oversettelse ved Bruce Morrissette: *Snapshots*, "The Shore", Northwestern University Press, Evanston/Illinois 1986.
- Robbe-Grillet, Alain: *L'année dernière à Marienbad*, Minuit, Paris 1960.
- Robbe-Grillet, Alain: *Pour un nouveau roman*, "Sur quelques notions périmées", "Natur, humanisme, tragédie", "Temps et description dans le récit d'aujourd'hui"; norsk deloversettelse (to første essays) ved John Kristian Sanaker: *For en ny roman*, "Om noen foreldede begreper", "Natur, humanisme, tragedie", Cappelen's upopulære skrifter, Oslo 1971; engelsk oversettelse av det tredje essayet ved Richard Howard: *For a New Novel*, "Time and Description in Fiction Today", Northwestern University Press, Evanston/Illinois 1989.