Fantastikk, film og sanglyrikk

En analyse av kjønnsforestillinger i Daniel Clowes' grafiske roman *Like a Velvet Glove Cast in Iron*

Av Cecilie Estelle Wiik

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Universitetet i Oslo

Høsten 2006

Sammendrag

Med utgangspunkt i tre sentrale aspekter ved Daniel Clowes' grafiske roman *Like a Velvet Glove Cast in Iron* (1989–1993) – fantastikk, film og sanglyrikk – presenteres her en lesning av persongalleriets bevisste og ubevisste tanker om kjønn, seksualitet og makt. Analysen viser hvordan hovedpersonen Clays deltagelse i et fellesskapelig mannlig ubevisste kommer til syne i løpet av hans indre og ytre ferd gjennom et populærkulturelt landskap, på jakt etter en forståelse av hvorfor kona har forlatt ham til fordel for sin rolle som skuespillerinne i aparte pornografiske filmer.

I fantastikkapitlet argumenteres det for hvordan de forskjellige tilfellene av overnaturlige fenomener og skikkelser kan leses som metaforer på mannens og kvinnens kjønnsforståelse innenfor en gitt kulturell kontekst. Filmkapitlet behandler spørsmålet om mannens ubevisste: hvordan han får sine tanker og erfaringer om kjønn på samfunnsplanet projisert opp på lerretet i mørke kinosaler. Det viser seg at filmen – som et spekter for populærkulturens bortgjemte understrømmer – også er en arena for de virkelige skjebnene til mannen og kvinnen i et romanunivers som tydeliggjør vekselvirkningene mellom fiksjonens myter og realitetens erfaringer og opplevelser. Innenfor filmens rammer reduseres kjønnsrelasjoner til en destruktiv seksuell lek som ender med vold og død. Disse filmbildene er ironiske versjoner av tilgrunnliggende populære myter om kjærlighet og død som særlig kommer frem under "Barbara Allen"-filmens motsetningsfylte fremstilling av balladeteksten med samme navn. Avslutningsvis foretas en analyse av sanglyrikkforekomstene i verket som også inkluderer en lesning av "Barbara Allen"-balladens formidler. Mannen med gitar som synger og spiller balladen kommenterer også dens forgreninger til filmen, handlingsplanet og persongalleriets ubevisste. Dermed besynger han også Clays og hans ekskones skjebner innenfor et nettverk av indre og ytre strukturer i menneskelivet som spiller inn i kjønnsrelasjonene.

Forord

Arbeidet med *Velvet Glove* har på mange måter gitt meg en følelse av splittelse. Selv om dette er en litteraturvitenskapelig lesning av en grafisk roman, har jeg hele tiden blitt sett på som ”tegneseriedama” av de andre litteraturstudentene. Jeg har derfor ofte spurt meg selv om den grafiske romanen kanskje hadde kommet mer til sin rett om jeg hadde foretatt analysen innenfor et rent tegneserievitenskapelig felt. For er det egentlig mulig å gjøre et akademisk arbeid som kan tilfredsstille kravene både fra det litteraturvitenskapelige og det tegnerserievitenskapelige feltet? Kanskje ikke. Utgangspunktet var i mitt tilfelle nødt til å bli litterært. Min magre trøst får være at det til dags dato ikke har vært lett å utføre verkanalyser innenfor tegneserievitenskapen fordi et slikt fagfelt fortsatt er i sin spede begynnelse. Inntil videre må akademiske avhandlinger om grafiske romaner foretas innenfor de fagretningene tegneserievitenskapen grenser til: litteraturstudier, film- og medievitenskap, og kunst- og estetikkstudier. Det er ikke dermed sagt at jeg ikke har hatt stor glede av å lese verket som litteratur. Min kunnskap og interesse for det litterære har smittet over på lesningen av tegneserieromaner generelt, uten at dette på noe tidspunkt har fått meg til å tenke at disse tegnede og skrevne tekstene innenfor rutesekvensformatet er dårligere eller bedre enn rent bokstavtekstlige verker. De er noe *annet* enn litteratur, og likevel veldig nært knyttet opp mot det vi kaller litterære romaner.

I den forbindelse vil jeg gjerne takke min veileder, Jon Haarberg, for at han har oppmuntret meg til å lese *Like a Velvet Glove Cast in Iron* som litteratur, selv om jeg til tider har fryktet at dette ikke ville yte tegneseriefeltet rettferdighet. Utover dette har Jon vært en uvurderlig akademisk og emosjonell støtte i løpet av arbeidsprosessen, og jeg er ham evig takknemlig for dette. Takk også til min biveileder, Hans-Christian Christiansen, fra Institutt for Film- og Medievitenskap ved Universitetet i København, som med sin doktorgrad om tegneserieestetikk har vært en kunnskapsrik og god samtalepartner å ha, særlig når det gjelder tegneseriefeltets narrative aspekter. Ingrid Sande Larsen er et ytterligere bekjentskap jeg har gjort meg i løpet av dette arbeidet. Gjennom kaffepausene våre har jeg blitt innviet i arbeidet hennes med tegneserier, både på forlagsnivå og akademisk, noe som har vært til stor glede og inspirasjon. Til sist vil jeg takke Jørgen Jahr Glomnes for sin omtanke for meg i den hektiske innleveringstiden, og for å ha vært til hjelp både med innspill når det gjelder analysearbeidet, og med de mer datatekniske detaljene i skriveprosessen.

Innhold

Hva er en grafisk roman? 6
Den grafiske romanens materialitet og historisitet 6
Tegneseriens status 12
Velvet Glove – et populærkulturelt verk? 15
Lesningen av fortellestrukturen 16
Verket 19
Fantastikk 25
Fantastiske elementer i hverdagen: Realiteter eller metaforer? 28
Pauls øyekur 28
Den treøyde kvinnen 31
Tina som menneske og fantastisk skikkelse 34
”There’s a surprise in your bedroom” 36
Mr. Jones og forestillingen om makt 40
Den utvalgte 42
”There go I–I–I…with the face of a stranger” (72: 2) 43
Drømmen og det mannlige kollektive ubevisste 49
Velvet Glove som en folkelig forestillingsverden 52
Film 54
”Like a Velvet Glove Cast in Iron” 56
Van Damme som *sexual persona* 65
Under bakke- og bevissthetsnivå 69
”Barbara Allen” 72
Clays blikk og begjær dør: ”Bluebird of Happiness” 78
Sang og musikk fra folkedypet 82
1950- og 60-tallets populærmusikk 82
”Barbara Allen” 89
Gitarmannen 99
Mannen, kvinnen og populærkulturen 106
Appendiks 109
Barbara Allen 109
Knoxville Girl 110
Angels Rejoiced Last Night 112

Little Child (Mommy/Daddy Dear) 112
My Pal Foot Foot 113
Litteraturliste 115

"[W]hat is the use of a book,' thought Alice, 'without pictures and conversation?'" (*Alice in Wonderland* 1865: 37)[1]

Hva er en grafisk roman?

Like a Velvet Glove Cast in Iron (1989–1993) er ikke bare en roman, men en roman i tegneserieform som i dag går under betegnelsen *grafisk* roman. Det som kan sies å kjennetegne dette verket, er at det er utpreget *populærkulturelt* i sitt innhold og sin utforming. Før jeg presenterer en lesning av verket innenfor en litteraturvitenskapelig ramme, er det nødvendig å si litt om hva en grafisk roman er, hva som skiller den fra andre tegneserier og fra litteraturen, og hva slags populærkultur dette verket tar opp i seg, og gjør seg til en del av. Ved å plassere den grafiske romanen innenfor tegneseriefeltets materielle, historiske og kulturelle kontekst, vil jeg forsøke å reflektere over mulighetene for hvordan "grafisk roman"-begrepet generelt kan forstås. Når det gjelder *Velvet Glove* spesifikt, vil jeg komme inn på hva slags sjangere og uttrykk som ligger til grunn for romanen, og hvordan intertekstuell viten spiller en sentral rolle for lesningen av den. I og med at *Velvet Glove* er tegnet og skrevet som en tegneserie, vil jeg avslutningsvis også si litt om hvordan man leser en slik fortellingsstruktur.

Den grafiske romanens materialitet og historisitet

I løpet av de siste 30 årene har stadig flere tegneserier blitt publisert som 'grafiske romaner' uten at det dermed råder noen form for konsensus blant tegneserieskapere, tegneserieteoretikere og litteraturvitere om forståelsen av begrepet. En del tegneserieforskere har riktignok påpekt hvordan og hvorfor begrepet oppstod, og at alle disse forklaringene kan føres tilbake til én ting: forlagsbransjen. Tegneseriehistorikeren Roger Sabin (1996) påpeker at tegneseriebransjen på 80-tallet gjorde et forsøk på å nå ut til et bredere publikum ved å utgi en rekke med tegneserie*bøker* som siden ble kalt 'grafiske romaner'.[2] Mange av disse romanene var i utgangspunktet serialiserte fortellinger hvis enkeltdeler ble utgitt med jevne mellomrom i hefter og magasiner, og som først i ettertid ble utgitt i samlede utgaver. Analyseobjektet for denne oppgaven er ikke noe unntak her: Den kom ut i til sammen ti deler

[1] Tekst av Lewis Carroll og illustrasjoner av John Tenniel, London 1992
[2] *Comics, Comix and Graphic Novels* London 1996, s. 165. Will Eisners *A Contract With God* (New York 1978), regnes for å være den første grafiske romanen som har blitt utgitt.

over fire år i forfatterens eget magasin *Eightball*, som han startet i 1988, før den ble utgitt i sin helhet som roman. *Ghost World* (Fantagraphics Books, 1997) og *David Boring* (Pantheon Books, 2000) er to andre eksempler på fortsettelseshistorier i *Eightball* som senere har blitt utgitt som romaner. Dette er også en fremgangsmåte for utgivelser som vi kjenner igjen fra 1800-tallets litteraturhistorie.[3] I likhet med litteraturens fortellinger, har altså tegneseriefortellinger med en viss lengde og narrativ kompleksitet blitt utgitt som tematisk sluttede enheter i bokform under kategorien *roman*, for så å bli solgt av bokhandlerne, og gjennom dem nådd frem til et bredere spekter av lesere. Forlagsbransjens introduksjon av begrepet 'grafisk roman' har dermed bidratt til å revolusjonere tegneseriemarkedet ved å la tegneserien bli assosiert med litteraturen.[4] Både fra skaperens og leserens ståsted kan man nemlig si at tegneseriearbeidets status ble høynet ved at romanbegrepet ble knyttet til *lengre* og mer *komplekse* fortellinger enn vanlige tegneserier. Tegneserieforskeren Pascal Lefèvre har i sin artikkel "The Importance of Being 'published'" påpekt viktigheten av de forskjellige tegneserienes publikasjonsformat for å kunne gi en dekkende analyse av en tegneserie. Han mener at den grafiske romanens sideantall, format, fargebruk, papirkvalitet, antall artister bak verket og beregnet lesehastighet er detaljer som i noen grad er med på å avgjøre hva slags leserresepsjon tegneserien utsettes for. Videre gjør han greie for at de forskjellige formatene også har sin egen stil og sitt eget innhold, og at den grafiske romanen kjennetegnes ved at den gjerne har en strengt gjennomført stil som enten er sober eller forseggjort med tanke på tegningens kompleksitet i forhold til strek, farger, bakgrunn og sidekomposisjon, og at innholdet i den grafiske romanen har voksne temaer, personutvikling og lange, komplekse fortellinger.[5] Selv om det kan diskuteres hvorvidt Lefèvre lykkes i å generalisere format, innhold og stil ved alle tegneseriens forskjellige utgivelser, får han frem hvor avgjørende publikasjonsformatet kan være for at grafiske romaner blir forsøkt solgt som litteratur, samt for hvordan verket på lengre sikt kan bli ansett som "litteratur" i motsetning til andre tegneserieuttrykk og deres format.

Men selv om intensjonen bak oppfinnelsen av begrepet 'grafisk roman' opprinnelig var å selge mest mulig, kan man likevel argumentere for at begrepet gir tegneserieskapere troen på at feltet med tiden kan vokse kvalitetsmessig på å vinne aksept som et medium med litterære kvaliteter. 'Litterære kvaliteter' må her forstås som at bilde og tekst sammen er skrevet og tegnet i en kunstnerisk hensikt, og at språket er skrevet eller nedtegnet med tanke

[3] Martin Lyons, "New Readers in the Nineteenth Century", *A History of Reading in the West*, red. Guglielmo Cavallo og Roger Chartier, overs. Lydia G. Cochrane, Amhurst, MA 1999 [1995/1997], s. 314
[4] Sabin 1996, s. 178
[5] "The Importance of Being Published", *Comics & Culture*, København 2000, s. 99–101

på å formidle noe mer enn ren informasjon, akkurat som den løse og omdiskuterte definisjonen for 'litteratur' krever det. Det er derfor i siste instans tegneserien som *kunst* som problematiseres når man diskuterer tegneseriens litterære kvaliteter. Som kjent har de moderne tegneseriene, fra sin begynnelse som avisstripe og billigproduserte hefter, blitt sett på som en laverestående, vulgær og forenklende fortelleform som med sin dominante bildebruk ble antatt å være mindre krevende for forestillingsevnen enn litteraturen. Kanskje nettopp av den grunn appellerte tegneserier i lengre tid til – og var rettet mot – barn og arbeiderklasse med sin karikerte og stereotype bildeform og minimale bruk av tekst i en svært kortlest og umiddelbart underholdende form. Den tidlige satiriske bruken av tegneserieformen kan ha svertet feltet ytterligere, fordi den da også ble sett på som opprørsk og samfunnsnedbrytende, spesielt etter 60- og 70-tallets 'voksne' undergrunnstegneserier og deres bruk av tabubelagte og (potensielt) politisk radikale temaer.

Ett eksempel på at tegneseriemediet ble sett på som samfunnsmessig undergravende, viste seg med innføringen av den amerikanske Comics Code Authority som ble opprettet i 1954.[6] 'The Comics Code' var et sett med lover som begrenset tegneseriers bruk av vold, sex, dop og politisk subversivt budskap, og disse lovene bidro til å ufarliggjøre tegneseriene eller presse dem ut av markedet – eventuelt ned i undergrunnen. Undergrunnstegneseriens suksess var først og fremst et resultat av et kulturelt klima hvor man søkte å opponere mot borgerlige verdier som 'The Comics Code' langt på vei var tuftet på. Det satiriske tegneserieheftet *Mad* er et historisk eksempel på at undergrunnens tegneserieskapere – uavhengig av popularitet og etterspørsel – likevel måtte forholde seg til den ovennevnte loven for å kunne selge sine serier uten kraftig sensurering: For å vri seg unna lovbegrensninger valgte disse tegneserieskaperne å endre formatet fra hefte til magasin, for slik å falle utenfor Comics Code-regelverket.[7]

I likhet med fremkomsten av den grafiske romanen vises det altså allerede på 50-tallet at tegneseriemediets *materialitet* langt på vei avgjorde uttrykkets muligheter, både med tanke på distribusjon og kunstnerisk frihet. I ettertid har det vist seg at opprøret mot samfunnets begrensende lover også resulterte i at feltet ble mer kunstnerisk nyskapende. Gjennom satiriske favorittemaer som sex, vold, dop og anti-Vietnam-krig-propaganda, viste denne bevegelsen at alternative stemmer kunne ha relativt fritt spillerom til å utforske tegneseriefeltets muligheter, både når det gjaldt form og estetikk, narrasjon og tematikk.

På 80-tallet døde hippiebevegelsen ut, også innenfor tegneseriefeltet, men en ny alternativ tegneseriebølge banet veien videre for en fortellekunst som gjennom flere tiår ble

[6] Morten Harper "Kapteinens skrekk" (bind 1) *Tegneserien i og utenfor rutene* Telemark 1997, s. 62
[7] Harper 1997, s. 60.

forhindret i – men kanskje også selv manglet initiativ til – å utforske sitt potensial som kunstnerisk uttrykk. Tegneseriehistorien er full av eksempler på at tegneserier forble begrenset til spenning, action og humor med et standardrepertoar av 'stereotyper', gjentakende mytologi og formler som først og fremst fungerte som lettlest og gjenkjennelig underholdning fremfor å etterstrebe mer komplekse, kunstneriske kvaliteter. Skulle man overleve som tegneserieskaper, måtte man holde seg til de formlene som var salgbare. Skulle man overleve som tegneserieforlag, måtte man publisere det som solgte mest. Superhelt-tegneserier står som det fremste eksempelet på hva som solgte mest, og dermed også ble produsert mest, mot midten av 1900-tallet og utover. Salgbar tegneserieproduksjon er ikke nødvendigvis et problem i seg selv, men den kan sies å ha forhindret *andre* sjangere, temaer og fortelleformer innenfor feltet i å bli utforsket.

Med den alternative tegneseriebevegelsen som oppsto på 80-tallet, ble det eksperimentert ytterligere med temaer, sjangere og fortelleteknikker som tidligere hadde vært forbeholdt filmen, teateret og litteraturen. En slik 'modningsprosess' for tegneseriefeltet bidro til at man nå øynet mulighetene for at skapere endelig også kunne leve av tegneserier som var rettet mot den voksne leseren.[8] Også her spilte materialiteten en sentral rolle i feltets utvikling: Det nye spillerommet for utforskning av tegneseriemediets muligheter på 80-tallet var et resultat av at tegneserieskapere nå klarte å overleve på markedet ved å starte egne, mindre forlag, samt utgi små opplag av såkalte alternative tegneserier. Clowes' forlag Fantagraphics (opprettet i 1976) var nettopp et slikt lite, alternativt forlag med tilsvarende små opplag, som i utgangspunktet stod milevis unna de masseselgende tegneserieforlagene Marvel og DC Comics, både i profil, salgbarhet og leserkrets. De nye typene tegneserier ble distribuert direkte til egne tegneserieforretninger som økte kraftig i antall på 80-tallet. I disse småbutikkene var lesestoffet nesten utelukkende rettet mot de unge voksne leserne fra enkelte nisjekulturer og fankulturer som vokste frem på 80- og 90-tallet. Gjennom framveksten av tegneserieforretninger kom alternative og avantgardistiske serier frem i lyset og vant større leserskarer enn noen gang tidligere. Forutsetningen for den voksende alternative tegneseriebransjen var selvsagt at flere tegneserieskapere selv sprang ut *fra* og skrev *for* disse nisjekulturene. Slik oppsto det et lite marked rundt en subkulturell kapital som appellerte til et stadig bredere sjikt fordi det lå i tiden å søke etter – ja nettopp – et *alternativ* til den grove inndelingen av kunst på den ene siden og populærkultur på den andre. Clowes hadde kanskje

[8] Will Eisner *Graphic Storytelling and Visual Narrative* Tamarac, FL 1996, s. 4

en god porsjon flaks da han kom ut med verker som *Velvet Glove* i løpet av denne periodens håpefulle tid for den 'smale' tegneseriekunstneren.

De såkalte alternative miljøene dannet seg ofte rundt de forskjellige musikkbevegelsene som oppsto på denne tiden. Musikken fungerte som et uttrykk for unge menneskers identitet og holdninger til samfunnet, og dette uttrykket gikk ofte igjen som et ekko – eller som en supplering til musikken – i de alternative tegneseriene. Sammen med flere andre tegneserieskapere som var og er tilknyttet Fantagraphics forlag, og forlagets anerkjente tidsskrift *The Comics Journal*, blir Clowes ofte plassert innunder kategorien 'postpunk'. Denne merkelappen er på mange måter den første i en lengre rekke med såkalt *indie*-musikk, som egentlig er en samlebetegnelse for uavhengig og egenprodusert 'gjør det selv'-musikk. 'Postpunken' oppstod på slutten av 70-tallet og begynnelsen av 80-tallet, og er i all hovedsak en bred sekkebetegnelse på en eksperimentell og kunstnerisk musikk: På den ene siden skuet flere av disse musikkartistene tilbake på 50- og 60-tallets populærmusikk. På den andre siden søkte de etter nye måter å uttrykke musikk på som avvek fra 'hippie'-æraen, rocken og punkanarkiet. [9] Mentaliteten i 'postpunken' er det som i sterkest grad har preget Clowes som alternativ tegneserieskaper på 90-tallet: Misnøyen med den amerikanske massekulturens – men også det etablerte kunstfeltets – snevre rammer for kreativ utfoldelse. Dette henger sammen med *indie*-bevegelsens generelle behov for å markere avstand til sin egen amerikanske (og britiske) samtid og dens kapitalistiske logikk ved å ironisere over den fremfor å gjøre opprør mot den. Som med Generasjon X generelt, rakk de å få med seg at verken hippiene eller punkerne greide å endre samfunnsstrukturene. Som en konsekvens har de tendert mot å bli tilbakeskuende nostalgikere fremfor å engasjere seg i egen samtid og fremtid. Således er Clowes' tegneserier, som er utpreget *indie* med sitt satiriske og ironiske blikk på samtiden, men også med sine mange referanser til 50- og 60-tallets populærkultur, et godt eksempel på hvordan en musikkbevegelse har påvirket tegneseriefeltet gjennom sine holdninger, preferanser og livssyn.

I dag er det liten tvil om at slike 'alternative' stemmer selger, noe forfatterne Joseph Heath og Andrew Potter (2005) påpeker i boken *Rebell Sell. How the Counterculture Became Consumer Culture*.[10] Clowes har seilt opp som en av de mestselgende alternative tegneserieforfatterne i den vestlige verden, mye takket være den grafiske romanens framvekst. Da det på 80-tallet ble et marked for 'det smale', kunne slike tegneserier eksistere side om

[9] For definisjon av 'postpunk', se Simon Reynolds *Rip it Up and Start Again – Postpunk 1978–1984* London, 2005.
[10] Chichester, West Sussex

side med de store underholdningsseriene som, nedgang til tross, fortsatte å selge i større opplag enn de alternative seriene.[11] Først gjennom det tiltagende mangfoldet av tegneseriefeltets muligheter på tegneseriemarkedet, dukket ideen om å markedsføre tegneserier som grafiske romaner opp. Alternative tegneserier med forholdsvis sofistikerte, metaorienterte oppdateringer av superheltsjangeren var først ute med å bli forsøkt solgt som grafiske romaner, og dermed som bøker, som litteratur. Man forsøkte seg på å selge et produkt som var en blanding av det kommersielle og det alternative innenfor en delvis litterær ramme. Alan Moore og Dave Gibbons' *Watchmen* (1986) er et godt eksempel på at det litterære innholdet og formatet var en suksess blant et bredt spekter med både lesere og kritikere.[12] Men sjangrene som beveget seg utover superhelttematikken ble i langt mindre grad forsøkt solgt som litteratur. I denne perioden besto de mer utpreget alternative tegneseriene grovt sett av følgende kategorier, selv om flere tegneserieskapere tok egne retninger på tvers av disse: 1) humor (som var størst), 2) såpeopera, 3) sci-fi fantasy, 4) horror og sex, og etter hvert, 5), en tegneseriesjanger med utgangspunkt i hverdagsrealisme, som igjen kan inndeles i tre undersjangere: a) autobiografi, c) biografi, og 3) politisk dokumentar.[13] Den hverdagsrealistiske sjangeren var én gren av det alternative feltet som skulle vise seg å ha en relativt stor suksess med formatet grafisk roman, og frem til i dag er det særlig innenfor denne sjangeren – Clowes inkludert – at stadig flere tegneserieskapere får frem sin særegne stemme gjennom grenseovergangene til litteraturfeltet.[14]

Alt i alt omtales 80- og 90-tallet derfor av enkelte tegneserieteoretikere som perioden da tegneserieskapere søkte etter en plass i den litterære kulturen.[15] Først på 90-tallet så man tydelige bevis på at tegneserien *har* muligheten til å *oppfattes* som litteratur når den utgis som grafisk roman. I 1992 fikk den avantgardistiske, amerikanske tegneserieskaperen Art Spiegelman Pulitzer-prisen for beste litterære roman med sin grafiske roman *Maus: A Survivor´s Tale*, som var skrevet innenfor den biografiske sjangeren. I år 2001 vant den alternative tegneserieskaperen Chris Ware 'the Guardian Prize' for årets beste litterære roman med sin grafiske roman *Jimmy Corrigan. The Smartest Kid on Earth*, som var tydelig preget av hverdagsrealismen, samtidig som den gikk på tvers av denne sjangeren. Det er her verdt å merke seg at ingen av de to grafiske romanene ble endelig utgitt av tegneserieforlag, men av bokforlag (Pantheon), og at dette langt på vei kan være årsaken til at de vant litterære priser.

[11] Sabin 1996, s. 177.
[12] Harper 1997, s. 139.
[13] Harper 1997, s.196 og 209.
[14] Harper 1997, s. 211–213.
[15] Sabin 1996, s. 15; Harper 1997, s. 138; Eisner 1996, s. 4.

Litteraturfeltets fascinasjon for tegneseriefeltet har også gjort seg gjeldende i Dave Eggers litteraturtidsskrift, *McSweeney's Quarterly Concern*, hvor nummer 13 (2004) hadde Chris Ware som gjesteredaktør.[16] Nummeret er en antologi utgitt i bokform med og om tegneserier fra et bredt spekter med bidragsytere, deriblant Daniel Clowes. Både han og de andre kunstnerne som bidrar, har – ifølge introduksjonen – det til felles at de har gjenoppfunnet tegneseriespråket for at det skal passe med deres "særegne sensibiliteter", uten å ha bøyd seg for kommersielle interesser.[17] Denne oppgaven skal analysere en grafisk roman av Clowes som går innunder ovennevnte kategori når det gjelder intensjonen om å fremstå som et verk med en "smal" stemme som går på tvers av det kommersielle. Men: Ved å ha status som *indie* – som *independent* – står romanen like langt unna Spiegelman og Wares verkers status som prisbelønnet litteratur. Med *Velvet Glove* ødsler Clowes i bruken av et helt spekter med populærkulturelle, lave og vulgære uttrykk og sjangere uten en eneste referanse til noe høykulturelt. Romanen kunne aldri ha vunnet noen litterær pris. Verket er derfor selve motsatsen til de nyeste tegneserieromanenes frierier til kunstinstitusjonene ved å være et produkt som springer ut av – og er myntet på – den ovennevnte nisjekulturen.

Det er like fullt interessant å lese *Velvet Glove* som litteratur, som en tegneserie i romanform som består av populærkulturens sjangere og uttrykk i en kompleks fortelling. Spørsmålet som melder seg her, er hvorvidt grafiske romaner generelt kan være litteratur når ordet *grafisk* inkluderer både skrive- og tegnekunsten. Er begrepet *roman* med på å hierarkisere uttrykkets bokstavtekst over bildetekst? For å komme på sporet av skillets natur mellom tegneserien og litteraturen, er det nødvendig med et raskt overblikk over tegneseriens utvikling.

Tegneseriens status

Tegneserien kan sies å ha røtter helt tilbake til de tidligste formene for bildefortellinger i menneskets historie. Hulemalerier og egyptiske malerier, nyere bildemanuskripter, som for eksempel det berømte Bayeux-teppet (1066 e. Kr), samt tilfeller av maler- og tresnittkunstens fortellende bilder. Lynd Ward kan trekkes frem som en etablerer av den grafiske romans arkitektur ved at han i perioden rundt 1930 fikk utgitt sine tresnittfortellinger som grafiske romaner helt uten tekst. Flere teoretikere har også valgt å se spiren til dagens tegneseriekunst i de tidligste nedtegningene av menneskets fortellinger fordi de mener at tegneserier

[16] NY
[17] Chris Wares "Introduction", s. 12

hovedsakelig er et visuelt medium som forteller med bilder.[18] Det norske begrepet 'tegneserie' må kunne sies å føye seg inn under den ovennevnte forestillingen om bildets forrang til teksten. 'Tegneserie' betyr kort og godt fortellinger med tegnede bilder i en serie. Men hvis det er slik at tegneserier hovedsakelig er bilder som forteller, hvordan skal man så forstå det store flertallet av tegneseriers betydelige innlemmelse av bokstavtekst? Er bokstavteksten først og fremst et middel til å støtte opp om bildet? I *Understanding Comics: An Invisible Art* fremhever tegneserieteoretikeren Scott McCloud (1993) særlig 1830-tallets Rudolph Töpffer som den moderne tegneseriens far. Dette er fordi han benyttet rutepanelet, samt at han var den første i europeisk historie som kombinerte bruk av ord og bilder som *avhengige* av hverandre, både når det gjaldt resepsjonen og utviklingen av fortellingen.[19] En slik forståelse av tegneserien utelukker dermed at bildet har forrang for teksten. Tegneserier, slik vi kjenner dem i vår tid, ble da også utformet og utgitt ved slutten av 1800-tallet slik Töpffer tegnet og skrev sine satiriske fortellinger i bokform, bare at de nå ble utgitt som svært korte *avisstriper*. Tegneserieskaperen Richard Outcaults 'The Yellow Kid' regnes for å være den første avisstripen som slo an på markedet da den ble et fast innlegg i *The New York Journal* fra og med 1896.

Nettopp som avisstripe hadde tegneseriefeltet et uhyre lite spekter å spille på, noe som kan sies å ha vært mye av grunnlaget for den langvarige skepsisen til den senere utviklingen av tegneseriefeltet, og den vedvarende overbevisningen om at dens fortelleform er lite annet enn en populærkulturell hybrid av ord og bilde som motarbeider hverandre. Med utgangspunkt i britisk og spesielt amerikansk tegneseriehistorie, ser man en klar ramme for tegneseriestripens utfoldelse: Stripen skulle være kortlest, ha en bred publikumsappell og i den forbindelse være humoristisk underholdende med sin bruk av umiddelbart gjenkjennelige situasjoner, enkelt språk og stereotype, karikerte personer. Det sier seg selv at en slik kunstform absolutt kan ha kvaliteter både som underholdning og kunst, men at utviklingen av plot og tematisk sluttede enheter ble (og fortsatt er) vanskelig, for ikke å si umulig å gjennomføre. Fra begynnelsen av var den moderne tegneserien i form av avisstripe derfor mer visuelt spektakulær enn den var narrativt litterær. Gjennomtenkte persontegninger, fullendt tematikk, velutviklet fortellestruktur og evnen til å uttrykke noe vesentlig om menneskets tilstand er ofte essensielle bestanddeler i en god fortelling. Når tegneserieskapere senere forsøkte seg på å kombinere disse fortellende virkemidlene i ett og samme verk (i hefter og

[18] Eisner 1996, s. 1; David Kunzle, "Le Chat Noir", Mississippi 2001, s. 3; David A. Beronä, "Pictures Speak in Wordless Comics: An examination of pictorial principles in the work of Milt Gross, Hendrik Dorgathen, Eric Drooker and Peter Kuper", Mississippi 2001, s. 19
[19] NY, s. 17

album), ble de raskt stilt overfor det dilemma at ord og bilde ble bedømt hver for seg innenfor hver sin institusjon: Mediets *bokstavtekst* ble bedømt ut fra litteraturens tradisjoner for tilnærming til skrift, mens *bilder* ble tilsvarende bedømt ut fra den visuelle kunstens tradisjoner. Det ble derfor åpenbart at tegneseriefortellinger manglet en egenformulert estetikk og et eget forskningsfelt som kunne yte fortelleformen rettferdighet. Tegneseriekunsten er et nytt og uutforsket felt som lenge har vært dømt til å komme til kort overfor den etablerte kunstinstitusjonen. Tegneseriemarkedet har langt på vei satt standarden for hva slags retning tegneseriefeltet har tatt, og dette henger sammen med at 'legitimerende autoriteter' som universiteter, museer og media i tillegg har unnlatt å inkludere tegneserien som en anerkjent kunstform.[20] Hans-Christian Christiansen påpeker i sin avhandling om *Tegneseriens æstetik* at tegneseriefeltet fortsatt er svært ungt og dermed mangler integritet og aksept som et etablert medium.[21] Det er imidlertid ikke 'aksept' for tegneseriekunsten innenfor et allerede definert kunstfelt han etterlyser. Han mener at tegneseriemediet som *helhet* aldri ville kunne leve opp til klassiske, estetiske normer som kompleksitet, originalitet, "kantiansk hensiktsmessighed uden hensikt" og forestillingen om kunst som noe som frigjør seg fra praktiske og kommersielle interesser.[22] Det er med andre ord problematisk for en teoretiker som Christiansen å definere tegneserier som litterære fordi de da vil sammenlignes med den tradisjonelle litteraturen i tillegg til å bedømmes ut fra den tradisjonelle litteraturforskningens teorier og redskap.

Jeg mener at Christiansens bekymring for tegneseriefeltets eventuelle aksept innenfor etablerte kulturelle og kunstneriske institusjoner er høyst reell, men jeg vil samtidig også påstå at denne bekymringen kunne blitt redusert om han hadde tatt utgangspunkt i at tegneseriefeltet har en *bredde* som inkluderer alt fra kunstneriske og litterært tilfredsstillende verk, til de arbeidene som hovedsakelig søker å være lettlest og salgbar underholdning. Mange tegneserier er både–og, akkurat som med litteraturen. Litteraturfeltet har dessuten i teorien både plass og kapasitet til populære verker. Den grafiske romanen *Velvet Glove* er en populærkulturell roman som langt på vei lar seg analysere med litteraturvitenskapens teorier og redskap uten at verket behøver å bukke under av den grunn. Tvert imot kan dette verkets litterære kvaliteter bringes frem i lyset gjennom en innlemmelse av slike tekster innenfor det litteraturvitenskapelige feltet. Skillets natur mellom kunst og populærkultur er som kjent et evigvarende og åpent spørsmål. I likhet med en rekke sentrale tegneserieteoretikere velger

[20] Thierry Groensteen, "Why are Comics Still in Need of Cultural Legitimization?" *Comics and Culture*, red. Hans-Christian Christensen, København 2000, s. 29
[21] 2000, s. 147
[22] 2000, s. 147

Christiansen likevel *kun* å ta for seg tegneseriefeltet ut fra den negativt ladede betegnelsen massekultur,[23] og kanskje med god grunn: Tegneserien som kunst er et mye omdiskutert tema både blant skaperne selv og de utenforstående. Derfor har uttrykket til dags dato vært langt fra å kunne omtales som en kunstform som harmonerer med den etablerte kunstens rammer. Det er ikke dermed sagt at alle tegneserieskapere ønsker å innlemme sine verker i kunstfeltet, om sistnevnte skulle ende opp med å bli aldri så åpent og inkluderende. Kunstbetegnelsen *gjør* noe med tegneserien. Kanskje det finnes fordeler for tegneseriefeltet som helhet ved å operere innenfor det populærkulturelle feltet og dermed forbli utenfor kunstinstitusjonen. Sabin tror at tegneseriefeltet kan ha tjent på å stå på utsiden av kunstfeltet. Ved å fokusere på tegneseriefeltets funksjon utenfor kunstinstitusjonene vektlegger Sabin at det tross alt har nådd ut til et potensielt sett bredere publikum enn kunsten og derfor også har hatt en større innvirkning på samfunnet enn hvis det hadde redusert sitt virkefelt til kunstens rammer.[24] Mens Christiansen er opptatt av å *beskytte* tegneseriefeltet som helhet mot kunstinstitusjonene, er Sabin opptatt av å se tegneseriefeltets *fordeler* ved å være på utsiden av kunstinstitusjonene etter *eget* valg. Som resultat av begges definisjon av tegneseriemediet som et medium det ikke er mulig å introdusere for kunstfeltet, uteblir diskusjonen om hvorvidt den grafiske romanen som en *del* av tegneseriefeltet kan utfordre de vante forestillingene om hva som er litteratur og hva som er kunst.

Velvet Glove – et populærkulturelt verk?

Gjennom oppgavens analyse av *Velvet Glove* som verk, vil jeg demonstrere hvordan man gjennom en lesning kan få frem analyseobjektets litterære (og dermed kunstneriske) kvaliteter til tross for dens selvbevisste lavkulturelle uttrykk. Populær litteratur er også litteratur. I et intervju med Daniel Clowes i "The Guardian" kommer det frem at tegneserieskaperen er storkonsument av såkalte *pulp novels*.[25] Et annet intervju viser imidlertid at han er like mye influert av B-filmer, særlig når det gjelder verkenes tone og atmosfære.[26] Går vi selve verket nøyere etter i sømmene, oppdager vi atter andre populærkulturelle forelegg og referanser, blant annet fra musikkverdenen. En fellesnevner for innflytelsesmaterialet er at det i det vesentlige er hentet fra 1950- og 60-tallet. Som tegneserieroman ellers, vil jeg påstå at den lar

[23] Det samme synet på tegneseriefeltet som hovedsakelig massekulturelt finnes både hos Groensteen (2000), og i David Carriers *The Aesthetics of Comics* (Pennsylvania 2000).
[24] 1996, s. 326
[25] Dan Glaister, "A Comic Book Hero", 27.07.2005
[26] Intervju av Gary Groth: "Dan Clowes Revealed!", *The Comics Journal* Nr. 154, 1992, s. 90

seg lettest plassere innenfor undergrunnstegneserienes hverdagsrealistiske og satiriske sjangere. Sammenlagt fremstår altså romanen som en udiskutabel form for populært verk, både i uttrykk og innhold. Slik sett får den en status som kan minne om populærlitteraturen. Dette viser seg først og fremst ved at *Velvet Glove* benytter seg av tegneseriemediets standardiserte språk, som består av allmenne, lett gjenkjennelige koder selv for lesere med minimale kunnskaper om tegneserieuttrykket. I tillegg taler tegneseriespråket i dette verket gjennom stemmer og bilder hentet fra det ovennevnte spekteret med populærkulturelle sjangere og uttrykksformer. Satire, såpeopera, detektivromaner, surrealistisk fantastikk, horror, *exotica*-pornografi og populær sanglyrikk slås sammen med hverdagsrealisme i ett og samme verk og fremstår som en feiring av – eller kanskje som et dypdykk i – lavkulturelle sjangere og uttrykk. Når det viser seg at også *romanuniverset* består av personer som er konsumenter av de samme kulturelle uttrykkene, blir det tydelig at vi har å gjøre med et verk som er både av, med og om folkelig kultur. Det interessante her er at romanen likevel ikke har noen utpreget masseappell. Snarere ser det ut til at fortellingen, med sine allusjoner og særegne estetikk, er rettet mot lesere som tilhører en nisjekultur hvor man vet å sette pris på hybrider av populærkulturelle referanser som strekker seg fra kitsch, camp, undergrunn, satire og surrealisme til hverdagsrealistiske uttrykk. *Velvet Glove* viser på denne måten at uttrykket er bygget på en bestemt type kulturell kapital som innebærer kjennskap til, og lidenskap for, populære verk som inkluderer alt fra de mest kjente til de mest obskure tilfeller. Leseren må være i besittelse av denne intertekstuelle kompetansen for å få fullt utbytte av teksten.

Lesningen av fortellestrukturen

I de følgende tre kapitlene vil jeg presentere min lesning av romanen. Men det er ikke bare de ovennevnte sjangrene og populærkulturelle referansene som leses. Tegneserier har også en egen måte å fortelle på, enten det er i form av en stripe, serie eller grafisk roman. Hva krever en slik tekst av sin leser?

Skal man forstå helheten av en tegneserieroman, må man, som med tegneserier generelt, kjenne til de enkelte delene som uttrykket består av. I tillegg til ord og bilder er slike tekster utformet innenfor et rutepanel hvor rutene fremstilles i en sekvens. Man har altså den enkelte rutens uttrykk og samspillet mellom det totale antall av ruter (romanen som et hele) å forholde seg til som leser. Hensikten med rutene er å ramme inn en hendelse i tid og rom slik at den enkelte rute blir et utsnitt i forløpet som serien eller romanen skildrer. Innenfor den enkelte ruten har man følgende virkemidler til rådighet: tegningens stil, bildeutsnittet og

bokstavteksten. Ordene i teksten er på sin side ofte skrevet for hånd, og er gjerne en integrert del av bildet innenfor talebobler eller som *onomatopoetika* hvor ord beskriver lyd. I tillegg til ruteinndelingen har også rutens form og størrelse – eventuelt en utelatelse av ruteinndelingen – et fortellende virkemiddel som ofte er avgjørende for forståelsen av rutens innhold. Ett eksempel fra *Velvet Glove* på overganger i tid og rom gjennom rutenes form, er bruken av ujevnt tegnede ruter som skiller seg fra de øvrige rettegnede rutene. Disse taggete formene på enkelte av rutene markerer at fortellingen nå har gått inn i en fortidig hendelse, eller til et annet virkelighetsplan som skiller seg fra den overordnede handlingens forløp.

Rutene som plasseres etter hverandre, blir som bruddstykker med luft imellom. Disse mellomrommene som oppstår mellom rutene, er ikke uvesentlige for fortellingsstrukturen. Tegneserieuttrykket skyver store deler av fortellingens *tid som går* inn i gapene mellom rutene, slik at fortellingen ikke blir fullverdig før leseren fyller tomrommene med sitt eget bidrag til fortellingen. Dette gjør leseren ved å kombinere sin forestillingsevne med de eksisterende rutenes form og innhold. Slik blir leserens medskapende evner en forutsetning for at den bruddpregede fortellestrukturen skal fungere. Det er dermed ikke riktig at tegneseriens fortellinger fører til at leseren ikke behøver å benytte seg vel så mye av forestillingsevnen som ved lesningen av en litterær roman. Tegneseriens fortellingsstruktur krever *mer* av leseren enn rent litterære fortellestrukturer i den forstand at avstanden mellom rutene hele tiden gjør det nødvendig for leseren å forestille seg sammenhengen mellom dem.

Leserens rolle i fortellingsstrukturen ligner hennes rolle i tegneseriespråket. Tegneseriefortellingens elliptiske karakter krever at språket (både bildespråket og bokstavteksten) bruker lett gjenkjennelige, allmenne koder for at leseren skal kunne skape mening og kontinuitet i ord- og bildeveven.[27] Bildene er således ladet med én eller flere betydninger som skal komme frem ved at leseren selv må legge mening i bildene. Samtidig må denne betydningen ses i forhold til bokstavteksten som både kommenterer, problematiserer og utfyller bildets fortelling. På sin side kan også bildet belyse bokstavtekstens mening. I forhold til en slik lesekonvensjon kan alternative og avantgardistiske grafiske romaner vanskeliggjøre forståelsen av tegneseriespråket fordi kompliserte ord og tegninger stopper opp flyten i lesningen. Vårt analyseobjekt har imidlertid et lett tilgjengelig tegneseriespråk innenfor både bilde og bokstavtekst, samtidig med at fortellingens handling og struktur er mer kryptisk og utilgjengelig. Det finnes heller ingen tydelig fortellestemme i teksten fordi tegneserieteksten *viser frem* handlingen fremfor å

[27] Christensen 2000, s. 110

fortelle den. Således er *Velvet Glove* en roman som blir krevende lesning til tross for et enkelt språk. Uskyldigheten i den enkle og tradisjonelle tegningen, og den folkelige muntligheten ved bokstavteksten blir på ingen måte noen gratisbillett til forståelsen av fortellingens komplekse forhold. Akkurat som med litteraturens romaner, er det derfor vanskelig å komme med en begrensende definisjon av hva den grafiske romanens fortellende virkemidler kan og ikke kan med språket det benytter, annet enn at leseren alltid må være med på å "vekke beskrivelsen til live".[28]

[28] Christensen 2000, s. 114

Verket

Denne oppgaven har til nå ikke kunnet unngå å være historisk introduserende. Oppgavens hovedanliggende er likevel en analyse av romanen som verk hvor den ovennevnte introduksjonen kun er ment å skulle bidra til en forståelse av problematikken rundt innlemmelsen av en slik tegneserieroman innenfor litteraturvitenskapen. Vi skal derfor langt på vei forlate de utenomtekstlige detaljene fra nå av, og konsentrere oss om en lesning av *Velvet Glove*. Verkets komplekse vev av flere parallelle hendelser, både i tid og rom, gjør det nødvendig med en kort fremleggelse av romanens handlingsutvikling, og en mer generell presentasjon av tekstens fortellerperspektiver før jeg legger frem oppgavetemaet for analysen.

Romanen *Like a Velvet Glove Cast in Iron* kan ses som fortellingen om en ung manns utvikling fra å lide under seksuell frustrasjon og villrede til å ende opp som avseksualisert invalid. Leseren introduseres for Clay Loudermilk idet han entrer et undergrunnssted for pornografiske filmer og prostitusjon. Gjennom tankekommentarer kommer det frem at han lider under en form for seksuell selvfornektelse. Han markerer avstand til et sted som han selv aktivt oppsøker. Her ser han en film med tittelen *Like a Velvet Glove Cast in Iron* hvor det utspiller seg en form for seksualitet som står på siden av det han til nå har sett innen sjangeren. En kvinne i sadistisk kostyme ydmyker en rekke med masochistiske menn før hun tar av seg masken. Da oppdager Clay at skuespillerinnen, som bruker navnet Madame Van Damme, er hans ekskone som har forlatt ham. Hennes ansikt på lerretet setter i gang minnesekvenser fra den tiden da de to var et par. Tilbakeblikket på forholdet viser at det hviler et gåtefullt slør over årsaken til bruddet mellom de to, både fra hovedpersonens og leserens perspektiv. Nysgjerrigheten rundt hva som gikk galt i ekteskapet, settes i forbindelse med hans tilsvarende undring over å oppdage Madame på filmlerretet. Utforskningstrangen resulterer i at han foretar en kombinasjon av en mental og fysisk reise på jakt etter innsikt i omstendighetene rundt Madame som aparte pornostjerne og som kvinnen som forlot ham.

Undersøkelsen av 'mysteriet Madame Van Damme' er samtidig en undersøkelse av Clay og hans deltagelse i kollektive forestillinger knyttet til seksualitet innenfor rammen av deres kultur. Slik foretar han en reise gjennom skyggesidene av det som er en kombinasjon av 90-tallets og 50- og 60-årenes amerikanske småbylandskap. En allestedsnærværende medie- og populærkultur og et slags kollektivt ubevisste er med på å danne romanuniversets struktur. Her dras Clay inn i en verden som er preget av dels bevisste og dels ubevisste tanker om kjønn og makt i samfunnet, både gjennom film, media og sanglyrikk, og gjennom de menneskene og skikkelsene han møter på veien. Det foregår en vidt omfavnende kjønnskrig i

kulissene fra begynnelse til slutt i romanen, og Clay involveres ufrivillig i denne på flere tidspunkter. Når det gjelder makttematikken, introduseres Clay for en religiøst betont konspirasjonsteori som handler om hvordan mennesker med makt merkes med et markedssymbol av en høyere instans som kalles Mr. Jones. Tidlig i handlingen møter han to politimenn som utsetter ham for blind vold før de graverer Mr. Jones-symbolet inn i den ene hælen hans. Senere i handlingen setter den underlige *copy cat*-merkingen ham i forbindelse med teoriene knyttet til dette symbolet. De kollektive forestillingene om kjønn og makt manifesterer seg også på fantastisk vis i Clays mange drømmer og på det overordnede og tilsynelatende hverdagslige handlingsnivået i romanen. Slik bidrar fantastikken til å gjøre fellesskapets mentale tilstand til en del av romanuniversets realitetsplan.

Det er innenfor denne verdenen Clay etter hvert finner frem til filmselskapet Interesting Productions som hans ekskone jobber for. Men før han kommer så langt, møter han et knippe med personer som spiller inn i hans skjebnesvangre møte med filmselskapet. Han treffer en ung pike ved navn Tina som jobber på et gatekjøkken i småbyen Gooseneck Hollow hvor selskapets kontorer holder til. Tina er av mystiske årsaker født som en fantastisk skapning i den forstand at hun ikke ser ut som et vanlig menneske. Hennes delfinaktige, deformerte skikkelse virker frastøtende i sin fremmedhet samtidig som hun er svært menneskelig og elskverdig som person. Clay ender opp med å leie et rom hjemme hos Tina og moren mens han utforsker omstendighetene rundt Interesting Productions. Tina er tydelig forelsket i Clay, men uten å få sine følelser gjengjeldt. En kveld kommer hun i en seksuelt opphisset tilstand som resulterer i at hun på overnaturlig vis legger noen kulelignende egg i Clays seng. Seansen illustrerer den umulige seksuelle forbindelsen mellom Clay og Tina.

I Gooseneck Hollow møter Clay også en annen person som får en avgjørende betydning for handlingsutviklingen. Mannen heter Billings og er en ensom, arbeidsledig mann som er den sentrale personen bak fremleggelsen av den ovennevnte konspirasjonsteorien. Billings tar med Clay hjem til seg etter å ha observert at han har kjøpt en pyntefigur hvis ansikt er identisk med symbolet på Clays hæl. Billings introduserer Clay for teorien knyttet til Mr. Jones. I ettertid får vi en scene hvor en anonym ung mann på mystisk vis blir merket av Mr. Jones i egen skikkelse med et resultat som viser seg å stemme overens med teorien. Konspirasjonsteoretikeren tror at også Clay er blant Mr. Jones' utvalgte da han får se merket på hælen. Clay føler forvirring og ubehag ved Billings' interesse for merkingen. Derfor stikker han av mens sistnevnte snakker i telefonen. Billings' fantastisk utseende hund Laura følger med Clay og blir hans kompanjong helt til den dør av manglende næring.

Etter en tid finner Clay frem til filmselskapets lokaler og leier et rom på et motell rett i nærheten for å få innblikk i forholdene. Ved ett tilfelle observerer han også Van Damme i lokalenes vinduer, men uten å forsøke å kontakte henne. Det viser seg at kontorbygget også fungerer som visningslokale for filmpublikum. Her ser han nok en film hvor Madame Van Damme spiller hovedrollen. Filmen heter *Barbara Allen* og handler om en mann som har sex med en kvinne før han skyter henne i hodet med en pistol. To maskerte menn frakter liket til et åpent naturlandskap hvor det puttes i én av to åpne graver som ligger ved siden av hverandre. Like etter tar de samme mennene med seg gjerningsmannen bort til den andre graven og skyter ham i hodet på en slik måte at han faller død om ned i åpningen.

Filmen akkompagneres av en versjon av den kjente balladen med samme navn. Ved filmens slutt vises en mann med gitar som har sunget og spilt ”Barbara Allen” gjennom filmen. Sanglyrikken forteller om Barbara Allen som avviser kjærlighetserklæringene til en døende Sweet William. Når han til slutt dør, er det av kjærlighetssorg over henne. Hans bortgang faller henne av uuttalte grunner så tungt for brystet at hun ender opp med å dø selv, og med dette legges hun i en grav ved siden av hans. En rose gror opp til jordens overflate fra Williams hjerte mens en tornebusk eller villrosebusk (*brier*) vokser fra hennes. Vekstene knytter seg sammen i ”en ekte elskers knute” som et tvetydig symbol på at Barbara og William er forent i kjærlighet gjennom døden til slutt. Balladen fungerer som filmens fortellende stemme, selv om tematikken i sangen bare delvis stemmer overens med filmens. Slik fremstår filmens bilder som en forvrengt versjon av balladens tematikk.

I tillegg vekker synet av Van Damme på lerretet minner fra tiden da Clay var sammen med henne. På denne måten trekkes også forholdet mellom de to inn i filmens og sanglyrikkens tematikk. Clay skjønner at drapet i filmen har funnet sted også i virkeligheten. En rutesekvens viser at Gitarmannen dukker opp utenfor filmen og gjentar de to siste versene av ”Barbara Allen” ved Van Dammes grav. Deretter gir Gitarmannen leseren et historisk overblikk over hennes liv fra tiden før, med og etter Clay, og frem til hun havner i graven. Da Clay kort tid etter kommer over et kalenderbilde, kjenner han igjen bildets fremstilling av naturlandskapet som er identisk med begravelsesplassen i filmen. Stedet heter Kalenda Rock. I samme øyeblikk dukker Gitarmannen opp på det mentale planet til hovedpersonen. Musikanten befinner seg fortsatt på gravstedet som ble vist i filmen mens han vinker på Clay. Det er som om det har oppstått en form for telepatisk kontakt mellom hovedpersonen og den kommenterende gitarmannen. Seansen får ham til å spore opp Madame Van Dammes gravsted ved Kalenda Rock.

Skjebnen skal ha det til at Interesting Productions er i full gang med en ny film ved navn *Bluebird of Happiness* idet Clay ankommer stedet. Regissøren handler på impuls når han bestemmer seg for å integrere Clays besøk av gravstedet inn i filmen. I mellomtiden har Billings skaffet seg en torpedo ved navn Geat som skal hevne Clays overtagelse og vanskjøtting av kjæledyret Laura. Torpedoen finner frem til Clay i det øyeblikk han står fremfor Madame Van Dammes grav og filmes mens han legger en rose ved gravsteinen. Geat synger et utdrag fra en folkesang som forespeiler hans etterfølgende lemlesting av Clay. Slik blir scenen, hvor samtlige lemmer rives av Clays kropp, til en del av filmopptaket. Mens det som er igjen av Clay havner på sykehuset før Tina henter ham hjem til seg, blir opptaket av lemlestelsen viderefulgt av at liket av mannen i graven fra *Barbara Allen*-filmen erstattes med Clays lemmer. Også Clays rose til hans avdøde ekskone kastes ned i denne graven. Leseren oppdager at gitarmannen står ved gravene og synger og spiller også under dette filmopptakets sluttseanse. Det siste vi ser av Clay ved romanens slutt, er at han sitter som en eggformet, avseksualisert klump, lik Tinas fysikk, med en blyant i munnen idet han forsøker å uttrykke seg med tegning eller skrift på et ark. Tina er ved hans side og viser sin kjærlighet til ham, mens han ser ut til å ha så store problemer med å fatte hva som egentlig har skjedd at han ikke klarer å uttrykke verken sorg eller fortvilelse over situasjonen. Gjennom et siste tilbakeblikk på gravstedet avslutter gitarmannen fortellingen om Clay med å plukke opp rosen som har vokst opp fra graven til kroppslemmene hans. Som i en forvridd form av ”Barbara Allen”-balladens kjærlighetsknute har en tornegren vokst opp fra Madame Van Dammes grav og slynget seg rundt rosen som har vokst opp fra graven til Clays kroppsdeler. Gitarmannen bryter en forbindelse mellom gravene ved å fjerne rosen. Han plasserer blomsten i jakkelommen før han forlater åstedet.

Den detaljrike fortellingen gir også stor plass til Clays omverden. På satirisk vis presenteres vi for en verden hvor amerikansk film og massemedia dominerer totalt over menneskers hverdag. Her finner vi både fantastiske elementer med klare surrealistiske trekk, populærkulturelle uttrykk og apokalyptiske, marerittaktige forestillinger om tilværelsen – bevisste og ubevisste – som også viser seg å være formende for utfallet av disse menneskenes liv og virke. Selve handlingen utvikler seg først og fremst gjennom de personene Clay – og leseren – introduseres for. Dette illustreres ved at romanens ti kapitler har hver sin visuelle tittel som viser ansikter fra persongalleriet.[29] Som titler henvender personene seg direkte til

[29] Det er bare på romanens innholdsfortegnelsesside at det oppgis tekstlige titler for hvert kapittel. Hver tittel er tilfeldig basert på det første ordet eller den første setningen som dukker opp i startruten for hvert kapittel. Det er imidlertid de visuelle presentasjonene av persongalleriet som fremstår som kapitlenes titler i selve teksten.

leseren fremfor å introduseres gjennom hovedpersonen. Van Dammes ansikt er tittelen på første kapittel mens Clays ansikt pryder det siste. De resterende kapitlenes titler introduserer mer eller mindre sentrale personer som fyller opp størstedelen av handlingsutviklingen mellom begynnelse og slutt. Titlene viser hvordan romanen i liten grad vier direkte oppmerksomhet mot Van Damme og Clays livshistorier. Forholdet mellom de to forblir gåtefullt frem til handlingens slutt, slik at hovedfokuset rettes mot omverdenen og personene som dukker opp der. På denne måten blir fortellingen om Clays forhold til Van Damme en fortelling om hans (og hennes) deltagelse i persongalleriets kollektive strukturer, både på et samfunnsmessig og psykologisk plan, når det gjelder relasjonen mellom kjønnene. Kjennskap til persongalleriets liv og tanker gir innsikt både i den bevisste og ubevisste kollektive sjelen som knytter elementene i romanuniverset sammen til et hele.

De mange stemmene som kommer til i romanen, skaper en forvirring som krever en redegjørelse for fortelleperspektivet. Hvem forteller om Clays reise på søken etter en forståelse av hva som har gått galt i forholdet mellom ham og Van Damme, og hvordan kan den eller disse fortellestemmene gi innsikt i sammenhengen mellom Clays indre liv og ytre omstendigheter? Det første kapitlet åpner med at leseren får tilgang til Clays tankekommentarer frem til han oppdager sin ekskone på filmlerretet. Etter dette forsvinner den tekstlige fremstillingen av Clays tankeliv – og dermed også førstepersonsfortelleren i verket – slik at leseren overlates til indirekte presentasjon gjennom flere kanaler: Bildets fremstillinger av hans mentale plan gjennom drømmer, minner og fantasier; Clays ytre kjennetegn, hans handling og små bruddstykker av tale; det omfattende miljøet rundt ham. Store deler av handlingen er også viet til det som foregår i romanuniverset *utenfor* den tiden og det rommet hvor Clay befinner seg. Det er i første omgang ikke noe annet enn den impliserte forfatteren, det vil si den eller det som på umerkelig vis geleider leseren gjennom hele tekststrukturen, som fremlegger handlingen. Dette er fordi handlingen langt på vei *vises* fremfor å bli fortalt av en tydelig fortellerstemme. Ett unntak fra denne regelen er Gitarmannen. Når han mot romanens slutt også begynner å dukke opp i det historiske rommet utenfor filmlerretet, får han en fortellerfunksjon som på flere måter minner om korets funksjon i antikkens greske dramaer. Han er en instans som på en og samme tid er *innenfor* det presenterte handlingsrommet gjennom sin rolle som musiker i kulissene av filmopptaksscenene, og *på siden* av handlingen i den forstand at han henvender seg direkte til leseren når filmkameraet er slått av. Det han *så* gjør, er å presentere leseren for ”Barbara Allen”-balladen, og indirekte også filmens forvrengte versjon av den, som en fortelling som er i analogi med, og delvis flettet inn i, historien om Clay og Van Damme. Når han umiddelbart

etter repetisjonen av balladens to siste strofer bringer frem Van Dammes – og delvis også Clays – historie for leseren, avslører han ikke bare at han er en allvitende forteller gjennom sin innsikt i hovedpersonenes liv, men også at han vil bemerke overfor leseren at det finnes sammenhenger mellom det hypodiegetiske og diegetiske nivået i romanen. Leseren er derfor ikke forbauset når denne mannen også kan trekke i trådene for å få Clay til å komme til det samme gravstedet, som er det som skal til for at han ender sin skjebne som kroppslig begravet ved siden av Van Damme. Det er dette som skjer idet han dukker opp på Clays mentale plan og vinker ham til seg med fingeren. Idet vi ser at fortellingen om Clay og Van Damme på gåtefullt vis ender opp med å fremstå som en ironisk vri på ”Barbara Allen”-balladen, er det Gitarmannen selv som på symbolsk vis endrer sluttscenen ved å frigjøre rosen fra tornegrenens grep.

I og med at gitarmannens ansikt ikke fungerer som noen tittel i romanen, til tross for hans sentrale rolle i utviklingen av handlingen, forsterkes tanken om at han er en fortellende og kommenterende instans heller enn å være en del av persongalleriet. Ved å bevege seg uanstrengt mellom romanens i utgangspunktet atskilte sfærer – det mediale og populærkulturelle, det mentale og det hverdagslige – viser gitarmannens fantastiske form for innblanding i handlingen at han har opphevet skillet mellom de ulike sfærene, eller, sagt på en annen måte, at han har koblet de tre sfærene sammen. Slik knytter musikanten og fortelleren sammen romanens populærkulturelle, psykologiske og sosiologiske aspekter til et sammensatt, kollektivt univers som viser frem de kjønns- og maktperspektivene som råder i Clays indre og ytre liv.

Jeg har valgt å inndele analysen av verket i tre deler som tar for seg fantastikk, film og sanglyrikk. Hver del har til hensikt å vise hvordan Clays dunkle relasjon til Van Damme synliggjøres ved hans reise gjennom romanuniversets sammensmelting av indre og ytre faktorer i menneskelivet som former dets forestillinger om kjønn og makt.

Fantastikk

Flere ganger i løpet av handlingen er protagonisten vitne til overnaturlige personer og umulige skapninger innenfor rammen av et karikert, men virkelighetsnært univers: En treøyd kvinne etterfølges av en kjempemann som går rundt på alle fire, en mann med en nese som munner ut i et slags følehorn, en hund uten kroppsåpninger, guden Mr. Jones og den ufattelige fysikken til den ellers så menneskelige Tina. Alle disse skikkelsene er først og fremst til stede ved å være *visuelt* fantastiske for omverdenen og leseren, selv om Tina og to av mennene også har et språk og en stemme. De tre får en menneskelig dimensjon ved seg fordi de interagerer med den naturlig fremstilte omverdenens personer gjennom både verbal og ikke-verbal kommunikasjon. Tina skiller seg ytterligere ut fra det fantastiske persongalleriet ved å være en sentral person i handlingsutviklingen. De resterende skikkelsene med en uvirkelig natur er hovedsakelig skapninger Clay så å si møter i forbifarten. Tilstedeværelsen deres skaper derfor først og fremst en stemning som bærer bud om at vi er blitt innviet i en verden hvor det hinsidige er blitt inkorporert i en ellers normal virkelighet. Naturliggjøringen av det fantastiske understrekes av at verken Clay eller de andre personene i handlingen ser ut til å lure på om de er vitne til sansebedrag når de opplever overnaturligheter. Snarere aksepteres det fantastiske som en del av deres hverdag.

Når det gjelder personene vi følger videre i handlingen, fungerer Tina som en person på linje med de som er tegnet i tråd med virkelighetens mennesker, selv om hennes utseende iblant vekker avsky og undring. Tina er altså den personen som i størst grad fremstilles både menneskelig og fantastisk på én og samme tid. Slik blir hun det tydeligste foreningspunktet mellom to instanser på hverdagsplanet: det som på den ene siden er den ytre sett amerikanske tilværelsen blant mennesker som lever marginale liv i småbyer, og det som på den andre siden kan kalles den mystiske undersiden ved denne hverdagen. Når det skjulte og utilgjengelige dukker opp på den realistisk fremstilte overflaten, får det en overnaturlig form eller karakter. Hva består den av, den såkalte undersiden som i realiteten er bortgjemt, men som her får fysisk form og tilstedeværelse på handlingsplanet? Undersiden avslører sitt opphav gjennom hverdagsmenneskenes *reaksjoner* i møte med den, og disse kommer tydeligst frem der hvor de er vitne til at skikkelser utfører fantastiske *handlinger* på realitetsplanet.

Tina og Mr. Jones er de eneste skikkelsene i romanen med fantastiske *egenskaper* som harmonerer med deres ytre fremtoning. Tina produserer egg, mens guden Mr. Jones på magisk vis griper inn i samfunnets fordeling av makt. Det finnes riktignok andre underlige personer i fortellingen som *ikke* har en overnaturlig fremtoning, men som allikevel inngår som vesentlige

elementer i overnaturlige hendelser. Visuelt fantastiske skapninger skiller seg derfor ofte fra skapninger som kun fremstår som *handlingsmessig* fantastiske. Den mest dominante personen i romanen som er realistisk tegnet og allikevel kan sies å handle på fantastisk vis, er Gitarmannen som befinner seg både i og utenfor *Barbara Allen*-filmen. Han viser seg å ha overnaturlige evner som trubadur i form av å kunne tilkalle Clay på mentale planet, og ved å kunne henvende seg direkte til leseren med blikket. Akkurat som koret i greske tragedier ser han ut til å kunne meddele informasjon med sitt publikum om personenes forhistorier, samt komme suggestive hint om deres skjebner – og denne formidlingen foregår over hodene på persongalleriet uten at han noen gang forlater handlingsplanet. I likhet med Tina er Gitarmannen ikke bare en tilbakevendende person i handlingsutviklingen, men han har også et språk. Det merkverdige er at han bare taler gjennom versene i ”Barbara Allen”-balladen. På denne måten havner han i en annen kategori enn overnaturlige skikkelser som Tina ved å være et talerør for balladens folkemyter slik de også kommer til uttrykk, om enn i forvridd form, både i filmen og i livene til Clay og Van Damme. Han er en formidler av populærkulturen og dens forestillingsverden fremfor å være en egen person i handlingen. Det er ikke dermed sagt at de andre fantastiske personene og fenomenene faller helt utenom folkelige tenkesett. Det er det marginale sjiktet av det amerikanske folket, og deriblant Clay, som *opplever* det fantastiske i romanuniverset, og disse opplevelsene er farget av deres forestillingsverden og livsforhold. Slik sier personenes overnaturlige fremtoning og evner noe om de som betrakter og erfarer dem.

Fantastikken henger på flere måter sammen med en ubevissthet som avslører en dypt pessimistisk og paranoid synsvinkel på tilværelsen sett nedenfra – fra de laverestående og tilsidesatte i det amerikanske folkedypet. Dette kommer særlig tydelig frem innenfor drømmesekvensene i romanen hvor leseren får innblikk i hovedpersonens bevisste og ubevisste tankeliv. I disse drømmene blir leserne vitne til både virkelige og uvirkelige skikkelser og fenomener som vi kjenner igjen fra hverdagsplanet, men vi blir også introdusert for nye. Drømmens fantastikk skiller seg fra det overordnede handlingsplanets ved at detaljene ikke presenteres som reelle. En tegneserieleser vet at fortellingen presenteres gjennom ruter i sekvens hvis *form* bidrar til å indikere hvorvidt en hendelse er virkelig, drømt eller et tilbakeblikk. Ujevne ruter presenterer det *indre* tankelivet mens de rettegnede rutene viser nåtidsplanets *ytre* hverdag. I vårt tilfelle er det derfor fra første møte ikke tvil om at disse overnaturlige elementene kan forklares med at de er drømmer fordi vi *leser* ut fra den ujevne ruteformen de inngår i at vi befinner oss på et mentalt plan. Når det så allikevel vekkes en undring hos leseren hver gang disse fantasifulle drømmedetaljene dukker opp i romanen, er det

ikke bare fordi leseren ønsker å finne meninger i drømmeelementene som kan bidra til å forklare hva som foregår i Clays indre og ytre verden. Som vi vet, har den ytre verdenen tilsvarende gåtefulle elementer av fantastikk i seg, noe som gjør *forbindelsen* mellom drøm og virkelighet til det undringsvekkende momentet for leseren. Fantastikken i drømmelementene og hverdagstilfellene, og sammenhengen dem imellom, blir til ubevissthetens bildegåter, akkurat slik Sigmund Freud undersøkte drømmen i verket *Drømmetydning* (1900).[30] I dette kapitlet skal jeg først se på romanens fantastiske manifesteringer ut fra en dialog med Tzvetan Todorovs *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (1970),[31] før Freuds *Drømmetydning* (1900) og det senere verket *The Uncanny* (1919)[32] brukes som springbrett i gjennomgåelsen av Clays drømmeelementer og deres forbindelser til realitetsplanet. Freud hevder at det ubevisste kommer frem i lyset gjennom (psykoanalytiske) tolkninger av drømmens forskyvninger og fortetninger av det fortrengte hos mennesket. Det går an å lese fantastikken i romanen som tilsynekomsten av driftsbehovenes ferd mellom det ubevisste og det bevisste. På denne måten *er* fantastikken det fortrengte, driftene som er blitt forhindret i å komme til uttrykk på det bevisste planet. Fantastiske hendelser og skikkelser er manifestasjoner av behov, opplevelser og forestillinger som bevisstheten har presset ned i det ubevisste før de dukker opp igjen på bevissthetsplanet, og da også på realitetsplanet. Clay må *forholde* seg til det han har fortrengt både i drømmeland og som fysiske størrelser og hendelser i hverdagen, og resultatet er at det indre blir til en del av det ytre i romanuniverset.

Det er min tese at de fantastiske momentene i romanen kan fungere som metaforer (og i ett enkelt tilfelle en metonymi) på relasjoner mellom kjønnene, og det er en slik lesning jeg utvikler i dette kapitlet. Det særegne ved disse tropene, er at de utelukkende får frem ubehagelige, forstyrrende sider ved forbindelsen mellom mann og kvinne. I oppgavens to neste kapitler kobles disse metaforene på kjønnsrelasjoner videre til to former for populærkulturelle uttrykk innenfor romanuniverset som *også* viser til så vel ubevisste forestillinger som faktiske forhold i romanuniverset: film og sanglyrikk. I og med at vårt første møte med fantastikken finner sted på det overordnede handlingsplanet *utenfor* det mediale, er det naturlig å starte analysen med det som fortoner seg som overnaturlige fenomener *innenfor* et ellers hverdagslig univers. En gjennomgåelse av disse kan bidra til å se fundamentet for sammenhengen mellom det som er Clays ubevissthet og hans deltagelse i folkelige forestillinger slik de gjør seg gjeldende både i populærkulturen og i hverdagens erfaringer. Analysen vil derfor også ta for

[30] Overs. Trond Winje, Oslo 1992
[31] Overs. Richard Howard, New York 1975
[32] Overs. David McLintock, London 2003

seg *drømmens* koblinger til realitetsplanet for fullt ut å kunne klargjøre hvordan ubevisste forestillinger kommer til syne gjennom det fantastiske i kjønnstematikken.

Fantastiske elementer i hverdagen: Realiteter eller metaforer?

Todorov hevder i sin strukturalistiske gjennomgåelse av det fantastiske som "sjanger" at det er *varigheten* av leserens nøling når det gjelder å forstå om en hendelse i et verk kan forklares rasjonelt eller ikke, som kjennetegner det fantastiske.[33] Leseren er definitivt usikker på om enkelte av de overnaturlige tilfellene i *Velvet Glove* kan plasseres innenfor det forklarlige eller uforklarlige, og denne nølingen fortsetter å vare etter at romanen er ferdiglest. Denne lesertvilen omkring forståelsen av overnaturlige tilfeller oppstår først og fremst fordi man ikke vet om disse fenomenene hovedsakelig er projeksjoner av protagonistens og fellesskapets indre følelsesliv som manifesterer seg på realitetsplanet, eller om de i større grad skal betraktes som faktiske tilfeller på linje med hendelser og skikkelser på det resterende overordnede fortellerplanet. Persepsjonen av det overnaturlige lar seg imidlertid ikke redusere til en evig usikkerhet om man har å gjøre med psykiske manifesteringer eller faktiske skapninger og hendelser. Tilfellene er så mange og forskjelligartede at de krever separate analyser som unngår generaliseringer av det som kan fortone seg som overnaturlig i fortellingsuniverset. Todorovs analyse er derfor velegnet her, fordi den er en studie i å definere det fantastiske i forhold til realitet og det innbilte eller oppdiktede i fiksjonsuniverset, og videre fordi han i dette arbeidet har funnet frem til at deler av en fortelling kan være fantastiske uten at resten av verket nødvendigvis er det.[34] Slik har han kommet frem til at det finnes grensetilfeller av det fantastiske som helt eller delvis tilhører den nifse/uhyggelige sjangeren (*the uncanny*) og den vidunderlige sjangeren (*the marvellous*). En del av Todorovs sjangerundersøkelse blir på denne måten en redegjørelse for de forskjellige undersjangerne av det fantastiske som det her vil bli interessant å se i forhold til *Velvet Glove*s overnaturlige tilfeller.

Pauls øyekur

Leserens første møte med et fantastisk element finner sted på det overordnede handlingsplanet *som om* det skulle vært reelt. Før Clay legger ut på reisen for å oppsøke undergrunnsfilmselskapet Interesting Productions, stikker han innom sin kamerat Paul for å

[33] Todorov 1970, s. 25
[34] Todorov 1970, s. 43

låne bilen hans. Paul har fått en infeksjon i øyehulene som nå er under behandling, og både sykdommen og behandlingen fremstilles som reelle. Den alternative asiatiske kuren innebærer at han midlertidig får frosset ned øye-eplene sine og i deres sted får plassert to skalldyr som skal suge ut infeksjonen før øynene settes inn igjen (18–19). Det nøyaktige antall dager for kuren oppgis ikke. Det er disse to sjøkrypenes vrikkende haler som stikker ut av Pauls øyehuler idet Clay kommer på besøk. Avhengig av om det er mulig at skalldyr kan overleve i opp til flere dager eller lenger, halvveis inne i noen hull i menneskekroppen, og om kroppen kan tåle en slik behandling uten større komplikasjoner enn Paul ser ut til å ha, kan dette være et tilfelle som kan forklares med naturens lover, for eksempel ved å være en parodiert form for alternativ medisin. Som lesere får vi ikke vite om det fantastiske i form av friske øyehuler har inntruffet. Romanen følger aldri opp Pauls skjebne, slik at vi sitter igjen med øyesykdommen hans som et bilde på at mannens blikk i sin alminnelighet er blitt sykt, og at det er uvisst om infeksjonen kan kureres. Det er derfor mulig å se romanens utvikling som et forsøk på å gi et svar på hva slags sykdom dette er, en slags diagnose, samt omfanget av den. Det tilsynelatende fantastiske fungerer her som både absurd og uhyggelig ved å vanskeliggjøre leserens oppfattelse av hva som er overnaturlig og hva som er realitet, samtidig som det er en metafor på blikket. Hva sier Todorov om en slik mangfoldighet ved fantastikkens funksjoner i en tekst?

En av Todorovs underkategorier av den fantastiske sjangeren er *det uhyggelige* i ren form. Her er det overnaturlige både uventet, forstyrrende og ufattelig samtidig som det er rasjonelt forklarlig. Det uhyggelige har som hensikt å vekke ubehag i leseren – altså å få frem en reaksjon – mer enn å gi leseren en rasjonelt god løsning på det tilsynelatende uforklarlige.[35] Pauls øyekur er et godt eksempel på at romanen har elementer av det uhyggelige ved at den skaper en ubehagelig stemning fremfor å gi leseren noen god forklaring. Men når behandlingen av øyesykdommen også oppfattes som et bilde på noe annet, som en representasjon av det mannlige blikkets tilstand, blir manifesteringen av det uhyggelige og det fantastiske generelt svekket. Hver gang en overnaturlig hendelse er beskrevet med ord som vi ikke leser i sin bokstavelige mening, men i en annen, ikke-overnaturlig betydning, hevder nemlig Todorov at det fantastiske ikke kan eksistere.[36] Han forklarer dette med følgende formulering: ” […] the fantastic requires [...] a reaction to events as they occur in the world evoked.”[37] Det er her den største utfordringen ligger med tanke på å gripe fatt i betydningen av fantastikk i verket: Når fantastiske skikkelser og hendelser fremstilles både som fysiske manifesteringer av

[35] Todorov 1970, s. 50
[36] Todorov 1970, s. 64
[37] Todorov 1970, s. 60

forestillinger og som metaforer på en menneskelig tilstand (sykt blikk), er de da rasjonelt forklarlige, eller avslører de at tilfellene virkelig *er* fantastiske, og at romanuniverset dermed også er dannet av andre lover enn realitetens? Svaret må finnes et sted midt imellom, for det overnaturlige er *gitt* samtidig som leseren ikke kan la være å se det overnaturlige som umulig, og derfor som et bilde på noe annet.

Todorov åpner ikke for en slik sammensatt fantastikk, selv om tre av hans fire underkategorier belyser elementer av den. *Det fantastisk-vidunderlige* hos Todorov ender alltid opp med at det overnaturlige aksepteres, mens *det vidunderlige* i ren form er en kategori av det fantastiske som tar for seg hendelsers natur som form, ikke som innhold, eller motsatt.[38] (Den siste kategorien, *det fantastisk-uhyggelige*, skal gjennomgås i forbindelse med analysen av drømmetilfeller.) Det vidunderlige i ren form er kategorien som kan utelukkes fra analysen av fantastikken i *Velvet Glove*. Hvis noen av de overnaturlige tilfellene overhodet skal kunne plasseres innenfor det vidunderlige, må man se fortellingen som et rent eventyr som er styrt av formen, eller som et innhold som er konsekvent overnaturlig, og ingen av delene er mulige i beskrivelsen av dette verket. Denne grafiske romanen kan ikke være vidunderlig i ren form i noen av sine deler fordi den gjennomgående insisterer på at det finnes et realitetsplan etter naturens lover til tross for dens overganger til det ubevisste og overnaturlige, og senere også til det mediale, til kulturens populære uttrykk. Det gåtefulle ved romanen kan derimot lede en leser til å anerkjenne de overnaturlige elementene som fantastisk-vidunderlige til slutt. Dette må i så fall innebære at leseren ender opp med å akseptere de overnaturlige personene og hendelsene som reelle for romanuniverset på den ene siden, og som fysiske manifesteringer av bevisste og ubevisste forestillinger på den andre, og at leseren dermed oppfatter *kombinasjonen* som fantastisk-vidunderlig. Forutsetningen for en slik dobbelfunksjon er at leseren ser det presenterte universet som en *del* av de samme forestillingene som fantastikken eksisterer innenfor, altså at handlingen foregår innenfor et univers hvor mer eller mindre bevisste forestillinger er fysiske størrelser på linje med hverdagens ytre manifestasjoner. Som det allerede har vist seg, er handlingsplanets fantastiske tilfeller både realistisk og billedlig fremstilt. Romanuniverset fremstiller den skyggefulle siden ved Clay og hans medmenneskers hverdag som også rommer deler av personenes kollektive mentalitet som en fysisk realitet. Det er den sistnevnte mentale tilstedeværelsen i handlingen som med sine fantastiske utforminger kan leses metaforisk. Kanskje romanen først og fremst viser *sammenhengen* mellom den spesifikke utformingen på det mentale som individene opplever i et fellesskap, og den

[38] Todorov 1970, s. 52–54

hverdagen disse blir til innenfor? Kanskje det også er denne forbindelsen som kommer til syne gjennom de fantastiske elementenes billedlige karakter?

Den treøyde kvinnen

Som fenomen ligner den treøyde kvinnen på fremstillingen av Pauls øyesykdom fordi også hun er en del av virkelighetsplanet samtidig med at hennes natur kan ses som et bilde på noe annet. Kvinnen vandrer langs en bilvei da politimennene oppdager henne, bemerker at hun er en prostituert, og stanser bilen for å ta henne med seg videre, akkurat som med Clay. Kvinnen er fullstendig taus og yter ingen motstand. Mennene gir på sin side ingen forklaring på hvorfor de plukker henne opp. Skal hun arresteres for prostitusjon? *Er* hun egentlig prostituert? Da lovens menn griper tak i henne, viser hun seg å være usedvanlig stiv og tung, noe den repeterte anstrengelseslyden ”ugn” fra den ene politimannen er en indikasjon på. Likevel klarer de å løfte henne opp til slutt (18: 8–19: 1). Hun er altså en fysisk realitet til tross for sin uvirkelige natur. Også Clay, som blir sittende ved siden av henne i politibilen, anerkjenner den treøydes status som en eksisterende person. Det er hennes tilstedeværelse som noe faktisk som gjør henne fantastisk-uhyggelig. Parallelt med dette er hennes tre øyne og statue-lignende kropp et bevis på at hun også er overnaturlig og dermed fantastisk-vidunderlig. Sistnevnte erkjennelse er et resultat av at ingen instanser i verket forsøker å forklare eller rasjonalisere hennes tilstedeværelse. Som en konsekvens blir leseren usikker på hvordan det er mulig å forstå hennes uvirkelige natur innenfor det realistisk tegnede romanuniverset. Man kan likevel forsøke å lese kvinnens visuelle fremstilling ved å ta utgangspunkt i de seendes, det vil si *mennenes* perspektiv på henne. Hennes ytre fremtoning blir da en syntese av mennenes syn på kvinnen som noe uforståelig og irrasjonelt på den ene siden, og som en slags ting på den andre. Fordi hun er fullstendig taus, blir hennes fysiske, tingliggjorte – og samtidig utenomjordiske – fremtoning desto mer talende. Hun blir bokstavelig talt et bilde på, eller en projeksjon av, mannens forestillinger om kvinner generelt. Mennene som betrakter blir mer interessante enn selve objektet.

En slik lesning av damen med tre øyne henger sammen med Pauls øyesykdom som uttrykk for at noe har gått galt med mannens blikk på kvinnen, men den har også en forbindelse til den overordnede handlingen: Romanen starter med en skyldbetynget hovedperson som kikker på pornofilmer. Hans sjokk over å se sin egen ekskone som objekt for det mannlige seksuelle blikket, er momentet som setter handlingen i gang. Mannens kikkermentalitet generelt settes i søkelyset gjennom fremstillingen av blikkets objekter som tause kvinner fra

det virkelige, fiktive og fantastiske domene. Den treøyde kvinnen er en harsellering med mannens opplevelse av kvinnen som noe umenneskelig og fremmed ved at hun oppleves både som ting og som noe overnaturlig. Van Damme er på sin side ikke av en fantastisk støpning, men hun representeres utelukkende som objekt for mannens blikk akkurat som den treøyde, både innenfor filmen og det fremstilte realitetsplanet. Det finnes riktignok også andre kvinner i romanen som ikke faller inn under denne kategorien, og de er enten karakterisert ved å være blodtørstige radikale feminister[39] eller fysisk frastøtende for mennene i en eller annen forstand (Tina). Grovt sagt presenteres vi derfor for til sammen tre kvinnetyper i romanen, og kun én av de tre typene fremstilles som ønsket objekt for det mannlige seksuelle blikket. Det er ikke dermed sagt at ikke de andre kvinnene er seksuelt tilgjengelige for mennene. Blant annet tilbys Clay sex både av sektmedlemmet Beautiful Sun (29: 8) og Mrs. Muskegon (45: 5–6). Som vi snart kommer frem til, uttrykker også Tina en slags seksuell interesse for Clay. Å være seksuelt tilgjengelig er imidlertid ikke det samme som å være begjært, slik Van Damme og den treøyde blir det.

Clays ekskone er det første begjærsobjektet vi møter, og akkurat som med den treøyde kvinnen er hun til stede i romanen gjennom å bli sett av menn. De eneste ordene vi er vitne til at Van Damme utveksler med Clay, er hentet fra en av hans minneseksvenser, og samtalen understreker den forutgående observasjonen: ”What am I?” spør hun, og til dette svarer han ”You’re my little O’Possum” (116: 2–3). Tilbakeblikket viser et kjært minne fra de gode stundene de hadde sammen som et par. Apostrofen unntatt betyr ”O’Possum” ”pungdyr” av det slaget som holder til i enkelte deler av Nord-Amerika. Dette ser ut til å være et kjælenavn i og med at Van Damme knuger seg til Clay av tilfredsstilt lykkefølelse når hun hører ham si disse ordene. Det litt underlige valget av kjælenavn vekker nysgjerrigheten på hva som kjennetegner et slikt pungdyr. Foruten den karakteristiske lommen det frakter barnet i, kan det beskrives som et dyr på størrelse med en katt med en spiss snute og gripehale. Dyrets særtrekk er at det er et nattdyr som holder til i mørke omgivelser, gjerne under bakkenivå. Hver gang det reddsomme pungdyret overraskes eller skremmes, simulerer det automatisk en virkelighetstro tilstand som død, i opp til flere timer av gangen, før det kommer til bevissthet igjen. Madame Van Dammes liv som mørkets dronning i filmens underverden og mannens ubevissthet, samt hennes lek med døden under ”Barbara Allen”-filmseansen, gjør ”opossum” til et kallenavn som passer med den generelle fremstillingen av henne i romanen. Hun er gåtefull, bortgjemt og utilgjengelig både for hovedpersonen og leseren, og hun har filmroller som seksuell gjenstand, noe som til slutt

[39] Selv om de jobber mot hverandre, kan denne betegnelsen puttes både på kvinnene tilknyttet Harum Scarum-bevegelsen (33: 3-4) og kvinnegruppen Ethel’s Big Daughters (70: 1-2).

knytter henne opp mot hennes rolle som død. Hennes skikkelse er kanskje formet med tanke på det mannlige filmpublikummets bevisste og ubevisste ønsker og forestillinger om hvordan kvinnen skal fremstå for dem. Den ovennevnte samtalen mellom Clay og Van Damme understreker romanens tema om mannens syn på kvinnen, og hvordan relasjonen mellom dem preges av dette enveisblikket. Når hun spør Clay hva hun *er*, og Clay gir henne et navn, illustrerer seansen at hun defineres ut fra – og dermed også formes til å *bli* – hva han *ser* henne som, akkurat som med den treøyde kvinnen. Vi skal komme nærmere inn på blikket i tilknytning til Van Damme i filmkapitlet. I denne omgang undersøker vi hovedsakelig likheten og sammenhengen mellom den realistisk fremstilte Van Damme og den treøyde kvinnen som tause, gåtefulle objekter for det mannlige seksuelle blikket.

Clays møte med den fantastiske kvinneskikkelsen gir ham umiddelbare assosiasjoner til Van Damme (19: 4–5). På denne måten blir den treøyde damen til en fantastisk *side* ved hans ekskone ut fra hans perspektiv som mann, og det er denne siden som samtidig får frem den gåtefulle dimensjonen ved henne. Kvinnen han begjærer – og kanskje også elsker – har vært fraværende under intime seanser med ham,[40] samtidig som hun har endt opp som seksuelt objekt for et mannlig filmpublikum. Clay lurer på hvordan dette kan henge sammen, og det er denne undringen som fører til at han foretar den ytre og indre reisen teksten fremstiller.

Universet vi presenteres for, gir langt på vei svaret: Dette er en verden sett fra mannens ståsted. I dette landskapet, som er en krysning av mannens ytre og indre verden, er kvinnene gåtefulle og uforståelige vesener, samtidig som de er seksuelt tilgjengelige objekter som mennene kan forsyne seg med eller avvise som det passer seg. Kvinnen er kanskje en underlig skikkelse, men hun er til for mannen. Noe er imidlertid i ferd med å bryte ned denne tilværelsens og forestillingsverdenens kjønnslover: Stadig flere kvinner bryter ut av objektrollen og søker reell makt og posisjon ved å forsøke å utslette mannen. Det er i kjølvannet av denne kjønnskonflikten at Clays kone forlater ham. Hankjønnets posisjon er altså truet fra stadig flere hold, både på det intime planet og på samfunnsnivået. Hans følelse av å befinne seg i en apokalyptisk tid forsterkes av de ekstreme motpolene som sameksisterer både i hverdagen hans og gjennom dens speilinger i det ubevisste: Den stadig eskalerende kjønnskrigen, og den konvensjonelle inndelingen av kjønn i mannlige subjekter og kvinnelige objekter.

Kvinnen med tre øyne tilhører den sistnevnte kategorien. ”A prostitute!” utbasunerer politimennene idet de oppdager henne (18: 6). Når de tar henne med inn i bilen sier den ene til

[40] Se s. 10: 5–11: 3. Dette tilfellet står sentralt i kapittel 2 om filmen i romanen.

den andre: ”Fuck the good cop/bad cop shit. Whose turn is it?” (19: 1). ”Be my guest” svarer den andre (19: 2). Samtalen peker mot at de jevnlig utnytter kvinner etter tur. Dette bekreftes av at de kjører henne til Love Motel, som har et veiskilt hvor det står ”hourly rates” og ”x-rated movies”. Stedet brukes til prostitusjon og fremvisning av pornografiske filmer (22: 1–3). Politimennenes syn på kvinnen – som en fremmed og uforståelig ting – gir henne det utseendet og den fremtoningen hun har. Samtidig er hun en kvinne som er fysisk til stede som kropp, som en prostituert som står til deres disposisjon. Clay ser henne kanskje ikke som et stykke kropp han kan kjøpe, men han deler deres paradoksale syn på kvinnen som noe mystisk og utenomjordisk på den ene siden, og som en fysisk realitet på den andre. Dermed fremstår fantastiske skikkelser som projiseringer av forestillinger om kjønn og seksualitet hos *menn generelt* innenfor romanuniverset. Når kvinnens overnaturlige fremtoning gir Clay spesifikke assosiasjoner til hans ekskone og deres tidligere forhold, viser dette imidlertid også til et *individuelt* tilfelle av de samme forestillingene. Hans ubevisste og hans bevissthet, som omhandler hans tidligere forhold til Van Damme, speiles av generelle mannlige perspektiver på den seksuelle relasjonen til kvinnen.

Tina som menneske og fantastisk skikkelse

Den treøyde kvinnen er i likhet med Pauls øyeinfeksjon et forbigående fenomen i romanen, slik at de begge først og fremst blir stemningsskapende og billedlige instanser i løpet av handlingsutviklingen. Det er som nevnt noe helt annet med Tina. Hun har en fantastisk natur med sin umulige fysikk, samtidig som hun er svært menneskelig som person. Hun fungerer – og oppfattes delvis også – som et normalt menneske i den forstand at hun kommuniserer, føler og tenker som oss. Det er ikke dermed sagt at hennes ytre går upåaktet hen. Hun får stadig negative kommentarer og reaksjoner fra sine medmennesker på hvor annerledes og frastøtende hun ser ut. Dette gjelder spesielt moren, men også Clay og kundene i *dineren* hvor hun jobber. Det merkverdige med Tina som fantastisk skikkelse i romanen er at hun er den eneste av dem som forblir en sentral person i handlingsutviklingen og i hovedpersonens liv. Attpåtil får Clay og leseren servert en historie som delvis *forklarer* Tinas fantastiske fysikk etter naturens lover, slik at naturen motiveres av fantastikken, ikke motsatt. Heller ikke i tilfellet Tina kan noen av Todorovs kategorier av det fantastiske være alene om å dekke beskrivelsen av det overnaturlige. Hun rasjonaliseres til en viss grad når hennes mor kan fortelle at innsjøen barnet ble unnfanget i, er svært forurenset. Det sies ikke eksplisitt, men leseren kan ledes til å tro at Tinas vanskapte fysikk henger sammen med skadelige utslipp i vannet (43: 7–45: 2). Hun

naturliggjøres på et vis som gjør henne både uhyggelig og vidunderlig fordi forklaringen gis, men uten at tilfellet unngår å fremstå som noe annet enn fantastisk fordi hennes potetformede skikkelse har så lite til felles med menneskekroppen.

Mrs. Muskegons tilbakeblikk på Tinas tilblivelse får frem det ufattelige aspektet ved romanens delvise forsøk på å rasjonalisere hennes natur. Minnesekvensen hennes har likheter med Billings' senere fortelling fra sin fortid som dykker, og denne forbindelsen mellom historiene kan avsløre at Tinas far er en mystisk idealmann som stammer fra havet. Konspirasjonsteoretikeren Billings kan informere om at "[a]ll the mysteries of life lie below the water's surface" (136: 3). Hvis man sammenligner illustrasjonen som følger Billings' gjennomgåelse av "whatever I saw out there" (136: 5) med Mrs. Muskegons minne av Tinas far (137: 3), ser man at de er *identisk tegnet*, og at det derfor kan være snakk om den samme personen. Men i og med at Billings ikke minnes mannen, men snarere får sine tanker *illustrert* med et bilde av ham – noe den jevne ruteformen stadfester – er det uvisst om dette er en slags Adam utvalgt av Mr. Jones, eller om det er Billings selv slik han fremstilles av den autorale fortelleren.

Bildet av mannen som følger med Billings' fortelling om livets begynnelse, kan være det Freud kaller en projeksjon av det omnipotente selvet. Mennesker har ifølge psykoanalysens far en medfødt følelse av å være allmektig. Når vi med alderen innser at dette ikke stemmer, lar vi en eller annen form for *helt* – et idealmenneske – *være* den allmektige figuren for oss, og som vi velger å identifisere oss med. Det er Billings som forestiller seg denne idealmannen. Det er imidlertid også en teoretisk mulighet for at Billings oppholdt seg i det forurensede vannet på samme tid som Mrs. Muskegon hadde seksuell omgang med en mann i det samme vannet. Han tilbrakte mye tid under vann da han jobbet som leiedykker, blant annet i den ovennevnte forurensede innsjøen, og det var i denne perioden han opplevde uforklarlige ting som satte ham på sporet av livets og samfunnets hemmeligheter (124: 8–125: 3). Slik kan Billings *selv* være den egentlige mystiske mannen fra den tiden da han fortsatt var ung og vakker, hvilket er mulig å forsvare ut fra Billings' utseendemessige fellestrekk med Adam-skikkelsen. Ved at han har bidratt med en sædkvalitet som var preget av forurensningen, kan han ha påvirket (mis)fosterdannelsen. Uavhengig av hvem Tinas far er, blir fortellingen om hennes tilblivelse til en miniatyrisk fremstilling av hvordan romanuniversets uhyggelige forbindelse mellom det reelle og fantastiske er konstruert. Forbindelsen er dømt til å frustrere leseren frem til det punktet hvor hun eller han forstår at det er den ubevisste forestillingsverdenen til personene på handlingsplanet som skaper de overnaturlige tilfellene. Adam-skikkelsen forestilles som et menneskeideal av både Billings og Mrs. Muskegon, og slik

blir han en *kollektivt* fremstilt idealstørrelse i romanuniverset. I møtet med dette svunne idealet (ung, vakker og mystisk mann) oppstår det en spenning mellom fantastikken og det hverdagslige som gir grobunn for metaforiske lesninger.

Tinas deformerte og umulige natur går sammen med tilblivelseshistorien hennes om å være et bilde på at hun er et produkt av den dystre og gåtefulle fremstillingen av den seksuelle forbindelsen mellom hennes mor og ”idealmannen”. I likhet med mennene har altså Mrs. Muskegon et vel så problematisk blikk på *mannen* som begjærsobjekt og fantasifoster: ”He was the most beautiful man I have ever seen… I mean that more than just physically” (44: 3). Kanskje det er hans tiltrekningskraft på henne som forvansker muligheten for kommunikasjon mellom dem: ”I wanted to hold on to him, to stay with him, but... It was like he didn’t understand what I was saying” (44: 6). Akkurat som Clays relasjon til Van Damme var Mrs. Muskegons kontakt med Tinas far hemmet av det seksuelle blikket på det motsatte kjønn. Vi fremstilles for et univers hvor kjønnene er fremmedgjorte for hverandre, blant annet på grunn av manglende kommunikasjon. Tinas deformerte natur er et produkt av en seksuell forbindelse mellom kjønnene som er like forurenset som vannet hun ble unnfanget i. De miljøfarlige utslippene i sjøen blir et bilde på forgiftningen som siver inn i den seksuelle relasjonen mellom mann og kvinne, og som truer med å oppløse muligheten for sameksistens mellom kjønnene overhodet.

51: 1

”There’s a surprise in your bedroom”

Tina er som nevnt både visuelt og handlingsmessig fantastisk. Selv om hennes bedrifter og følelsesliv er gjennomgående menneskelige og rasjonelt forklarlige, finnes det ett unntak fra denne regelen som gjør at hun hører til blant personer som handler på overnaturlig vis. Hun legger egg når hun er seksuelt tent. En kveld viser Tina sin interesse for Clay i beruset og seksuelt opphisset tilstand mens hun pustende og pesende sier: ”I’m ready for you to do it!” (51: 1, se bilde ovenfor). Hun proklamerer at hun er ”hot” (ibid.), altså at hun både er varm og seksuelt tent. Derfor forsøker hun å få av seg lagene med tøy eller hud som innhyller hennes

deformerte kropp, men uten hell. Hun må forbli både varm og seksuelt opphisset fordi hun er polstret med materiale som holder det inne. Hun kan ikke kjøle seg ned ved å kle seg naken, hun kan ikke få utløp for sine seksuelle behov, og Clay kan definitivt ikke ”do it” med henne om han så ville det. Den fantastiske fysikken hennes står til hinder både for ham og henne. Tina er ikke bare utseendemessig frastøtende, hun mangler også menneskers reproduktive organer. Mangler til tross: Tina har noe hun kan gi til Clay. Som et resultat av hennes seksuelt opphissede tilstand har det havnet noen kuler på Clays seng som minner om egg. Hun kaller dem ”a surprise” fra henne til Clay. Forbindelsen mellom den seksuelle lysten og eggene har en fantastisk-vidunderlig karakter. Eggene som havner på Clays seng, er ikke befruktet, men de er like fullt egg som symboliserer begynnelsen på noe nytt, på gjenfødelse, på skapelse. De ligger der som en gave, som en fysisk manifestering av Tinas umulige seksualitet, men også som et symbol på at hun har noe å tilby Clay. Kulenes mystiske uhåndgripelighet gir gysninger hos både hovedpersonen og leseren, men de kan like fullt leses positivt som en invitasjon til en forbindelse med henne *uten* det seksuelle momentet.

Vi ser aldri noe mer til eggene etter denne scenen, men ordet *egg* dukker opp idet Clay lemlestes av torpedoen Geat ved romanens slutt. Geat synger noen linjer fra folkesangen ”Johnny, I hardly knew ya” før han river av ham kroppslemmene. I og med at vi ikke får se alle detaljer rundt selve utøvelsen, fungerer det sanglyriske utdraget som en beskrivelse av hva han skal gjøre med Clay: ”You haven’t an arm and you haven’t a leg, you’re an eyeless, boneless, chickenless egg” (137: 9). Vi vet ut fra de senere billedlige fremstillingene av Clay at armer og ben er blitt revet av ham. Derimot ser vi at han har begge øyne intakt. Etter alt å dømme har han også deler av skjelettet i behold, bare at det er brukket.

Hva ligger det så i at han vil ende opp uten øyne og uten skjelett? Øynene knytter an til den tidligere nevnte øyesykdommen, blikket på de pornografiske filmene og på kvinnen som begjærsobjekt. Kanskje øynene i sangen representerer dette blikket, og at det er denne egenskapen Clay ikke lenger kommer til å besitte? Dette henger i så fall sammen med hans endelige tilstand som ”boneless” (som gir en assosiasjon til uttrykket ”boner”, et engelsk *slang*-uttrykk for ereksjon, som han ikke lenger kan få). Han er ikke lenger utrustet med en fysikk som kan gi ham noen tilfredsstillelse av å bruke det seksuelt søkende blikket. I så fall vil den kun fungere slik Tinas blikk gjorde det på ham: Den vil ikke føre til seksuell handling, men forbli med ideen, med forestillingen om den. Geats bruk av folkesangen peker også på at Clay vil bli som et egg uten kylling. Clay ser til forveksling ut som et egg etter lemlestelsen. Og ikke bare det: Han ligner også et hjelpeløst barn i en bylt, akkurat slik han så seg selv i en av de første drømmene hvor Mr. Jones holder ham i armene som en baby (72: 2–3). Når hans

tilstand som egg, som et spedbarn, gir assosiasjoner til begynnelsen på et nytt liv, er ikke dette nødvendigvis knyttet til det utelukkende positive eller negative i Clays tilfelle. Torpedoens oppdrag ble utført i den verst tenkelige hensikt (90: 9 – 91: 1; 105: 8). Clay ønskes død, men isteden utsettes han for det som er ment å være verre enn døden: lidelse i form av å bli frarøvet kroppslige gleder og mulighet for reproduksjon. I den nye tilværelsen som eggformet klump vil han blant annet ikke lenger ha noen mulighet for at det skal komme noen kylling, det vil si noe nytt liv, fra ham. Han er blitt som Tina. Geat har revet av ham kjønnsorganet. Clay har ikke bare blitt avseksualisert, han har også blitt invalid i langt større skala. Uten armer og ben kan han ikke greie seg på egen hånd lenger, han er like avhengig av hjelp som et nyfødt barn. Det er Tina som tar seg av ham i kjærlighet. Betydningen av Tinas egg som gave til Clay kommer frem som begynnelsen på ufortjent kjærlighet og omsorg fra den ene kvinnen som ikke kunne ha noen seksuell forbindelse med ham, og som ikke kunne tilfredsstille det mannlige blikket på kvinnen som begjærsobjekt. Rent fysisk har også *Tina* en utforming som minner om et egg, og denne fysiske likheten mellom henne og Clay peker også mot en potensiell *indre* likhet som Tinas egg-gave åpner for. Gjennom Tina har Clay fortsatt muligheten til å leve et produktivt og meningsfylt liv, blant annet som kunstner gjennom tegning og skrift med munnen til hjelp, noe vi ser at han forsøker å gjøre ved romanens slutt (141: 7–9). Dette skjer imidlertid på bekostning av seksualiteten.

Eggene står for overgangen mellom Clays seksuelle frustrasjon og villrede til å ende opp som avseksualisert invalid, og denne overgangstropen er samtidig en metonymi i dobbel forstand. Tinas fantastiske egg er på den ene siden knyttet til *seksuell lyst* som ikke kan få utløp gjennom seksuell aktivitet og endelig reproduksjon, men de er som nevnt også en gave til Clay som symboliserer begynnelsen på et *nytt liv*. Slik viser eggene til en vei *ut* av de fastlåste forestillingene om seksuelle forbindelser mellom kjønnene, og dermed blir de også et symbol på et *alternativ* til Clays forbindelse til Van Damme, politimennenes relasjon til den treøyde kvinnen, og Mrs. Muskegons tiltrekning mot den vakre, mystiske mannen i vannet. Alternativet innebærer en relasjon mellom kjønnene hvor den seksuelle aktiviteten byttes ut med kjærlig omsorg og potensielt kreativ skaperkraft.

Symbolikken knyttet til Tinas gave henger sammen med opp til flere tilfeller av *det alternative* i romanen, i den forstand at fortellingsuniverset leker med mulighetene for at det finnes andre måter å ha mellommenneskelige forhold på enn de bestående. Harum Scarum-sektens fremtidsutopi: ”The new world will be one people, one gender, one culture” (33: 4), er ett slikt eksempel. “Harum Scarum”, som betyr det samme som “Helter Skelter”, og er en betegnelse på at noen handler på en overilt, uomtenksom måte. Allerede i navnet på sekten

gjemmer det seg derfor et hint om at ”alternativet” ikke lar seg utføre i praksis. Kvinnene i sekten kaster seg inn i arbeidet med å oppfylle God(frey)s profeti om en kjønnskrig hvor kvinnen kommer til å vinne. De tenker ikke over at det er en mann som leder deres angivelige kamp for en ren kvinneverden, og at dette betyr at de i beste fall jobber for at han skal være den eneste mannen i et kvinneunivers som er styrt etter *hans* premisser. Gods destruktive intensjoner med kvinnene bekreftes av at han viser seg å være den etterlyste kvinnemorderen Clay fikk se et bilde av under politiets rutinesjekk (17: 3 – 4; 33: 8 – 9). Den repeterte videosnutten God stadig spoler tilbake til, kommenterer hans mistenkelige hensikter med jentene i sekten: ”You’ve got the right idea, Chip… but what about those girls?” ”Ahh… let’em stew in their own juices for awhile!” (30: 3 – 7). Ved romanens slutt ser vi at God overtar Bill Clintons presidentsete i Det hvite hus ved hjelp av jentene, hvilket bekrefter hans utnyttelse av deres naive tro på hans fremtidsplaner for dem (130: 1 – 3).

Kvinnene har på sin side kortklipte hårfrisyrer og gutteklær som markerer forvirringen de føler i forhold til kjønnsidentitet, men det viser også til ønsket om å ta avstand fra tradisjonelle kjønnsmønstre. Deres radikale forestilling om at kvinnens fremtid ligger i å utslette mannen, viser frem et alternativ til en tokjønnet verden som fremstår som minst like forkvaklet som den de vil endre. Kombinert med bruken av vold og makt understreker deres utseende kanskje også at kvinnen forsøker å *bli* som mannen, eventuelt at den kvinnehatende God har formet dem til å bli som hans eget kjønn. Ved å utslette Mannen kunne de kanskje sluppet å definere seg selv som Den andre. Mannen ville på sin side ha sluppet å forstå seg selv i forhold til Hans motsats, Kvinnen, ved å utrydde Henne. Dette hadde imidlertid først vært en mulighet om de hadde kvittet seg med God. Til syvende og sist betyr disse kvinnenes kamp for å overta mannssetet at det er *de* som utryddes, ikke mannen. Gods profetier om en storstilt ”Great Cleansing” som skal sette i gang kjønnskrigen, starter med hans planlagte mord på en *kvinne*, ”famous advice columnist Ann Landers (34: 1), ikke en mann.

Utviskningen av kjønnsforskjeller er en ”mulighet” i romanen som også representeres gjennom den fantastisk-absurde hunden Laura. Dyret har i tillegg en viss likhet med Clays skjebne som avseksualisert invalid fordi den er kjønnløs. Hunden anses som hankjønn av eieren Billings – ”Hey boy!” (58: 5) – og har samtidig et kvinnelig navn, Laura. Dens manglende kjønnsplassering understrekes av at den er uten kroppsåpninger. På toppen av det hele er dyret fullstendig avhengig av hjelp fra mennesker – i form av å få en jevnlig injeksjon med vann – for å overleve, akkurat som Clay er det i avseksualisert, pleietrengende tilstand. Selv om romanen ikke fremstiller tradisjonelle seksuelle relasjoner mellom kjønnene som ideelle, viser den altså også til dets alternativ som et vel så stort marerittscenario i form av

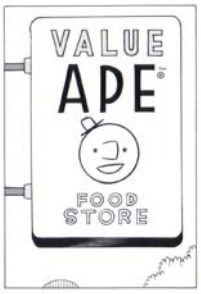
forsøket på å utslette forskjellen mellom mannen og kvinnen. Romanens satiriske aspekt peker mot at det kanskje er en dyster spådom om en kommende tilværelse uten den vanlige forbindelsen mellom kjønnene som ligger implisitt i Clays endelige skjebne som avseksualisert invalid. Forestillingen om en tilværelse uten de to kjønnene og deres seksuelle forbindelse blir så ufattelig at man må ta fantastikkens utforminger til hjelp i forsøket på å forstå dens mulige eksistens. Tina og hennes egg er slike fantastiske bilder på alternativet til kategoriene kjønn og seksualitet med både positive og negative konnotasjoner.

Mr. Jones og forestillingen om makt

Den andre personen i romanen som har et overnaturlig utseende og tilsvarende evner, er den myteomspunnede guden Mr. Jones. Fremtoningen hans er overnaturlig ved sin forvandling fra symbol til person, men også ved sin leirklumpaktige fasong som menneskeskikkelse (128: 6). Han er *formet* av folkets forestillinger akkurat som aptronymet i hovedpersonens navn bærer bud om at Clays indre og ytre verden er formet av det samme kollektive tankegodset. Når det gjelder Mr. Jones' fantastiske handlinger, kommer de frem gjennom hans funksjon som en slags gud i romanuniverset, som en instans som ikke bare er skapt av menneskene, men som også *selv* skaper relasjonene mellom dem. I tillegg er Mr. Jones en tilbakevendende figur gjennom handlingsutviklingen, men han ligner Gitarmannen mer enn Tina ved å være direkte knyttet til forestillingsplanet og det gåtefulle fremfor å være en faktisk person. Vårt første møte med Mr. Jones som *person* finner sted innenfor rammen av Clays drømmer (72: 3, se bildet nedenfor), men før dette er vi vitne til hans tilstedeværelse via *symbolet* med samme navn (eventuelt under varemerkenavnet "Value Ape" (49: 6, se bildet nedenfor)). Det første som skjer med Clay etter at han har lagt ut på reisen, er at han bankes opp av politimennene før de merker ham med Mr. Jones-symbolet på hælen (24–25). Leseren gis på dette tidspunktet ingen hint om hva ritualet skal bety.

I løpet av handlingen dukker det samme symbolet opp ved flere anledninger, og først gjennom en sammenkobling av dens tilstedeværelse innenfor tre forskjellige kontekster i romanen, ser vi at Mr. Jones-gåten viser frem en klam, deterministisk forestilling om maktens gjennomtrengende kraft i menneskets indre og ytre verden: Gjennom drømmen, gjennom hans tilstedeværelse som pyntegjenstand (57: 3) og markedssymbol ved navn "Value Ape", og til sist gjennom den storstilte konspirasjonsteorien som involverer at Mr. Jones er en gud som gjør nattlige visitter hos et knippe med utvalgte unge hvite menn (128: 6, se bildet nedenfor). Besøket fører til at mennene innvies i tilværelsens store hemmeligheter slik at de oppnår makt

og innflytelse i samfunnet. Tegnet på at en mann er utvalgt, er at han har blitt merket med Mr. Jones' symbol av guden selv (97: 7).



49: 6

72: 3

128: 6

Først ved romanens slutt finner leseren ut at dette er noe *mer* enn en paranoid forestilling om samfunnets korrupte maktforhold. I romanuniverset *er* det faktisk slik at menn med makt er de som plukkes ut av Mr. Jones personlig, nettopp fordi de folkelige forestillingene er fysisk til stede på handlingsplanet også når det gjelder makt. Dette kommer tydelig frem idet en anonymt fremstilt ung mann besøkes av guden med fantastiske konsekvenser som til punkt og prikke harmonerer med den religiøst betonte konspirasjonsteorien (128: 4–129: 2; 134: 8; 135: 8–136: 1). Det paradoksale ved merkingen av Clay er at hans skjebne står som den absolutte *motsetningen* til hva en merket person nyter av maktens fordeler. Clay er gjennomgående overlatt til tilfeldigheter som utelukkende styres av forholdene rundt ham. Politimennene leker på denne måten at de er "gud" ved sitt misbruk og sin merking av andre mennesker. Clay gis ikke makt, han utsettes for makt. Mot romanens slutt presenteres leseren for en rutesekvens hvor en tredje politimann spør de to voldsutøverne om betydningen av merkingen (129: 5). Som så ofte ellers i romanen, får leseren aldri noe mer enn et vagt hint om årsaken til det absurde og gåtefulle ved en slik bedrift før forklaringen avbrytes: "Let me explain something to you, son… I loved my father very much and I still can't accept that he is gone... I can't seem to let go… And so, I suppose I'm trying to keep him alive in the only way I can... I guess I never... I–I" ("choke" som onomatopoetikon) (129: 6). Politiradioen skrur seg plutselig på slik at den patosfylte utleggelsen, som skulle forklare Mr. Jones-merkingen, spoleres. Den andre politimannen gir imidlertid et siste hint til den spørrende og til leseren når han utdyper sin kollegas uttalelse ved å si: "He once told me that his dad had the Value Ape man tattooed on his PENIS!" (129: 7). Sorgen over tapet av en far, samt minnet om en far som hadde symbolet på å være utvalgt plassert på kjønnsorganet sitt, er en klisjéfylt og satirisk fremstilling av hvorfor lovens lange arm er voldelig og undertrykkende. Et mannlig forbilde som har gått tapt kompenseres med å *utøve* den makten som farens penistatovering symboliserte. Den folkelige

forestillingen om hva som gjør en mann til en mann dannes ved sammenfallet mellom maktutøvelse og et fallisk symbol.

Fordelingen av makt i samfunnet er knyttet til kjønn og seksualitet på flere punkter utover i handlingen. Bak forestillingen om Mr. Jones som en fordeler av makt, hviler det en forståelse av samfunns- og kjønnsstrukturen som fastlåst ved sin forutbestemthet. Denne teorien om tilværelsens forhold er formulert av personene Billings og Haskell som lider under dem. Mr. Jones blir en slags personifisering av deres forestillinger om maktens natur som ingen kan hamle opp med. Du er enten utvalgt til å besitte makt og få deg en posisjon, eller du er fullstendig underlagt disse maktbesitternes ordning av samfunnets forhold. Billings understreker dette når han sier følgende: ”You think all you have to do in this world is work hard and you'll gain power, but it doesn't work that way, son...You have to be CHOSEN BY GOD!” (134: 2). Alle forsøk på revolusjoner er derfor fåfengte. De to konspirasjonsteoretikernes ideer om tilværelsens forhold henger sammen med at de lever ensomme liv. Igangsetteren av konspirasjonsteorien, Mr. One Thousand, understreker sammenhengen mellom paranoide tanker om maktforhold og det å leve et ensomt liv når han sier til Haskell og Clay: ”I'm sorry, gentlemen, but you're a couple of fools! Do something MEANINGFUL with your lives… Learn a TRADE, fall in LOVE, raise a FAMILY!” (100: 1). Deres alenetilværelse innebærer at de mangler en god forbindelse til det annet kjønn. Det sies ikke noe i romanen om hvorvidt Mr. Jones' utvalgte menn oppnår et problemfritt forhold til kvinner, men romanen viser til et bestemt tilfelle hvor guden har en finger med i spillet når det gjelder relasjonen mellom kjønnene, og denne hendelsen finner sted innenfor ett av Clays drømmer (71: 4–73: 2). Vi skal derfor sammenligne Mr. Jones' visitt hos den unge mannen med hans tilstedeværelse i Clays drøm for å se eventuelle sammenhenger mellom de tre aspektene kjønn, makt og seksualitet i romanuniverset.

Den utvalgte

En kveld Clay vandrer rundt i gatene, blir han vitne til et lite lys*flash* som åpenbarer seg bakenfor et vindu i en bygning (126: 4). Det blendende glimtet viser seg å være et resultat av at Mr. Jones har entret rommet til en ung mann som ligger og sover. Clay observerer at lysglimtet gradvis omformes til et klart bilde av Mr. Jones-symbolet (126: 6–7). Mens Clay blir stående utenfor bygget og kikker opp mot vinduet hvor flashet fant sted, får leseren følge med inn i rommet hvor personifiseringen av Mr. Jones-symbolet foretar sin nattlige visitt hos en kommende makthaver. Vi ser at guden står ved mannens seng før han går ut på kjøkkenet og

på komisk vis forsvinner ned i sluket på kjøkkenservanten som en klump leire som går i oppløsning. Ut fra et nærfokus på den sovende mannens arm, observerer vi at han har blitt merket med symbolet som ligner Clays merke på hælen (128: 8–9). I en senere rute ser vi at den merkede mannen våkner opp med et ansiktsuttrykk som formidler at han kjenner seg som et nytt menneske, og at han har en herlig tid i vente (134: 8). Litt senere kommer det en ny rutesekvens som viser at den samme mannen sitter og snakker i telefonen om hvordan mentaliteten hans har forandret seg over natten: ”I can visualize my objectives and how to acheieve them without the intrusions of doubt or guilt” (135: 8). I den etterfølgende ruten får vi høre hvordan dette kom til: ”It came to me in a dream” (136: 1). Mr. Jones har foretatt et dobbeltbesøk, både innenfor mannens realitetsplan og i drømmene hans. Guden var altså fysisk til stede i værelset hvor mannen sov, samtidig med at han entret det mentale planet hans. Han er derfor både en fysisk realitet og en overnaturlig instans som på fantastisk vis transformerer sinnets forestillinger om hva som er mulig for deg i tilværelsen. Det er slik han går frem når han innvier sine utvalgte i livets store hemmeligheter som fører til maktposisjoner i samfunnet. Resultatet av å bli utvalgt er, som den nyervervede makthaveren uttrykker det, at du har en klar formening om hva du vil og hvordan du skal oppnå dette, og at ingen form for tvil eller skyldfølelse står i veien for å få det gjennomført. Vi skal se i kapittel 2 og 3 at de sterkeste karaktertrekkene ved Clay nettopp er tvil og skyldfølelse, og det er disse negativt ladede egenskapene som viser at man *ikke* er i besittelse av makt i romanen. På denne måten blir Clays posisjon i tilværelsen til Mr. Jones-symbolets *bakside* – maktens ofre – mens den utvalgte mannens fremtidige livssituasjon utgjør symbolets *forside* – maktens besittere. Den ene lider under symbolets representasjon av makt mens den andre drar fordeler av det. I Clays drøm om Mr. Jones ser vi hvordan hovedpersonens underbevissthet synliggjør hans liv på baksiden av maktsymbolet, og at denne maktinstansen i tilværelsen er koblet til hans forhold til Van Damme. Før vi foretar en analyse av Mr. Jones-drømmen og dens relevans for utformingen av forestillingsverdenen på realitetsplanet, er det nødvendig å gjøre rede for drømmeforekomstenes posisjon innenfor romanuniverset generelt.

”There go I–I–I…with the face of a stranger” (72: 2)

Hvordan skal man forstå drømmens forbindelse til realitetsplanet i handlingen? Den siste av Todorovs fire underkategorier av det fantastiske som til nå ikke har blitt nevnt, kalles *det fantastisk-uhyggelige*. Her får det tilsynelatende uhyggelige en rasjonell forklaring til slutt, i

form av at noe skjedde som kan forklares, eller at ingenting egentlig skjedde.[41] Todorov peker på at i de tilfeller hvor noe av overnaturlig art ser ut til å ha skjedd, men viser seg å kunne forklares med denne verdens lover, har vi løsninger som er knyttet til uhell og tilfeldigheter, triks og forhåndsarrangerte bedrag, eller illusjoner og sansebedrag. De hendelsene som egentlig ikke skjedde, kan forklares med at det bare var en drøm, at personen som var vitne til hendelsen hadde inntatt narkotika, eller at vitnet viser seg å være sinnssyk.[42] Når Todorov presenterer det fantastisk-uhyggelige, er det først og fremst fokus på at leseren i utgangspunktet mistenker at fenomenet kan være overnaturlig før det til slutt avsløres som rasjonelt forklarlig. *Velvet Glove*s i utgangspunktet klare grensesetting mellom det drømte og virkelige skaper en dikotomi som langt på vei overskrides av fantastikken. På denne måten forvandles ikke bare det tenkte til noe faktisk – eller motsatt – slik Todorov formulerer kjennetegnet på semantiske hendelser i fantastisk litteratur:[43] Det fantastiske i teksten vår er ting og tanke på én og samme tid, aldri enten–eller. Nettopp derfor kan leseren mistenke at også *drømmens* fenomener er noe så paradoksalt som *faktiske* overnaturlige instanser i fortellingsuniverset. Når drømmens fantastiske tilfeller åpenbarer seg, er det derfor ikke mulig å se dem som fantastisk-uhyggelige alene fordi de ikke kan forklares med denne verdens lover med at de kun er en del av drømmens verden. Fantastikken i drømmene henger sammen med de overnaturlige tilfellene og de ubevisste forestillingene som presenteres gjennom dem i hverdagsuniverset, og hvor de samtidig også er *fysiske* realiteter for persongalleriet. Drømmens fantastikk må derfor leses som bilder på det ubevisste planet til Clay *personlig* og i sammenheng med det *kollektive* forestillingsuniverset Clays tankeverden inngår i, både som fortrengte tanker og som noe faktisk han må forholde seg til på realitetsplanet.

Todorov argumenterer for at det ikke finnes et skille mellom kollektiv og individuell ubevissthet i litteraturen,[44] noe som også kan sies om *Velvet Glove*s fantastiske bilder på forestillinger knyttet til seksualitet. Grensen mellom Clays individuelle forestillinger og de kollektive blir opphevet. Freud er inne på at det individuelt ubevisste har en forbindelse til det kollektive gjennom arketypiske eller animistiske forestillinger som mennesket til alle tider har stått i forbindelse med, men som den logiske sansen fortrenger som irrasjonelle.[45] Drømmer ”husker” disse urforestillingene – oldtidens ”sagnmateriale”,[46] som viser frem ”menneskehetens dypeste og evige vesen”, ”sjelelivets drifter som har sin rot i den

[41] Todorov 1970, s. 44
[42] Todorov 1970, s. 44–45
[43] Todorov 1970, s. 113–114
[44] Todorov 1970, s. 152–153
[45] Freud 1900, s. 147
[46] Freud 1900, s. 247

barndomstid som senere er blitt prehistorisk"[47] – som har vært unndratt vår hukommelsesevne i våken tilstand. Romanens forestillinger om seksualitet kan leses som en mild harselering med slike urforestillinger. Guden Mr. Jones og hans utvalgte blir til realiteter i et romanunivers hvor menneskers forestillinger om det allmektige preges av dens motstykke: erkjennelsen av total maktesløshet.

Som vi nå skal se, inneholder Clays individuelle drøm om Mr. Jones generelle bilder på relasjonen mellom makt, kjønn og seksualitet som viser frem den menneskelige bevissthetens underside slik den også åpenbarer seg på realitetsplanet. Akkurat som romanuniverset for øvrig er drømmen et møte mellom en mental og en fysisk realitet. Midt i romanens handlingsutvikling ser Clay et spøkelsesaktig mannsansikt stirre på ham inn gjennom vinduet idet han skal til å sovne. Ansiktets uhyggelige karakter har ingen funksjon utover det å *være* det urovekkende bindeleddet mellom Clays hverdag og drøm. En klunkelyd akkompagnerer tilstedeværelsen av mannen som kikker på ham (71: 1–3), og lyden blir som et ekko av den ovennevnte forbindelsen mellom den ytre og indre verdenen. Scenen glir over i en drømmesekvens hvor mannens ansikt har blitt til en person med en tragisk maske, og hvor "clank"-lyden viser seg å komme fra pynten i taket på en fest hvor den ovennevnte mannen befinner seg. Blant nakne djevlekvinner, Tina og andre, sitter Clay i en sofa mens et fantastisk utseende dyr gnager seg helt inn til benet på den ene leggen hans (71: 7). Dyret dukker opp to ganger i Clays drømmeverden[48] og er en referanse til det obskure bandet The Shaggs.[49] Skikkelsen – som er hentet fra den visuelle fremstillingen av ett av bandets lydspor ved navn "My Pal Foot Foot" – er på denne måten til stede i romanen som det ubevisstes *soundtrack*. Sangen med det samme navnet som det fantastiske dyret er sterkt preget av å være fremført av musikalske amatører som verken kan synge, holde takten eller skrive sanglyrikk. Låten er derfor både lystig og uhyggelig med sine skjærende toner, noe som også preger drømmene i romanen og handlingen generelt. Komikken ligger aldri langt unna det ubehagelige og triste. I Clays drøm blir Foot Foots angrep på hovedpersonens ben til et visuelt bilde – med musikalske konnotasjoner – på at det ubevisstes forestillingsverden kommer til å gå gjennom marg og ben på ham. Det ubevisstes krefter i romanuniverset får bokstavelig talt også fatale konsekvenser for Clay til slutt i og med at kroppslemmene og seksualiteten tas fra ham. Hva slags krefter er det det ubevisste innehar som får slike følger for hovedpersonen? Svaret finnes i denne drømmens besøk av Mr. Jones.

[47] Freud 1900, s. 235
[48] Den fantastiske dyreskikkelsen åpenbarer seg i drømmen som er et resultat av at Clay har blitt neddopet (34: 7).
[49] *Philosophy of the World* (1967) Rounder/Red Rooster, 1988. Se appendiks.

Etter møtet med Foot Foot oppdager Clay at Van Damme sitter i et annet rom i huset hvor festen holdes. En eldre mann med hatt står i det samme rommet og holder en bylt på armen som viser seg å inneholde Clay selv i et barns skikkelse, men med sitt voksne ansikt intakt. Mens han holder Clay som et spebarn fremfor Van Damme, synger han følgende linje fra en sang: ”There go I–I–I…with the face of a stranger…” (72: 2). Deretter ler han rått mens Clay titter fortvilet opp av bylten på Van Damme. Ved en sammenligning av denne mannens ansikt (72: 3), guden som besøker den ovennevnte unge mannen og merker ham (128: 6), og symbolet Mr. Jones (57: 3–4), ser vi at dette er Mr. Jones i egen person som opererer innenfor Clays ubevisste.[50] Guden sier kanskje at han har ansiktet til en fremmed fordi han både *representerer* og *er* forestillingen om makt blant folket i romanuniverset.

Personifiseringen av makt holder en hjelpeløs baby-Clay i armene foran den kvinnen som har forlatt ham. Slik blir forestillingen om makt en instans som står i veien for forbindelsen mellom Clay og Van Damme. Hovedpersonen besitter ikke makt, han er underlagt den, og som en konsekvens av den kollektive logikk har han dermed heller ikke muligheten til å beholde kvinnen han begjærte, og kanskje også elsket. Drømmeforestillingsverdenens forbindelse til virkelighetsplanet avslører hans identifikasjon med konspirasjonsteoretikerne i romanen. Han er ikke innviet i livets store hemmeligheter, og han har ikke makt og innflytelse i tilværelsen slik vellykkede menn har det. Det er denne bevisste forestillingen om eget forhold til makt som danner seg som forklaringen på hvorfor hans ekskone har reist fra ham. Freud sier om drømmen at ”dens innhold er […] en ønskeoppfyllelse, dens motiv er et ønske.”[51] Videre hevder han at det finnes to psykiske instanser som er kildene til drømmeutformingen. Det ene systemet danner ønsket som kommer til uttrykk i drømmen, mens det andre sensurerer dette drømmeønsket. Slik har han kommet frem til at det finnes et *latent* drømmeinnhold – som er tankene *bak* drømmen, dens *betydning* – og at disse blir forvrengt av drømmens manifeste innhold – som er bildene slik de fremkommer i drømmen.[52] Hvis man velger å benytte seg av Freuds teori om at alle drømmer egentlig er ønskeoppfyllelser, er det latente innholdet i den manifeste drømmen imidlertid også en avsløring av Clays *ønske om å være uten skyld* når det gjelder Van Dammes brudd med ham. Hvis makt er en størrelse i universet som du enten er en del av eller ikke, fraskrives enkeltindividet ethvert ansvar for hvordan relasjoner mellom mennesker utvikler seg. Drømmens bildegåte viser at Clay er fullstendig underlagt makten, og

[50] Jeg refererer her til de tre innlemmede bildefremstillingene av Mr. Jones som er innlemmet ovenfor (sidetall).
[51] Freud 1900, s. 123
[52] Freud 1900, s. 140; s. 148

slik blir dette en ubevisst, men ønsket, konstruert forklaring på hva som gikk galt i forholdet.[53] På grunn av drømmens forvrengninger kan derfor ikke bildegåtenes fantastikk leses bokstavelig slik Todorovs fremleggelse av den fantastiske sjangeren krever det.[54]

Selv om minnesekvensene i romanen viser at Van Damme ikke var lykkelig sammen med Clay, aner hovedpersonen at tilværelsen hennes uten ham ikke har ført til et bedre liv. I drømmen sitter hun og gråter. Selv om han ser dette, kan han ikke trøste eller hjelpe henne, for han er som et handlingslammet spedbarn kontrollert av maktforholdene som rår over skjebnen hans. Uavhengig av Clay befinner Van Damme seg fortsatt innenfor et univers som styres av menns forestillinger om kvinnen. Ikke minst er dette tilfelle med tanke på at hun lever av å være skuespillerinne for et selskap som bruker henne som objekt for menns dragning mot mørk og dyster seksualitet. Når drømmen zoomer inn på Van Dammes hårfeste – hvor det åpenbarer seg et eget lite univers med fantastisk utseende kryp (72: 5–73: 2) – er dette det et ubevisst forsøk på å trenge inn i den gåtefulle situasjonen Van Damme og han selv befinner seg i. Clays bevissthet og hans ubevisste leter etter forklarende sammenhenger som ligger til grunn for skjebnene deres, og som kan frita ham for all skyld. Det er den samme typen drømmearbeid vi oppdager i de to første fremstillingene av den fritt assosiative tanken hos den sovende hovedpersonen.

Clays *andre* drøm viser Van Dammes ansikt svevende rundt på en stjernehimmel blant symboler, gjenstander og skikkelser fra minnet og ubevisstheten hans (34: 7). Plasseringen av Van Dammes ansikt som midtpunkt blant andre symboler tyder på at han leter etter *sammenhengen* mellom det faktum at hun forlot ham og de tingene som omgir henne i drømmen: Den pornografiske pyntegjenstanden representerer kikkermentaliteten, Mr. Jones-symbolet representerer makten, og den tragiske og den komiske masken indikerer at det finnes lystige og mørke aspekter ved disse forbindelsene. Van Dammes ansikt blir i seg selv til et symbol i drømmen. Hun er et bilde på begjærsobjektet som det sentrale punktet i Clays ubevisste forhold til seksualitet. Hennes overdådige skuespillerinne-navn, Madame Van Damme – som har de to kvinnebetegnelsene ”Madame” og ”Dame” i seg – forsterker forestillingen om at hun representerer mannens forhold til Kvinnen, det ultimate kvinnelige begjærsobjektet.

I den *første* drømmen vi presenteres for, som er et resultat av at han har blitt slått i svime før politimennene merker ham, ser vi at Clay ligger på sengen i et værelse fylt til randen

[53] ”Drømmen er en ønskeoppfyllelse” (del III) i *Drømmetydning*. Freud gjennomgåelse av egen drøm, ”Irmas injeksjon” (del II), er et eksempel på hvordan drømmen oppfyller infantile ønsker om å være uten belastende bekymringer som skyld.
[54] Freud 1900, s. 64

med pornografisk materiale (25: 7–8). Gjennom et hull i veggen, bak bildet som henger over sengen, kikker han på en kvinne og mann som sitter maskerte og nakne sammen i et rom. Kvinnen viser seg å være Van Damme (26: 5). ”What do I do now?” (26: 8), sier Clay da han ser dette. I samme øyeblikk oppdager han en eske i lommen sin som inneholder de tennene som politimennene slo ut av munnen hans. Slik kobler hans ubevisste sammen omstendighetene rundt Van Damme som objekt for mannens blikk med makten som politivolden og *copy-cat*-merkingen symboliserer. Kjønns- og maktstrukturene i tilværelsen knyttes sammen. Clay får deretter et slags svar på det ovennevnte spørsmålet sitt når han får følgende beskjed av en kvinne som plutselig dukker opp i drømmen: ”You should go outside the room… There’s nothing out there. It’s very interesting!” (26: 9). ”The room” kan ses som Clays ståsted og synsvinkel i tilværelsen. Den innebærer kikkermentaliteten hans som henger sammen med forholdet til kvinnen, og dermed også egen seksualitet. Rommet er fullstappet med pornografiske bilder og gjenstander, samt at det har et bakrom – bevissthetens bakrom – hvor det foregår ting som minner om Interesting Productions’ filmbilder. Idet han oppdager tennene i lommen, er det som om han velger å gå ut av rommet sitt, sin vante tilstand, for å komme på sporet av maktens forbindelse til sin seksuelle frustrasjon og villrede, og til tapet av Van Damme. Han søker et svar i en kollektiv forestillingsverden som er større enn hans egen, men selv om dette vil bli ”very interesting”, forteller hans ubevisste ham at det ikke er noe der ute. Clay går ut en dør og ut i et tomrom før han våkner opp (27: 1–3).

Vi kan lese drømmen som et bilde på hvordan hovedpersonen har satt i gang reisen inn det ubevisstes verden slik den kommer til syne på realitetsplanet hvor fellesskapets fortrengte tankeverden råder. Interesting Productions står sentralt i dette fellesskapets ”interessante” indre verden som får fysiske proporsjoner i hverdagen, og denne skal vi komme nærmere inn på i oppgavens kapittel 2. Det at ”there’s nothing out there”, kan være et uttrykk for at Clay gruer seg til, eller nøler med, å ta skrittet ut av sin egen lukkede tilværelse ved å fraskrive foretakelsen en særlig betydning utover det å bli ”veldig interessant”. Damens uttalelse fra Clays ubevisste kan også ses som en advarsel til både leseren og Clay selv om at vi ikke nødvendigvis vil bli noe klokere av utforskningstokten til Clay i dette landskapet. Videre kan bemerkningen være en hentydning til at skillet mellom det indre og det ytre ikke lenger eksisterer, og at det derfor ikke finnes noe ”out there” som skiller seg fra Clays ”the room”. Det er kanskje sammenfallet mellom den individuelle og kollektive forestillingen om maktens forbindelse til kjønn og seksualitet som kommer til syne gjennom landskapet i hodebunnen på Van Damme i den *tredje* drømmen. Her dukker en av Clays tenner opp i personifisert utgave. Som i den første drømmen blir tenner også her til representanter for makten. Tannen danser og

smiler (73: 1–2): makten lever i beste velgående i romanens fremstilte folkelige forestillinger. Den har fritt spillerom i det kollektivt ubevisstes fantasiverden som Van Dammes hodebunn – det som er under overflaten, både når det gjelder kjønns- og maktstrukturer – blir et bilde på, og det er denne instansen i tilværelsen som bestemmer hvem og hva du er som kvinne eller mann.

Drømmen og det mannlige kollektive ubevisste

I den fjerde og siste drømmen vi tar for oss, sitter Clay med flere menn i et abstrakt landskap og trampes ned av en flokk med hester som er identiske med den piperøykende pikens hestehodetegninger (89:2–90: 7). Vi introduseres for begynnelsen på drømmen i en ujevnt tegnet rute *innenfor* en rute som presenterer realitetsplanet, og slik får vi samtidig være vitne til en fjernsynsreklame for barberblader i rommet hvor Clay sover. Like før han sovnet inn, fikk Clay beskjed fra en anonym kilde om å barbere hunden Laura (87: 5), og i ettertid viser det seg at det under dyrets pels finnes et kart til oppfinneren av Laura, Mr. One Thousand, som også har en forbindelse til Mr. Jones. Barbéring er et bilde på Clays undersøkelse av betydningen knyttet til begivenheter rundt ham, både når det gjelder seksualitet, kjønn og makt, og denne utforskningen finner også sted innenfor det ubevisstes arbeid i drømmen hans. Clay integrerer reklamen som ytre stimuli inn i drømmen, og reklamens budskap faller sammen med den ovennevnte beskjeden om å barbere hunden. De to instansene forsterker drømmens tilsynekomst av behovet for å finne frem til det som skjuler seg under overflaten av tilværelsen og bevisstheten hans. Drømmearbeidet blir som kniven som skjærer bort bevisstheten, det som hindrer ham i å finne ut hva som skjer med ham selv og hans omgivelser.

I drømmen maner det ubevisste frem forestillinger knyttet til elementer fra dagens hendelser og opplevelser, samt inntrykk som har dypere røtter, akkurat slik Freud fremla sin teori om drømmematerialet. Før vi tar for oss drømmeelementene, kan vi følge Freuds anbefaling om å se på drømmens forhistorie,[55] samtidig som vi tillater oss å forstå drømmen ut fra det som skjer i handlingen *etter* drømmen, fordi den etterfølgende handlingen bekrefter Clays allerede foreliggende mistanker slik vi finner dem i drømmen. Det er nemlig et gjennomgående trekk ved handlingen at de verste mareritte og paranoide forestillingene om tilværelsen i ettertid viser seg å stemme overens med virkeligheten i romanuniverset. I og med at dette ikke er en analyse av forfatterens ubevisste, men en lesning av verket som helhet og dets tilfeller av drømmelogikk, tillater jeg meg å bruke Freuds drømmeteorier også når jeg ser

[55] Freud 1900, s. 110

på denne romanepisodens etterhistorie. Først når vi tar handlingen før og etter drømmen til hjelp, ser vi at Clays hjerneaktivitet i sovende tilstand avslører tre ting. For det *første* viser den at Clay identifiserer seg med en gruppe menn hvor han i fellesskap med dem trampes ned av noen hester. Clay ser ikke seg selv isolert, men som en del av et kollektiv med menn. Drømmens forhistorie viser at Clay hadde observert en piperøykende pike gjennom vinduene til filmselskapets lokaler, og at han etter hvert ble så nysgjerrig på hva hun arbeidet med ved skrivebordet sitt at han rotet igjennom selskapets søplekasse for å finne det ut. Til sin store forundring oppdaget han at den lille piken satt på kontoret sitt og tegnet hestehoder (86–87). Dette hindrer ikke Clay i å skjønne at piken har en funksjon i filmselskapet som går utover det å tegne hestehoder. Uten å vite det med sikkerhet aner han nok at jenta også er med på å lage filmene, siden hun befinner seg på selskapets kontorer. Etterhistorien viser også at det er denne piken alene som lager råmaterialet til samtlige av filmselskapets fortellinger (125: 7; 132: 3–4; 141: 3). Vi er nå klare for å se på betydningen av at Clay sitter sammen med en gruppe menn i drømmen da hestene kommer og tramper dem ned. Romanen åpner med at Clay sitter i en kinosal med en gruppe menn og ser en film som er laget av Interesting Productions. ”Like a Velvet Glove Cast in Iron” er én av flere filmer som Clay ser i fellesskap med menn i løpet av fortellingen, og man kan argumentere for at bildene appellerer til mennene ved å vise frem deres bevisste og ubevisste driftsbehov knyttet til seksualitet. Etter all sannsynlighet er det også denne typen menn Clay sitter sammen med i drømmen.

Det *andre* drømmen kan avsløre, er derfor at det er Interesting Productions – representert i drømmen gjennom hestene – som overkjører dette fellesskapet, og at dette er et bilde på Clays frykt for at filmene deres har en destruktiv innvirkning på mennenes seksualitetsforestillinger som igjen preger deres livssituasjon. Filmens bilder kan forstås som et produkt av selskapets spekulasjoner rundt hva som selger, og publikums tilstedeværelse under visningene av dem tyder på at de har lykkes å nå en bestemt gruppe menn. Det eksisterer altså et ”behov” for slike visuelle fremstillinger av dystre sider ved menneskers seksualitet, og det er disse behovene selskapet dekker. Riktignok vet vi at Clay markerer avstand til filmene han ser ved romanens begynnelse, samtidig som han aktivt har oppsøkt et sted hvor slike filmer vises.

Uoverensstemmelsen mellom Clays avsky og faktiske handlinger understreker elementet av fortrengning og selvfornektelse når det gjelder dragningen mot seksualitetens mørke irrganger. Det er lite som tyder på at de andre kinogjengerne gjennomgår den samme graden av fortrenging som Clay – blant annet er det to menn som masturberer under drapsscenen i filmen *Barbara Allen* (113: 4) – men de står like fullt sammen som et mannlig fellesskap av ”kikkere”, og det er deres blikk på det kvinnelige objektet, Van Damme, som står

i sentrum for den visuelle fremstillingen av deres mer eller mindre bevisste seksuelle tankeverden. Drømmen viser at det ikke bare er mennene som lider under Interesting Productions' visuelle fremstillinger av fellesskapets ubevisste driftsbehov og seksuelle, kjønnslige erfaringer. Etter at hestene har galoppert over gruppen med menn, oppdager en helskinnet Clay at Tina plutselig ligger død eller døende på bakken, mens resten av mennene i samme stund har forsvunnet fra drømmescenen. Clay gripes av sorg og fortvilelse ved synet av de fatale skadene hestene har påført henne.

Det *tredje* og siste hovedmomentet drømmen avslører, er derfor at den har gått fra å fremstille det mannlige fellesskapet som offer for Interesting Productions' filmproduksjoner til å ende opp med å la *Tina* bli den egentlige skadelidende. Hvis vi benytter Freuds teori om at drømmer ikke først og fremst skal forstås i sin helhet, men snarere gjennom sine enkeltdeler, og at assosiasjonsarbeidet i drømmer fører til at personer, ting, forestillinger og ideer glir over i hverandre,[56] er det fullt mulig å se drømmen som et tegn på at Clay frykter både for mannen og Tinas levevilkår som kvinne i den forestillingsverdenen de befinner seg innenfor. Hvis man ser filmselskapet som representant for kollektivets ubevisste forestillinger knyttet til seksualitet, er det ikke bare mediets formidlinger, men også dets publikum – det mannlige kollektivet – som forårsaker Tinas døende tilstand. Tina er selve motsetningen til begjærsobjektet, og en seksuell relasjon til henne er til og med umulig. Hennes levevilkår er derfor truet av menneskers forestillinger om kjønn og seksualitet slik de kommer frem både i filmene og i hverdagen hennes. Seansen kan like fullt være et uttrykk for en latent ønskedrøm om å bli kvitt Tina, og at den manifeste drømmen forvrenger dette ønsket til sin motsetning ved at Clay fremstiller seg selv som sørgende over tapet av henne. Drømmen finner sted rett etter at hun forærte ham eggene, og Clay opplevde seansen som svært ubehagelig. Det er derfor mulig at drømmen viser et infantilt ønske om å få henne ut av veien fordi hennes tilnærmelser plager eller uroer ham. Drømmen peker ut fellesskapets forestillingsverden, delvis representert av filmselskapet, som ansvarlig for den seksuelt uattraktive kvinnens truede levevilkår. Handlingsutviklingen etter denne drømmeseansen viser imidlertid at Tinas skjebne i drømmen blir etterfulgt av Clays skjebne i virkeligheten. Eggenes symbolikk trekker en vergeløs Clay inn i Tinas tilværelse. Som avseksualisert invalid tas han hånd om av Tina, og sammen går de en felles fremtid i møte utenfor seksualitetens sfære, og dermed også utenfor den kollektive ubevisstheten driftsbehov og traumer som filmbransjen livnærer seg på.

[56] Freud 1900, s. 109

Velvet Glove som en folkelig forestillingsverden

De ovennevnte drømmene kjennetegnes av det Freud kaller den subjektive virksomheten i sjelelivet som fremtrer som objektiv, "idet vår iakttagelsesevne oppfatter fantasiproduktene som om de var virkelige sanseinntrykk".[57] Det er dette som skjer også på realitetsplanet, og det er derfor Freuds teorier om drømmen også kan benyttes om de fantastiske tilfellene på hverdagsplanet i romanen, noe denne analysen også har demonstrert, blant annet ved å trekke inn handlingen før og etter drømmepartiene. Slik blir drømmeelementenes fantastiske forestillinger til virkelige opplevelser gjennom sansningsbilder som faller sammen med den våkne tilstandens bruk av ordbilder og språk. Det kompliserende elementet i romanen er at Clays fortrengte forestillinger om seksualitet og skyld ikke bare er individuelle, men at de også er en del av et større kollektivt ubevisste. Det er denne forestillingsverdenen Clay brytes ut av når han lemlestes og blir til forveksling lik Tina.

Dette kapitlet har forsøkt å gjøre rede for hvordan Freuds psykoanalytiske tolkning av drømmer kan si noe allment om menneskers forestillingsverden slik den kommer til syne i *Velvet Glove*. De fantastiske tilfellene som dukker opp både i drømmene og på realitetsplanet er uhyggelige ved sin referanse til det ubevisste både som ting, tanke og bilde. Freud forfølger relasjonen mellom det som er *unheimlich* og det som er ubevisst i verket *Das Unheimliche*. Her sier han at det uhyggelige er tilknyttet det kjente og fortrolige på den ene siden, og det skjulte og bortgjemte på den andre. Det som var ment å være bortgjemt, har dukket opp til overflaten. Forstyrrelser ved egoet er det fortrengte som kommer til overflaten som det uhyggelige.[58] Det er akkurat dette som skjer i romanen. Drømmene avslører at hovedpersonens ubevisste kobler egne bortgjemte, fortrengte tanker sammen med den ytre verdenens overflate, og at denne kjente ytre virkeligheten på sin side er formet av fantastiske manifestasjoner av den folkelige forestillingsverdenen. Clay deler disse forestillingene med de andre personene han forholder seg til, noe deres identiske reaksjoner på møtet med de fantastiske tilfellene – projeksjonene av deres ubevisste forestillinger – er med på å stadfeste. Romanens univers er konstruert på en slik måte at de kollektive ideene er realiteter på linje med den ytre, materielle virkelighet og samfunnets struktur og kultur. Derfor blir Clay – den formelige leirklumpen – fullstendig underlagt disse mentale og ytre kreftenes forbindelser til hverandre, så lenge han beholder den seksuelle driften. Det er denne koblingen som er uhyggelig. Fremmedfølelse og mangel på

[57] Freud 1900, s. 56.
[58] Freud 1919, s. 143

innsikt i hva slags krefter som spiller inn i seksualiteten, gjør at fantastikken fyller tomrommet, det vi ikke skjønner fullt ut, med fysiske realiteter som personene må forholde seg til direkte.

Det er imidlertid ikke bare fantastikken som viser frem undersiden av fellesskapets forestillingsverden, som Clay er en del av, frem til det punktet hvor han mister sin seksualitet. Kulturens mediale uttrykk, og da særlig film og sanglyrikk, er to likeså sentrale representanter for de samme ubevisste tankene om kjønn og seksualitet. I de to neste kapitlene skal jeg undersøke hvordan populærkulturens visuelle og tekstlige fremstillinger av kjønnsrelasjoner griper inn i Clays liv som en del av nettverket av folkelige forestillinger i romanen.

Film

I fantastikk-kapitlet har jeg forsøkt å demonstrere hvordan romanens tilfeller av overnaturlige skikkelser og hendelser kan leses som manifestasjoner av en ubevisst, kollektiv forestillingsverden. I dette kapitlet skal jeg forfølge min tese om at ikke bare fantastikken, men også populærkulturens tilstedeværelse viser frem det samme ubevisste tankelivet gjennom filmens bilder. I neste og siste kapittel vil jeg ta for meg den tilsvarende forbindelsen mellom populær sanglyrikk og kollektivets mytiske forestillinger i en medial verden. Clay må forholde seg til de fortrengte forestillingene om seksualitet, kjønn og makt som han deler med sine likemenn, og det gjør han ved at det ubevisste dukker opp i hans omverden gjennom både fantastikken og populærkulturen. Når det gjelder populærkulturens allestedsnærværelse i verket, vil jeg ta for meg hvordan Jean Baudrillards simuleringsbegrep i *Simulacra and Simulation* (1981) kan belyse skillets natur mellom det mediaskapte og realitetsplanet i handlingen.

Romanen tegner et bilde av det amerikanske samfunnets lavere sjikt hvor folkets ubevisste tanker og hverdagsliv er gjennomsyret av populærkulturens fremstillinger av seksualiteten. Eller kanskje det er motsatt, at populærkulturens fortellinger er tuftet på en allerede eksisterende forestillingsverden? I *Understanding Popular Culture* (1989) definerer John Fiske populærkultur som en aktiv prosess i et sosialt system hvor meninger og gleder genereres og sirkuleres. For Fiske innebærer dette at populærkulturen skapes av folket, ikke av kulturindustrien.[59] ”Folket” utgjøres ifølge sosiologen av et sett med sosiale forbindelser i stadig endring, og disse forbindelsene kan beskrives ut fra menneskers følelse av å være i et kollektiv.[60] De er altså ikke en forhåndsdefinert, passiv masse med mennesker som automatisk sluker kulturindustriens produkter, men en stor gruppe mennesker hvis individer oppfatter seg som en del av et fellesskap de selv er med på å forme, blant annet ut fra sitt forhold til kulturens mange uttrykk. Det er ikke dermed sagt at kulturproduktene ikke har en innvirkning på menneskene som benytter seg av dem. Populærkultur tar form innad i folket i skjæringspunktet mellom kulturindustriens produkter og folkets hverdag.[61]

*Velvet Glove*s univers består av en fantastisk kobling mellom det indre og ytre livet til Clay og hans medmennesker, og denne forbindelsen synliggjør sammenhenger mellom deres ubevisste, hverdagen og kulturuttrykkene rundt dem. På denne måten går *Velvet Glove* ett skritt lenger enn Fiskes redegjørelse for populærkulturen som ”utviklet innenfra” ved å gjøre

[59] Fiske 1989, s. 23–24
[60] Fiske 1989, s. 24
[61] Fiske 1989, s. 25

folkets ubevisste til den egentlige forbindelsen mellom hverdagslivet og film og medias fortellinger og tilstedeværelse. Det er filmens bilder og stemmer som setter kollektivets fortrengte seksualitet ut i livet på handlingsplanet, både når det gjelder maktrelasjoner og forholdet mellom kjønnene. Populærkulturen får sin virkningskraft i hverdagen gjennom folkets delaktighet i dens forestillinger. Slik ligner filmens relasjon til "virkeligheten" på Baudrillards *simulacra*-begrep i forhold til det sanne:[62] Simuleringen, og dens koblinger til folkets indre, *definerer* virkeligheten i romanuniverset.

Fortrengte forestillinger om kjønn, seksualitet og makt henger sammen med samfunnsforholdene persongalleriet befinner seg innenfor. Disse forholdene kommenteres og defineres av populærkulturens stemmer og bilder i romanuniverset. Camille Paglia hevder i essayet "Sex and Violence, or Nature and Art", som åpner hennes hovedverk *Sexual Personae* (1990), at det moderne, opplyste Vesten har forsøkt å undertrykke de hedenske strømningene i menneskeheten og erstatte dem med sin idealistiske streben etter en rettferdig og likestilt tilværelse. Det akademiske regimet har imidlertid ikke kunnet hindre den hedenske kulturen i å blomstre videre innenfor kommersielle media. Gjennom populærmusikk, fjernsyn og reklame gis det fremdeles utløp for det hun kaller de demoniske mytene og seksuelle stereotypiene som preger forholdet mellom kjønnene.[63] Jeg er av den oppfatning at Paglias fremstilling av menneskenaturens evige konflikt mellom kjønnene ligner den kjønnskrigen som presenteres i *Velvet Gloves* univers. Romanuniverset herjes av "de demoniske mytene og seksuelle stereotypiene" både på samfunnsoverflaten og i populærkulturens bortgjemte underside i form av filmer i krysningspunktet mellom pornografi og vold. I dette kapitlets gjennomgåelse av filmens koblinger til det mannlige ubevisste vil jeg undersøke Clays og Van Dammes rolle innenfor denne forbindelsen gjennom en diskusjon med Paglias *sexual persona*-begrep.

Det er altså først og fremst filmens bilder som viser populærkulturens hedenske forestillinger om seksualitet i romanen. Filmen står ikke alene om å formidle og skape folkekulturen av den grunn. Den mer eller mindre permanente støyen og bildeflommen fra tv- og radioprogrammene, samt innslagene av video opptak og reklame, kommer med budskap som understøtter den rådende mentaliteten i den kollektive tankeverdenen, slik vi også finner den i filmene. Radiostasjonen serverer sanger om kjærlighet, vold og død ("Knoxville Girl") og forteller sine lyttere: "Too bad it's a fallen world" (16: 3). Tv-skjermen viser melodramatiske såpeserier om kjønnskonflikter (47: 7) og nyhetsrapporter om eskaleringen av

[62] Baudrillard 1981, s. 2
[63] Paglia 2001, s. 26

kjønnskrigen (70: 2; 78: 7; 122: 5). På toppen av det hele er det folkelige kulturuttrykket, fra det mest kjente til det svært obskure, selve fundamentet for romanuniversets estetiske og tematiske utforming.

Det er gjennom *Velvet Gloves* brede spekter med elementer hentet fra 50- og 60-tallets populærkultur at kjønnskonflikten formidles. Handlingen er lagt til 80- og 90-tallets Småby-Amerika,[64] men tidsånden fra 50- og 60-tallet sniker seg inn i den fremstilte amerikanske samtiden. Gjennom populærkulturens myter om kjønnsforholdene introduseres vi for en karikert feide mellom 50-tallets tradisjonelle kjønns- og maktforhold og det sene 60-tallets opprør mot disse konvensjonene som kom til å prege 70-årene så sterkt. 50-tallets Clay og Van Damme har sklidd fra hverandre i et kulturelt klima hvor det sene 60-tallets radikale krefter – forutsetningen for hva Paglia kaller akademias samtidsutopi – forsøker å tvinge disse urforestillingene av veien. Harum Scarum-bevegelsens radikale feminister vil utrydde mennene og skape en ny verden med ett folk, ett kjønn og én kultur. Derfor pågår det en blodig kamp mellom bror og søster i et apokalyptisk univers hvor sistnevnte tror de kommer til å vinne (33: 2–3). I den satiriske fremstillingen av den moderne, vestlige verdens forsøk på å gjøre kjønnene likestilte ender mann og kvinne altså opp med å forsøke å utslette hverandre. Betyr dette at den nostalgiske bruken av 50-tallets estetikk og tilhørende konvensjonelle tanker om kjønnene fremstilles som et ideal? Langt derifra. Akkurat som opprørerne har den arketypiske kvinnen og mannen destruktive forestillinger om forholdet mellom kjønnene som truer forbindelsen mellom dem. Disse kommer til syne gjennom romanuniversets fantastikk og via filmbildene som representerer de demoniske kreftene ved populærkulturen i sin mest konsentrerte form.

”Like a Velvet Glove Cast in Iron”

Romanen åpner med at en herjet og nedtrykt utseende Clay vandrer inn i et mørkt lokale. Stedet rommer en kinosal hvor det vises en film mens slitne prostituerte kvinner byr frem kroppene sine mellom stolradene. Noen menn sitter i salen og ser på filmen mens andre står i kø foran døren til herretoalettet. Idet Clay setter seg ned foran filmlerretet, settes tankekommentarene hans i gang, og gjennom dem kommer det frem hva slags forhold han har til stedet. ”I haven’t been in this place for a long time… Smells like a urinal mint” (8: 2). Lokalet vekker avsky på grunn av en stram, kroppslig lukt som muligens henger sammen med

[64] Clowes tegnet og skrev *Velvet Glove* i perioden 1989–1993, og det er denne samtiden han skriver om i verket. Ett eksempel på dette er innlemmelsen av Bill Clinton som får presidentsetet i Det hvite hus fratatt av Harum Scarum-bevegelsens leder og profet, Godfrey (129: 8–130: 3).

det klissete gulvet: ”My shoes are stuck to the floor… This place is really disgusting” (8: 4). Clay frastøtes også av kvinnene og mennene som befinner seg der, og han har ingen ønsker om å ha noe med dem å gjøre. Da en prostituert kommer bort til ham og blotter seg, er hans umiddelbare reaksjon: ”Oh Jesus… You got to be kidding” (8: 3). Han reagerer med en tilsvarende mine da to menn forsøker å kontakte ham: ”Look at these two would-be tough guys... I’d better try to look unapproachable or they might try to sell me drugs or something...” (8: 6).

Selv om det er en stund siden sist, har altså Clay besøkt disse lokalene tidligere. Det er til og med grunnlag for å tro at han er – eller i det minste har vært – en stamgjest. Kroppsvæskene som limer ham fast til gulvet, blir et bilde på den tiltrekningen stedet har på ham. Han avslører at han har kommet hit flere ganger idet han bemerker at det alltid er en lang rekke med menn utenfor herretoalettet (8: 8–9). Videre antar han at han ved en tidligere anledning har sett den neste filmen som er i ferd med å starte: ”I wonder what the second feature is… I’ve probably seen it…” (9: 1). Clay har altså oppsøkt lokalet jevnlig *til tross* for sin forakt for menneskene og omgivelsene her. I en periode lot han riktignok være med å komme hit, men nå er han altså tilbake igjen på gamle trakter. Hvorfor ønsker han å oppholde seg på et sted som byr ham slik imot? Tankekommentarene gir ingen indikasjoner på hva han vil oppnå med å komme dit, annet enn at han skal se på filmene som tilbys. Det første filmbildet som dukker opp, viser en mann og en kvinne med klærne på, og i neste bilde ser vi at disse plaggene har blitt tatt av (8: 4 og 6). Dermed er det sannsynlig at de nakne menneskene er i ferd med å ha seksuell omgang med hverandre, noe som igjen peker mot at filmen som vises er pornografisk. At det finnes prostituerte kvinner i lokalet, bidrar til å understøtte en slik hypotese. Det er imidlertid lite som tyder på at Clay blir seksuelt opphisset av filmene. Han er irritabel og utilpass, og avslører at han har hatt en migrene i lengre tid, som bare blir verre av at han oppholder seg i filmlokalet (9: 1). I tillegg retter han overhodet ingen oppmerksomhet mot lerretet før film nummer to, ”Like a Velvet Glove Cast in Iron” (heretter omtalt som ”Velvet Glove”), settes i gang.

Leseren følger Clays blikk på den nye filmens bilder som viser at en tilsynelatende normal kontormann (9: 3) får utløp for sin masochistiske drøm om å være en hjelpeløs, gråtende baby i en lekegrind (9: 5). Deretter utforsker han en annen undertrykkelsesfantasi som innebærer at han blir låst fast i et hulrom i gulvet sammen med en annen mann. Hodene deres stikker opp fra en boltet plate på gulvflaten mens en maskert kvinne i åletrangt, sort latexantrekk står og ser på dem (9: 9). I et par andre filmbilder introduseres vi for en ny mann som står i bare underbuksene med bind for øynene mens den ovennevnte kvinnen utsetter ham

for knyttneveslag og heller en skål med flytende væske over hodet på ham (9: 4 og 7). Senere i romanen dukker det opp et minnebilde fra selve filmopptaket hvor Van Damme tar strupetak på den samme mannen (132: 1). Krysssklippingen viser et tredje og siste filmutsnitt hvor en mann sitter og ser på et bilde av den samme kvinnen, også her i fetisjistisk antrekk (9: 6). I denne filmsekvensen, som overalt ellers i romanen, balanseres det komisk-absurde opp mot et alvor. Mennene fremstilles som lattervekkende patetiske og faretruende destruktive på en og samme tid ved at de tiltrekkes av den sadistiske kvinnen og villig lar seg underkue av henne på de mest utrolige vis. Kvinnens ansikt er tildekt, så hun røper ingen form for tilfredsstillelse eller avsky overfor mennene og det hun gjør mot dem. Derfor blir oppmerksomheten først og fremst lagt til mennene. Vi får først og fremst innsikt i kvinnerollen slik de ser og opplever henne innenfor rammen av den sadomasochistiske leken. Den sadistiske rollen hennes blir en oppfyllelse av deres – og det mannlige filmpublikummets – fantasier og lek med grensene mellom seksualitet og vold. Samtidig blir filmens bilder en fremstilling av *én* mulig vinkling på maktforhold mellom kjønnene.

Det er tydelig at Clay ikke hadde ventet å se en slik film. Hans første reaksjon på bildesekvensene er følgende: ”This is incredible… I didn’t know they made movies like this… These people are real sickos… There’s no sex… not even any nudity…” (9: 9). Overraskelseskommentaren viser at han hadde regnet med å bli servert en mer konvensjonell pornografisk film og at “Velvet Glove” ikke svarer til forventningene. Fremvisningen av det sadomasochistiske forholdet mellom mann og kvinne fremstår for ham som noe ”utrolig” og ”sykt”, som noe forstyrrende snarere enn seksuelt opphissende. Han viser ingen tegn på at han identifiserer seg med mennenes begjær etter å bli behandlet nedverdigende av en utfordrende og samtidig utilgjengelig kvinneskikkelse. Likevel dukker hans egen seksualitet opp i tankene som en konsekvens av det han ser på lerretet, om enn på totalt uventet vis. I de siste filmbildene zoomes det inn på kvinnens ansikt idet hun tar av seg masken fremfor to av mennene (10: 2–3). Til Clays store sjokk viser skuespillerinnen seg å være en kvinne han selv har hatt en intim forbindelse med (10: 5). Umiddelbart fører gjenkjennelsen til at fortidens minnebilder vekkes til live (10: 5–11: 3). Leseren får se erindringens fremstillinger av en spesifikk scene hvor han omfavner og kysser henne før hun stivner til, løsriver seg fra favntaket og retter et skuffet blikk mot ham. Etter at avsporingen i form av minner er overstått, blir han igjen bevisst filmens bilder fremfor seg akkurat idet rulleteksten vises. Det går frem av listen over skuespillere at kvinnen bærer navnet Madame Van Damme (10: 5). Leseren får aldri vite om dette er hennes virkelige navn eller om det er et dekknavn, men Clay ser ut til å vite med sikkerhet at hun *er* hans tidligere kjæreste uavhengig av dette. Det

overraskede ansiktsuttrykket hans viser imidlertid at han ikke vet hvorfor eller hvordan hun har endt opp som skuespillerinne i en obskur film.

Gjennom resten av romanen følger leseren med på Clays dypdykk ned i den omfattende sammenkjedningen av elementer som spiller inn i mysteriet Van Damme. Til tross for at denne reisen inkluderer visuelle innblikk i hovedpersonens mentale liv, holdes leseren utenfor tankeverdenen hans rent bokstavtekstlig. Dette kommer tydelig frem når tankekommentarene hans forsvinner ut av teksten etter oppdagelsen av Van Damme på lerretet. Den tekstlige fremstillingen av de private betraktningene hans opphører akkurat i det øyeblikk hvor det hadde vært mest interessant for leseren å vite hva han tenker på.[65] Effekten av dette er at både Van Damme og Clay blir gåtefulle skikkelser hver for seg så vel som i forhold til hverandre. Isteden er det miljøet og hendelsene rundt dem som dominerer fortellingen både bokstavtekstlig og billedmessig. Hva angår innsikten i hovedpersonen og hans relasjon til Van Damme, overlates til indirekte presentasjon gjennom tekstens bildefremstillinger av drømmer og minner, samt til hans ytre kjennetegn, handlingsmønstre og sparsommelige tale. Bare ved *to* tilfeller gjennom handlingsutviklingen får leseren med seg bruddstykker av Clays verbale uttalelser om Van Damme:

Første gangen han snakker om forholdet, er under en samtale med sektmedlemmet Beautiful Sun. Clays utleggelser presenteres midtveis i konversasjonen slik at mange av detaljene forblir skjult for leseren: ”Yeah, she just left one day… I never did find out what the problem was… I really just want to talk to her and find out what this movie thing is all about and everything...” (31: 6). Verken da eller nå klarer Clay å bli bevisst hva som lå til grunn for uoverensstemmelsen. Ved å ytre et ønske om å få pratet med henne om filmen og ”allting”, viser han allikevel at han aner – bevisst eller ubevisst – en sammenheng mellom filmen og hennes tilstedeværelse i den, på den ene siden, og problemet i forholdet mellom ham og henne, på den andre. Beautiful Suns respons på Clays referat fra tiden med Van Damme, gir innsikt i parforholdets natur ved å avsløre at de rakk å gifte seg før hun reiste fra ham:[66] ”Why would anybody get married? It’s so primitive, so… you know…” (31: 7). Clay avbryter Beautiful Sun og forsøker å fortsette der han slapp om sine tanker rundt ekskona: ”I think another thing that bothers me is that I never – – ” (32: 1). Beautiful Sun svarer med samme mynt, og legger brått ut om sitt triste familieforhold i detaljer (32: 1–3). Dermed er Clay avsporet fra sine uttalelser om Van Damme. Det kvinnelige sektmedlemmets plutselige

[65] Den eneste tankekommentaren som presenteres for leseren etter at Clay har oppdaget Van Damme i ”Velvet Glove”-filmen, er en ubetydelig bemerkning om hans forhold til kameraten Paul som låner ham bilen sin (13: 5).
[66] En senere minnesekvens bekrefter at Clay og Van Damme giftet seg (131: 3).

innskytelse om traumatiske barndomsminner generelt, er likevel ikke uten betydning for de mellommenneskelige forholdene som står i sentrum for romanens tematikk. Enten hun er klar over det eller ikke, belyser hun en mulig forklaringsfaktor på hva som foregikk mellom Clay og Van Damme. Som radikal feminist og seksuelt frigjort hippie, gir Beautiful Sun en stemme til opprørskvinnene i romanen som søker ut av den tradisjonelle forbindelsen mellom kjønnene og den snevre definisjonen på hva en familie kan være. Til grunn for denne opposisjonen, hviler det en personlig erfaring om kjærlighet mellom mann og hustru, foreldre og barn som noe lidelsesfullt.

Også Van Damme har hatt en turbulent oppvekst med familien så vel som med sin ektemake. Hun gråter når hun snakker om familieproblemene på telefon (130: 80), og tårene hennes renner tilsvarende i en repeterende minnesekvens hvor Clay fortvilet forsøker å trøste henne, men uten å skjønne hva som er galt (19: 7–8 og 112: 1–3). Gjennom samtlige av Clays tilbakeblikk på tiden med Van Damme, serveres det små scener som viser hennes tilsvarende problemer med ham. Selv om det kan diskuteres hvorvidt hennes karrierevalg som pornoskuespillerinne er et tegn på kvinnefrigjøring, er det et faktum at hun først forlater familien og siden ekteskapet for å søke lykken i en ny tilværelse. Livet hennes med Clay fremstilles som rutinepreget og uinspirerende. Opptil flere ganger ser vi at de med trette, triste og bekymrede ansikter sitter taust sammen i sofaen for å la livsleden døyves av underholdningsprogrammer. Hun var en lavtlønnet servitør, mens han etter all sannsynlighet var og er arbeidsledig: I en roman hvor størstedelen av persongalleriet presenteres ut fra sitt yrke, gis det ingen hint om Clays arbeidsstatus. Etter alt å dømme tilhører de bunnen av rangstigen når det gjelder økonomisk og sosial status, både før, under og – for Clays del – etter ekteskapet. Det er nærliggende å anta at slike ytre omstendigheter kan ha preget graden av lykke i forholdet, men gåtefullheten rundt paret avslører at misforholdet også involverer krefter som overgår det rent sosioøkonomiske aspektet.

Den andre gangen Clay snakker om Van Damme, gjør han det til Beatrice, kvinnen som havner på samme motellrom som ham ved en tilfeldighet. Han tok inn på dette motellet fordi han så Van Damme gjennom vinduet i bygget på andre siden av gaten. Selv om ikke leseren får høre hva Clay har sagt, går det frem av Beatrices' del av samtalen at han har fortalt henne om denne oppdagelsen: "What the fuck? Why don't you just go over there and RING her DOORBELL?" (80: 2). Beatrice kan ikke skjønne hvorfor ikke Clay bare går bort til huset hvor hun holder til og hører hva hun har å si om forholdet deres generelt og karrierevalget hennes spesielt. I samtalen med Beautiful Sun hadde han uttrykt et behov for å snakke med Van Damme ansikt til ansikt, men det er tydelig at han vegrer seg for å ta dette skrittet nå som

sjansen byr seg: ”I dunno… I don’t know exactly what to do yet… I want to seee what’s going on for a while first... I’ve got to figure some things out before I… I don’t know.. I…” (80: 3). Deretter ledes oppmerksomheten bort fra samtaletemaet slik at det heller ikke denne gangen er mulig å bli noe særlig klokere av Clays fremleggelser angående Van Damme. Derimot kommer det frem at en nærmere undersøkelse av omstendighetene rundt Interesting Productions ser ut til å være på agendaen: Han fant frem til adressen hvor Van Damme befinner seg mens han lette etter lokalene til filmselskapet. Det at han finner ut hvor hun holder til og likevel ikke forsøker å kontakte henne, gjør det tydelig at filmselskapet opptar størstedelen av oppmerksomheten hans. Clay er overbevist om at han kan nå frem til kjernen av problemet i forholdet mellom seg selv og sin ekskone gjennom utforskningen av Interesting Productions.

Det første Clay gjør etter filmens slutt, er å forsøke å finne ut det han kan om filmen. Etter å ha spurt seg frem uten hell, er det en mann som griper fatt i ham og anbefaler ham å forsøke herretoalettet (12: 1–2). Clay har til nå unngått å gå inn i dette rommet av frykt for hva slags ufyselige ting som måtte foregå der inne: ”God knows what goes on in there… I wouldn’t go in there for a million dollars.” (8: 8–9) Nå sitter han imidlertid inne med så mange spørsmål om sin fortid med Van Damme og hennes etterfølgende filmkarriere, at han ser seg nødt til å gi herretoalettets avlukke en sjanse. Mens han nølende stiller seg i køen, overhører han at det foregår en form for krisehjelp eller rådgivning inne i en av båsene. Mannen som står foran ham i køen, får svar på sine spørsmål som angår mystisk utslett og kløe et sted på kroppen som ikke nevnes (12: 4). Deretter får han vedkommendes bedømmelse når det gjelder hans salgsbusiness som har forårsaket andres død (12: 5). Døren bærer et skilt hvor det står ”Man” (12: 3), og innenfor denne døren finnes det altså en arena hvor mannens innerste hemmeligheter og vanskeligheter kan komme til uttrykk. Det er også der inne Clay får de første svarene på spørsmålene som er knyttet til *hans* vanskeligheter som mann. Der får han opplysninger nok om filmen til at han vet hvor han kan spore opp Van Damme, noe som igjen fører til at han legger ut på den parallelle reisen inn i den mannlige, kollektive forestillingsverdenen som gjennomsyrer det gåtefulle forholdet mellom ham og kvinnen. Rådgiveren informerer blant annet om at filmen ble laget året før (13: 2). Det er rimelig å anta at ”last year” er en god stund siden, og at Clay og Van Damme ikke har møtt hverandre siden filminnspillingen ble foretatt. Når Clays tankekommentarer opplyser om at det er lenge siden sist han oppsøkte undergrunnslokalene, er det ikke umulig at forholdet til Van Damme fant sted i den perioden han lot være med å komme dit. Leseren møter Clay i det øyeblikket da han har valgt å komme tilbake. Lokalets tilbud til mannen kan si mye om hvorfor vi introduseres

for hovedpersonen akkurat der. Stedet symboliserer det mannlige kollektivets fortrengte forestillingsverden. Det er nemlig ikke bare på herretoalettet man får innblikk i mannens mørke hemmeligheter. Filmene som vises på lerretet i de samme lokalene er projeksjoner av lysskye sider ved mannens seksualitet og hans forhold til kvinnen.

Pauls øyesykdom, som kan oppfattes som en metafor på det mannlige blikket, henger sammen med politimennenes behandling av den treøyde kvinnen, og med det brutale kvinnemordet Clay får høre om like etter at han har lagt ut på reisen (17: 3–4). Det syke blikket, kvinnemisbruk og kvinnedrap setter sitt preg på portrettet av mannen i romanuniverset, men ikke uten konkurranse fra kvinnene og deres motstand mot mennene. På ett tidspunkt sier Beatrice følgende til Clay: ”Motherfucking men! You all suck!! You fucking suck! I’m so fucking sick of your stupid shit!! Motherfucking assholes! Cocksucking motherfucking pigs!” (36: 4–5). I en nyhetssending får vi høre at en militant kvinnegruppe, ”Ethel’s big daughters”, har bombet ”the all-male Papyrus Club”, noe som tok livet av 157 menn. Angrepet var en motreaksjon på Harum Scarums drap på kvinnelige kjendiser (70: 1–2). Det er altså brutale mord på *kvinner* som setter kjønnskrigen i gang, ikke motsatt. Etter dette er det damenes raseri som kulminerer i en kaotisk samfunnstilstand hvor ingen mann kan føle seg trygg. Det er denne kjønnskrisen i samfunnet som har sneket seg inn i filmen og gjort maktrelasjonen mellom mannen og kvinnen til en del av den fremviste seksualiteten. Mannen utsettes for kvinnens vold både i filmen og i samfunnet. På lerretet er kvinnens overtak begrenset til mannens seksuelle fantasier om en dominant kvinne. Hun er gjenstand for det mannlige blikket fremfor å kontrollere mannen etter eget ønske. Kvinnens fremmarsj på samfunnsoverflaten seksualiseres for mennene i kinosalens mørke, slik at det mannlige ubevisstes fortrengte angst, ønsker og behov forvandler realitetens kjønnsrelasjoner om til ”Velvet Glove” filmens fetisjdyrkelse av kvinnens makt over mannen.

Fremstillingen av Van Dammes sadistiske rolle i filmen er tvetydig. Som sexobjekt *er* hun hva den mannlige tilskueren begjærer og frykter mest på én og samme tid. Hun passer derfor inn i Paglias *sexual persona*-begrep, hvor tilskuerens blikk på en slik persona ikke kan unngå å bli preget av en erotisk respons. Det seksuelle blikket er et resultat av at menneskets liv som et fysisk vesen binder synssansen til den kroppslige naturens evige pendling mellom lyst og lidelse. Slik blir det mannlige, vestlige blikket – i dette tilfellet rettet mot det kvinnelige sexobjektet på filmlerretet – sadomasochistisk i sin kikkermentalitet.[67] Filmbildets Van Damme blir til et idol som tingliggjøres og dermed beherskes samtidig med at hun tilbes

[67] *Sexual Personae* s. 35.

av mannen som ser. Og mannens blikk er overalt i dette verket. Clay kikker stadig på den piperøykende piken gjennom kameraet og kikkerten som han kjøpte i butikken "Google Eye" (80 – 81; 83; 85; 103). Masochistene i filmen stirrer beundrende på Van Damme, Clay og det resterende filmpublikummet ser henne på lerretet, og filmregissøren Dr. Wildes øyne kikket på henne gjennom kameralinsen da filmen ble laget (132: 1). Sistnevntes uttalelse første gang han møter Van Damme, får frem tilbedelsen: "A goddess has fallen among us! Forgive me my rudeness, but I am unworthy to meet your gaze" (131: 9). Ved å gjøre henne til skuespillerinne i filmene sine, blir gudinnen han frykter til et sexobjekt han kan kikke på gjennom kameralinsen og på filmlerretet. Mannen som glor på et bilde av Van Damme i filmen, tydeliggjør de resterende mennenes relasjon til Van Damme i romanuniverset: De betrakter begjærsobjektet på *avstand* gjennom en bilderamme, en kameralinse eller et filmlerret. Som vi skal se, er det ikke tilfeldig at Clay innhentes av sin fortid med Van Damme i en slik kontekst. Til tross for hans manglende entusiasme under oppholdet i filmlokalet, avslører minnebildene hans delaktighet i den mannlige voyeurismen.

Minnescenen som oppstår etter gjenkjennelsen av Van Damme, viser at oppmerksomheten mot Clays omfavnelse avledes av at noe fanger blikket hennes. Først ser det ut som om Van Damme har "oppdaget" at leseren ser på dem (11: 1).

11: 1 11: 2 11: 3

Dette får leseren til å føle seg som en kikker på lik linje med mennene i salen hvor Clay sitter. Det viser seg imidlertid å være bildene på tv-skjermen ved siden av dem som er det egentlige forstyrrende elementet for Van Damme (11: 2). Leseren ser ikke hva som vises på fjernsynet, men det er tydelig at hun er sjokkert over hva hun får se. Hun vender ansiktet mot kjæresten sin med et skuffet, spørrende blikk før minnebildene forsvinner (11: 3). Ved to senere minnetilfeller introduseres leseren for fortidige episoder hvor paret igjen sitter foran tv-

skjermen. Den samme uroen preger ansiktene deres, noe som kanskje viser at minnet fra den ovennevnte episoden preger stemningen mellom paret hver gang de sitter sammen foran fjernsynet (111: 8 og 131: 4). Skjermen knyttes til noe vondt, vanskelig og uhyggelig for begge parter. Gjennom blikkføringen hennes i den første minnesekvensen, kobles tv-skjermens bilder direkte til Clay på en slik måte at det blir tydelig at det er han som er ansvarlig for det som vises der. Erindringen av Van Dammes ubehag ved fjernsynets bilder kan kobles til de filmene Clay har kommet for å se i undergrunnslokalene. Det er kanskje derfor han minnes nettopp denne scenen når han ser henne på lerretet. Som en tidligere fast besøkende i lokaler som viser pornografiske filmer, er det ikke usannsynlig at han også så en film eller et program av liknende kaliber på tv- skjermen hjemme hos seg selv idet han grep tak i Van Damme og kysset henne. I sentrum av alle konvensjonelle pornofilmer befinner det seg én eller flere kvinner som er både attråverdige og tingliggjorte, og som tilskueren forestiller seg at han har sex med. Det er rimelig å anta at det er denne typen tradisjonelle, kvinnelige sexobjekter Clay hadde for vane å se på i slike filmer. Selv om det sadomasochistiske blikket på ”Velvet Glove”-filmens persona fremsto som tåpelig og fremmed for ham, viser det seg altså at den samtidige objektiveringen og tilbedelsen som åpenbarer seg der, kanskje er et bilde på hans *eget* blikk på kvinnene i pornofilmer. Clay har i så fall betraktet dem med sitt sadomasochistiske blikk på avstand gjennom tv-skjermen, akkurat som han har sett dem via filmlerretet. I begge tilfeller står det et *medium* imellom tilskueren og objektet, slik at sistnevnte er fastlåst i bildeopptaket når tilskueren inntar bildenes innhold. Det finnes derfor ingen egentlig kontakt eller forbindelse mellom tilskueren som subjekt og filmobjektet, annet enn gjennom betrakterens simulerende fantasiverden.

Det er i det øyeblikk Van Damme oppdager hva slags film eller program Clay har satt på i stuen, at hun fjerner seg fra ham, og at forbindelsen dem imellom sakte men sikkert går i oppløsning. Skjermbildene vi aldri får se, fremstår som kilden til fremmedgjøringen i parforholdet. Det blir vanskelig å skjelne mellom hvorvidt det er tilstedeværelsen av media eller Clay som er roten til ubehaget som vekkes i Van Damme, men anklagingen rettes uten tvil mot Clay. Kanskje det er oppdagelsen av hans vilje og evne til å isolere det seksuelle fra kjærlighetsforbindelsen som gjør henne så forferdet, og som fører til at hun ønsker at han skal få smake på konsekvensene av dette skillet. Hun inntar i hvert fall plassen foran kamera slik at han kan se henne som objekt gjennom lerretet. Når han oppsøker kinolokalene for å se sexfilmer myntet på et mannlig publikum, tvinges han til å se kvinnen som noe mer enn et lystobjekt fordi skuespillerinnen som spiller hovedrollen en gang også var hans kjærlighetsinteresse. Kanskje Van Damme på denne måten hevner seg på Clays

kikkermentalitet, og at det er denne krigserklæringen som ender opp med å dra både ham og henne ned i avgrunnen. Det er riktignok ikke Van Damme som står for selve utfallet av det stadig nedadgående dragsuget som settes i sving etter den dramatiske tv-skjermscenen. Gjennom de senere filmene ”Barbara Allen” og ”Bluebird of Happiness”, ser vi at det er *filmmediet* og det bakenforliggende *filmselskapet* som tildeles en maktrolle i forholdet mellom mannen og kvinnen i romanuniverset: Filmverdenen *iscenesetter* seksualiteten som forløper til utslettelsen av kjønnene. Akkurat som kjønnskrigen som ulmer på samfunnsoverflaten, er filmscenene arenaer hvor mannens frykt og begjær fører til vold og død. Etter at minnesekvensen har ebbet ut, sitter Clay altså igjen med et tilsynelatende ufattelig paradoks: Kvinnen som ble forstyrret av det vi kan anta var hans trang til å se pornografiske filmer, har *selv* entret filmlerretet som sadomasochistisk sexobjekt.

7: Tittelbilde

Van Damme som *sexual persona*

Leserens første møte med Van Damme finner sted før fortellingen starter. Det er ansiktet hennes som *er* den visuelle tittelen på det første kapitlet. Tittelen på romanen, ”Like a velvet glove cast in iron”, presenteres innenfor den samme ruten som portrettet hennes, slik at tekst- og bildetittelen settes i sammenheng med hverandre (7: tittelbilde, se ovenfor). Idet hun dukker opp på filmlerretet, dannes det et ekko fra romanens åpningsrute fordi hun også der presenteres under den samme tittelen. Filmens tittel er identisk med romanens tittel, og filmens fokus er lik romanens fokus – Van Damme. Likevel er denne kvinnen så godt som fraværende på handlingsplanet. Hun er først og fremst til stede i teksten gjennom filmlerretet

og drømme- og minnebilder sett fra Clays perspektiv, fra mannens synsvinkel. Kun ved ett tilfelle dukker hun opp på nådtidsplanet i fortellingen, men akkurat som på lerretet er det Clay som ser *henne*, ikke motsatt. Hun står oppstilt i et vindu og stirrer ut i mørket mens Clay gjemmer seg i buskene utenfor huset og betrakter henne (67: 9). Vinduet ligner filmlerretet, mens kveldsmørket blir som filmsalens mørke. Det dreier seg om kvinnen som blir sett, og om mannen som ser på henne. Hennes ovennevnte funksjon som *persona*, som betyr ”rolle” i hverdagsspråket og ”maske” på latin, understreker hennes konstruerte fremtoning på lerretet, men også det faktum at noen *betrakter* henne med masken på. Van Damme blir et symbol på Kvinnen slik mannen så henne på filmlerretet på 50-tallet. Hennes hårfrisyre, klesdrakt og kurvede kroppsfigur gir til sammen en ikonisk fremstilling av tiårets kvinnelige skjønnhetsideal og sexsymbol.

Mrs. Muskegons utseende- og stilmessige likhet med Van Damme, samt antydningen om hennes arbeid som prostituert (48: 5), gjør henne til en falmet versjon av ikonet (42: 4). Ut fra romanuniversets *film noir*-logikk er ”vakre kvinner” fatale skikkelser både for seg selv og mennene. Det er derfor en kausalsammenheng mellom Mrs. Muskegons fortid som attraktiv kvinne og ”resultatet” av skjønnheten hennes i form av barnet hun føder: den kjønnsløse, deformerte Tina som symboliserer endestasjonen for menneskets formering og videre eksistens. Mrs. Muskegons skjebne som attraktiv ung kvinne varsler utfallet av Van Dammes rolle som skjønt objekt: Et flott ytre knyttes til det seksuelt attraktive som igjen knyttes til forfall, det abnorme og dødelige. I Van Dammes tilfelle er denne nedadgående utviklingen direkte forbundet med hennes filmroller.

Den piperøykende piken, som *også* er påfallende lik Van Damme når det gjelder utseendet, kan sies å representere filmindustrien bak konstrueringen av Van Damme som sexobjekt. Hun er ingen kjønnsmoden kvinne, men en pen liten jente med sløyfe i håret som tegner barnslige tegninger og hører på *lullabys* (86: 6–87: 1). Samtidig er hun voksen og selvstendig: Hun røyker pipe og sitter på et kontor og pønsker ut hva slags fortellinger selskapet skal lage film ut av. Dermed hører hun ikke til foran, men *bak* kamera, som er sfæren for det mannlige, seksualiserende blikket. Som vrengebildet av Van Damme er det *hun* som ser sin kollega, regissøren Dr. Wilde, gjennom en tv-skjerm på kontoret sitt når han henvender seg til henne, ikke motsatt (115; 117: 1; 141: 3). Piken personifiserer populærkulturens schizofrene natur som uskyldig og farlig på en og samme tid. Hun er uvirkelig i sin fremtoning, og bakfra ser hennes skikkelse ut som en kvinnelig versjon av Mr. Jones (83: 5). I tillegg har hun en tilsvarende makt over mannen og kvinnens liv som denne hverdagsguden har over mennesket i romanuniverset.

Hennes aseksuelle fremtoning blir et symbol på drivkraften bak de kjønnsutslettende fortellingene hun lager for filmselskapet. Fortellingene hun lager viser frem de mørke sidene ved populærkulturen som fører både kvinner og menn i døden etter at de har hatt seksuell omgang med hverandre. Filmselskapets *reality*profil gjør rollepersonenes skjebner til skuespillernes skjebner. Slik blir både kvinner og menn ofre i populærkulturens formidling av kjønnsrelasjoner gjennom medias kalde linseblikk. Med sine filmplot planlegger den piperøykende jenta historier om kjønnenes endelikt på lerretet, mens selve filminnspillingen – det mediale aspektet ved fortellingens tilblivelse – gjør utslettelsen til virkelighet på linje med resultatene av handlingsplanets pågående kjønnskrig. Ved å fremstille filmens hendelser som faktiske hendelser på realitetsplanet – en form for mediaskapt virkelighet – illustreres vekselvirkningen mellom kulturens uttrykk og innhold, folkets forestillingsverden og menneskers hverdag og samfunn: Populærkulturen har en innvirkning på menneskets indre og ytre liv gjennom mytene og verdiene som formidles, samtidig som hverdagserfaringene, instinktene og de kollektive urforestillingene i folket innlemmes i populærkulturens fortellinger.

Van Damme er den kvinnelige representanten og deltageren innenfor både folkets og populæruttrykkenes fremstillinger av kjønn og seksualitet. Det er introduksjonen av ansiktet hennes som åpner fortellingen om kvinnebildet, og manneblikket som får fatale følger for begge kjønnene. Først gjennom *andre* symboler som omslutter Van Dammes person, kan man se hva som styrer fremstillingen av kvinner generelt, men også Van Damme og hennes skjebne spesielt. Disse symbolene gjemmer seg i smykkene hennes og i gjenstandene som plasseres rundt henne. De første pyntegjenstandene leseren kan se at Van Damme bærer på seg, er et par øredobber. Den visuelle tittelen viser at hun har den komiske og den tragiske teatermasken hengende på hver side av ansiktet. Det samme maskeparet åpner og slutter filmen ”Velvet Glove”, før det igjen dukker opp som hver sin personifiserte størrelse i og utenfor filmene ”Barbara Allen” og ”Bluebird of Happiness”, og i Clays drømmer. Maskene viser at fortellingens fremstilling av Van Damme som symbol er både komisk og tragisk, men også at Van Damme er knyttet til filmteatret, til skuespillet, til roller. Van Damme bærer masker i filmen så vel som i Clays drømmer (26: 3 og 5). Også den ene gangen hun befinner seg på handlingsplanet, holder hun en maske i hånden (67: 9). Dette indikerer at hun knyttes til masker også utenfor filmsettet. Van Damme er en skuespillerinne som gis roller med tilhørende masker i filmscener, men også i Clays liv, og overfor det mannlige filmpublikum. Hun er så sterkt til stede i fortellingen som en skuespillerinne, at vi ikke en gang kjenner til hennes virkelige navn. Innenfor samtlige av planene hvor hennes skikkelse dukker opp, spiller

hun rollen som et objekt for mannens blikk. Mens kvinne og mann går til krig mot hverandre på samfunnsoverflaten, er Van Damme kvinnen som sexobjekt i mørke kjellerlokaler, og i det mannlige ubevisstes drømmebilder.

Van Damme bærer også andre smykker. Idet Clay oppdager henne bak vindusruten, henger det en stor håndfigur på halskjedet hennes. Den samme figurformen er til stede i Clays erindring av filmbildene fra ”Velvet Glove” (16: 4). Her ser vi hylle på hylle med håndfigurer, og disse pyntegjenstandene står i bakgrunnen av Van Dammes sadistiske skikkelse. Hånden er altså plassert *på* henne som halssmykke, *rundt* henne som pyntegjenstand, og på sett og vis også *over* henne som en del av tittelen hun går innunder. Det er håndens åpenbare tilknytning til *hansken* (”glove”) som bringer tittelens betydning på banen. Kanskje håndmotivet til og med *er* en hanske. Den enkle tegnestilen åpner for at håndfiguren like gjerne kan forestille en hanske som en menneskehånd. ”Som en fløyelshanske støpt i jern” er en sammenstilling av et motsetningspar – ”fløyel” og ”jern” – med konjunksjonen ”som” (”like”). I romanen *er* Van Damme denne hansken, det tomme hylsteret som omhyller hånden, akkurat som hun *er* de maskene og rollene som skjuler hennes egentlige jeg. *Velvet Glove* presenterer ingen virkelig kvinne, men et produkt av den mannlige forestillingsverdenen hvor kvinnen er redusert til et bilde, en ting, noe ytre. ”Fløyel” er en type stoff som er mykt og varmt å ta på. Å berøre den tette og lune veven av bomull eller silke kan minne om å ta på hud, å berøre en levende menneskekropp – for eksempel en hånd. I tittelens tilfelle viser dette myke stoffet seg å være laget av jern, slik at det i virkeligheten er hardt og kaldt. Hanskefiguren er så autentisk formet at jernet tilsynelatende ser ut som fløyel. Romanens gjentatte harselering med forestillingen om kvinnen som objekt, er noe vi kjenner igjen fra analysen av den treøyde kvinnen som en tung, knapt flyttbar gjenstand (18: 8). Også i Van Dammes tilfelle fremstår kvinnen som en *ting*, som om hun for eksempel var laget av jern, selv om hun ser myk og livlig ut som fløyel. Hennes tilstand som ting gjør henne kald og livløs til tross for at hun ser varm og levende ut.

Når tittelen kommenterer Van Dammes form for tilstedeværelse i verket, kommenterer den også hennes rolle innenfor filmen av samme navn. Fremstillingen av Van Damme på celluloid tilsvarer en rekke med stillestående bildeklipp av skuespillerinnen som er tatt så hyppig etter hverandre at de for tilskueren danner illusjonen om henne som et levende vesen. Ordet fotografi kommer fra de greske ordene *pho*, som betyr ”lys”, og *graphis* eller *graphê*, som betyr ”malekost” eller ”å male/tegne”. Sammenslått betyr ordene at man representerer noe ved å tegne det med lys. Etymologien setter fingeren på hva filmbildene er: de mange enkeltfotografiene fryser øyeblikkene slik at ”virkeligheten” blir til en ”malt” eller ”tegnet” ting hvor dets objekt – kvinnen – kan betraktes som om det er virkelig. Filmen får Van

Damme til å se ut som fløyel, men som en konsekvens av medias kalde natur, har hun blitt omskapt til jern, til en ting. I *Velvet Glove* er denne sterkt karikerte fremstillingen av medias tingliggjøring av kvinnen samtidig også en speiling av mannens kollektivt ubevisste. Populærkulturens bilder av kvinnen som ting er satt sammen av mannens frykt og begjær på den ene siden og medias natur på den andre. Paglia hevder at kjennetegnet ved det vestlige, mannlige øyet er at det lager ting ut av alt det ser ved å fryse det fast innenfor en ramme, og at dette er et forsøk på å konseptualisere og dermed beherske verden.[68] Gjennom kunstens og mytens bilder danner mennesket forestillinger om tilværelsen i et forsøk på å isolere og temme de kreftene det ikke kan kontrollere. I romanen er både konspirasjonsteorienes idolisering av Mr. Jones og mannens idolisering av Van Damme gjennom filmbildene slike forsøk på å beherske abstrakte fenomener som kjønn, makt og seksualitet ved å tingliggjøre dem. Mr. Jones er et symbol, en pyntegjenstand og personifiseringen av forestillinger om makt. Van Damme er et tilsvarende symbol på seksuelle og maktrelaterte forestillinger om kvinnen ut fra mannens blikk.

I en av de senere filmene, ”Barbara Allen”, blir dette kvinnebildet trukket ut i det ekstreme ved at tingliggjøringen fører til døden, ikke bare innenfor fiksjonens rammer, men også på realitetsplanet. Det som skjer innenfor rammene til denne filmen får faktiske konsekvenser, både for Van Damme som skuespillerinne, og etter hvert også for Clay som hennes eksmann og filmtilskuer. Filmens tilstedeværelse i romanuniverset overstiger skillet mellom fiksjon og faktiske hendelser på handlingsplanet, og med dette går verkets skille mellom *simulacra* og det sanne i oppløsning.

Under bakke- og bevissthetsnivå

Den andre og siste gangen leseren er vitne til at Clay ser filmer, kommer han til Interesting Productions’ egne visningslokaler. Clay har nettopp oppdaget at torpedoen Geat er ute etter ham, og som en konsekvens sniker han seg rundt i nabolaget omkring motellet sitt for å finne et midlertidig gjemmested. Slik havner han i kjellerlokalene til filmselskapet ved en ren tilfeldighet (106: 8–107: 2 og 8). Trappen ned i underetasjen (106: 3) etablerer inntrykket av at vi samtidig også stiger ned i mannens ubevisste. Med en gang han kommer inn i foajeen, ser han at veggene er prydet med plakater fra filmproduksjonen. Foruten reklameposteren til ”Like a velvet glove cast in iron” (108: 2), ser vi titlene ”No use for wimmen” og ”The Happy Fisherman” spikret opp ved siden av hverandre. Sistnevnte plakat promoterer en film med et

[68] *Sexual Personae s*. 35.

morsomgrotesk tema som avslører seg gjennom en illustrasjon: en smilende fisker og fangsten hans, som er en dukke med åpen munn (107: 8). Fra ”Velvet Glove”-filmen vet vi at Van Dammes rolle som sadomasochist er en fremvisning av mannens frykt og begjær i relasjon til kvinner. I ”The Happy Fisherman” har mannen fått en plastikkvinne på kroken som midlertidig *erstatter* mannens behov – og medfølgende angst – for kvinnen i hverdagen. Plakattittelen ”No use for wimmen” spiller videre på denne implisitte hensikten med Interesting Productions filmer: Først viser de frem en fetisjéring av den rådende kjønnskonflikten, for så å tilby en vei *ut* av den ved å gjøre kvinnen til en ting. Det er nettopp dette ”tilbudet” til mannen – og hans aktive oppsøking av dette tilbudet gjennom sin rolle som publikum – som åpenbarer hans krise, ikke bare i forhold til kvinnen, men også i forhold til egen kjønnsidentitet og hans tilværelse i samfunnet og verden generelt. Når Clay kommer litt lenger inn i rommet, ser han en oppslagstavle med ytterligere tre titler som utgjør kveldens filmmeny: ”Attaining Cosmic Consciousness”, ”Darling Baby Love” og ”Barbara Allen” (107: 8–108: 9). Under hver plakat er det plassert en krok med nøkler som kan hentes av filmpublikummet. Clay tar med seg én nøkkel for hver av filmene før han vandrer inn i en lang og mørk korridor. For hver dør han låser opp i den beksvarte kjellergangen, gis både han og leseren tilgang til forskjellige filmprojiseringer av mannens bortgjemte irrganger i det kollektivt ubevisste.

I det første rommet han går inn, ser han et utdrag fra ”Attaining Cosmic Consciousness” som er en slags dokumentar hvor regissøren Dr. Wilde legger ut om et hypotetisk marerittscenario: Hvordan ville det vært å leve hvis det plutselig oppsto en hetebølge som førte til at enkelte ting og elementer på jorden, som vi er avhengige av i hverdagen, ble så glovarme at mennesket ikke kan berøre dem (109: 2–6)? Dr. Wilde henvender seg direkte til et mannlig kinopublikum som i utgangspunktet herjes av dommedagsaktige forestillinger om mennesket og tilværelsen. Filmregissøren deler på denne måten Billings’ funksjon i romanuniverset som en representant for angsten som herjer den fremmedgjorte mannen i samtidens USA. Dette ser vi ikke bare i dokumentaren, men i samtlige av filmene som produseres av selskapet hans. Når det gjelder den spesifikke utleggelsen om en surrealistisk hetekatastrofe, ligner denne på konspirasjonsteorien til Billings ved at den presenterer en forestillingsverden hvor uovervinnelige krefter truer muligheten til et godt og trygt liv. Billings’ monologer om tilværelsens grunnleggende ubarmhjertighet, både fra det guddommeliges, naturens og samfunnets side (124: 8–125; 134: 3), henger sammen med hans traumatiske oppvekst og generelle rolle som *outsider* i samfunnet (120: 3). Fremleggelsen av hans ensomme liv blir en tale på vegne av det mannlige

persongalleriet som er tilsvarende marginalisert, og det er de samme mennene Interesting Productions' filmer er laget om og for. Dr. Wildes dokumentar er et direkte uttrykk for den paranoide forestillingsverdenen som råder iblant dem i en apokalyptisk tid.

I rom nummer to settes tilskueren i forbindelse med en helt annen side ved det mannlige ubevisste som kommer frem ved betraktningen av "Darling Baby Love". Opptaket viser to spedbarn utkledd som voksne (109: 8–110: 1). Den ene er utstyrt med parykk og polstret behå, og den andre har på seg flosshatt og løsbart. Mens sikkel og tårer renner, blir de to små – muligens en jente og en gutt – dyttet mot hverandre bakfra med to stokker, formodentlig for å få dem til å utføre tilsvarende voksne ting med hverandres kropper. På den ene siden fungerer scenen som en fremstilling av menn og kvinners kjønnskonstruerte roller. På den andre siden snur filmopptakets bruk av små barn opp–ned på scenen fra "Velvet Glove"-filmen hvor en godt voksen mann spiller rollen som en gråtende baby i en lekegrind. Menneskesinnets *id*, det som ifølge Freud er kilden til motivasjonen bak menneskets drifter, både seksuelle og aggressive, lyst- og angstbetonte, kobles i begge tilfeller til barndommen.

På samme vis som "what if"-dokumentaren og "Velvet Glove", er "Darling Baby Love" en fremvisning av ubehaget ved slike grunnkrefter som styrer individet og tilværelsen. Barneskikkelsene knytter an til menneskets ubevisste grunnerfaringer vedrørende frykt og begjær, undertrykkelse og makt, og derigjennom også følelsen av hjelpeløshet. De to stokkene som tvinger dem til kroppslig kontakt blir et bilde på driftene som driver mennesket mot dets vilje. Når Clay drømmer at han er et spedbarn i armene på Mr. Jones foran Van Damme, er dette et tilsvarende bilde på menneskets følelse av å være maktesløs overfor samfunnets og naturens krefter. Den stadige tilbakevendingen til en skrikende baby mot romanens slutt (127: 1–128: 1; 135: 7; 138: 1), gir et uhyggelig ekko av den samme tilstanden: Spedbarnets hyl setter toner både til følelsen av å være prisgitt tilfeldigheter og lover utenfor selvets kontroll, men også til de kreftene som bokstavelig talt styrer Clays skjebne. Etter hvert ser vi at det i stor grad er på filmselskapets arena at disse kreftene iscenesettes som virkelige, og dette foregår på en slik måte at selve filmproduksjonen blir en *tilsvarende* destruktiv instans i menneskelivet. Som representant for populærkulturen og det kollektivt ubevisstes skyggesider, benytter Interesting Productions seg av filmopptak med småbarn i tvungen fysisk omgang med hverandre. Det er altså ikke bare en fiktiv, men også en *faktisk* utnyttelse av barn under filmprosessen. I den neste filmen Clay ser, har de moralske grensene for bruk av mennesker i filmselskapet blitt tøyet i en annen retning: "Barbara Allen" er ikke bare en fiktiv fremstilling av menneskets seksuelle og voldelige drifter, men en film hvor mennesker faktisk tar livet av hverandre foran kameraet.

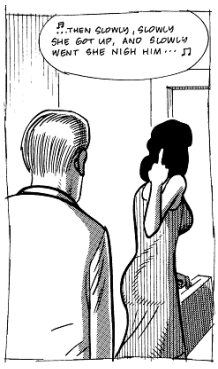
”Barbara Allen”

Idet Clay låser opp døren til det siste rommet i korridoren, får han se en film som er oppkalt etter den kjente balladen ”Barbara Allen”. I motsetning til de andre produksjonene til selskapet, er denne filmen altså knyttet direkte opp mot en allerede eksisterende populærkulturell fortelling. I tillegg akkompagneres filmbildene gjennomgående av ordene (og tonene) til ”Barbara Allen”- sanglyrikken.[69] Filmen åpner med å vise helfiguren av en kvinne som står med ryggen til i et åpent landskap (110: 6–114: 6). Kameraet zoomer gradvis inn på ansiktet hennes idet hun vender seg mot publikum, og i samme stund får tilskuerne høre det synges at dette er Barbara Allen (111: 1). Leseren og Clay ser også at det er Van Damme som spiller rollen. Akkurat som under ”Velvet Glove”-filmen fører sjokket ved gjenkjennelsen av Van Damme til at Clay minnes tiden han tilbrakte sammen med henne (111: 5–112: 2). Mens disse erindringsbildene presenteres, går filmen sin gang uten at leseren eller Clay får med seg hva som foregår på lerretet eller i lydsporet. Når Clay faller ut av filmens gang, gjør leseren det også. Først da Clays minner har flommet fra seg, og han igjen retter oppmerksomheten mot lerretet, får leseren innblikk i de resterende filmbildene og strofene i sangteksten.

Minnerutene gir en rask gjennomgang fra forholdets begynnelse til dets slutt. Åpningsruten omhandler hans første møte med Van Damme på *dineren* hvor hun jobbet og han var kunde (111: 5). Deretter kommer det bilder fra intime scener og praktiske gjøremål, før vi ser at paret sitter foran fjernsynet og har noe uoppgjort mellom seg (111: 8). Ansiktene er triste og bekymrede, men ingen sier noe. Clay skotter prøvende bort på Van Damme, men det er ingen respons å få fra henne. Den manglende kommunikasjonen tyder på at det har kommet noe imellom dem som truer forbindelsen. Hva dette ”noe” er, får sin mulige forklaring i en rute hvor Van Damme fører en samtale med noen i telefonen (111: 9). Bildet røper imidlertid ikke hvem hun snakker med eller hva det snakkes om. Det mest talende ved denne scenen er den tredje instansen – personen i den andre enden av røret – som bryter med tosomheten i de resterende minnebildene. For Clay er det en ny og fremmed dimensjon ved Van Dammes liv som kommer for en dag med denne telefonscenen. Den tidligere så nedstemte kvinnen smiler og ler under samtalen mens Clay står i bakgrunnen og rødmer over det han får høre. De blussende kinnene hans bærer bud om et ubehagelig overraskelsesmoment ved hennes tale og oppførsel som setter ham ut av spill.

[69] Se appendiks for balladeversjonen i sin helhet.

En fornemmelse av avstand mellom Clay og Van Damme er også temaet i den neste minneruten, som viser en scene vi allerede har blitt presentert for: Paret befinner seg ved et vann og er ikledd lette sommerklær, men ferieidyllen har blitt ødelagt av en opprivende scene mellom de to (19: 7–8). Som alltid er det umulig å vite hva konflikten dreier seg om. Det eneste vi vet, er at problemene ikke løses, i og med at Van Damme tar beina fatt og lar en rådvill Clay bli stående igjen ved strandkanten. Den delen av scenen som nå repeteres, viser at en fortvilet Clay forsøker å trøste en strigråtende Van Damme (112: 1). Istedenfor å gjenta den dramatiske løpescenen hennes ved stranden, avsluttes denne minnesekvensen med å vise at hun forlater ham for godt: Med en koffert i hånden strener hun mot døren mens hun med ryggen til viser ham fingeren (112: 2). Den krenkende gesten betyr ”fuck you”, som på vulgært norsk blir noe slikt som ”pul deg selv” eller ”måtte du bli pult”, hvilket det gis tydelig signal om med den fremhevede midtfingeren som fallossymbol. Denne beskjeden viser at Van Damme er opprørt og sint på Clay idet hun reiser fra ham, og at hun med dette ønsker å demonstrere at det er *hans* feil at hun må ut av forholdet. Fra begynnelse til slutt har altså uoverensstemmelsen kommet frem til overflaten gjennom følelsene som åpenbarer seg i kroppsspråket deres. Vi presenteres ikke for en eneste samtale, tanke eller formulering som kan gi klarhet i hva som står på spill i forholdet og hvorfor. På denne måten fremstilles relasjonen mellom Clay og Van Damme som et hvilket som helst parforhold i oppløsning. Det er ikke så mye *hvorfor* de har problemer, men *at* de har dem som er budskapet.



112: 2

Filmmusikkens stemmer og toner bringer Clays oppmerksomhet bort fra minnene og tilbake til lerretet. Overgangen fra fortid til film skjer imidlertid gradvis, slik at en bit av sangteksten havner innenfor Clays siste minnerute. Resultatet er at balladen ikke bare akkompagnerer filmen, men også den endelige bruddscenen mellom Clay og hans kone. Straks leseren, gjennom hovedpersonens retrospeksjon, ser at Van Damme skal til å forsvinne ut av livet hans, åpenbares følgende setning fra balladen i samme rute: ”…Then slowly, slowly she got up, / And slowly went she nigh him…” (112: 2). Sammenstillingen av minnebildet og

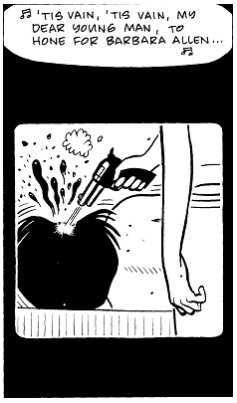
balladeteksten skaper en disharmoni mellom historiene, mellom det vi ser og det vi ”hører”. Mens bildet viser at Van Damme forlater Clay, forteller balladeteksten om kvinnen som sakte, men sikkert nærmer seg mannen. Rett etter denne scenen ser vi at misforholdet mellom tekst og bilde forsterkes ytterligere ved at de tilbakevendende filmbildene stokker om på selve manns- og kvinnerollen i balladeteksten. Filmens bilder tar over plassen til Clays minnebilder som den forvrengte kontrasten til sanglyrikkens handlingsforløp. Og nå har filmen tatt en helt ny vending siden sist Clay fulgte med. Det åpne naturlandskapet hvor tilskueren introduseres for Barbara Allen, har blitt erstattet med et sterilt rom hvor den samme kvinnen ligger naken og utildekket med lukkede øyne på en slags seng. En mann med t-skjorte og bart underliv kommer inn døren og går bort til Barbara (112: 4). Man tenker seg at han er filmens svar på William i tråd med fremstillingen av Van Damme som filmens Barbara.

Når balladeteksten gjenintroduseres, forteller også *den* om en scene mellom mann og kvinne ved et sengeleie, bare at det kjønnsmessig forholder seg motsatt: Det er Barbara som kommer bort til sengen hvor William ligger for døden (112: 2–3). På grunn av den innskutte minnesekvensen til Clay, får verken han selv eller leseren innsikt i det som skjer i filmen i perioden mellom presentasjonen av Barbara og hennes liggepositur. Vi vet derfor ikke hvorfor hun befinner seg i sengen. Som lesere forsøker vi å hente informasjon fra sanglyrikken – som tross alt fungerer som filmens fortellende stemme – for å få et hint om hva som skjer i filmrutene. Men sangtekstens dramatikk står i så sterk kontrast til filmbildenes nedstrippede handlingsforløp og personenes manglende psykologiske dimensjon at dens innlemmelse i lydbildet ikke kan fungere som så mye annet enn å tydeliggjøre filmens dekonstruering av den. Forsøker vi å la bildene tale for seg, kan vi likevel si at film-Barbaras lukkede øyne, samt hennes manglende reaksjoner på at hun får besøk, danner forestillingen om at hun ikke er ’til stede’ annet enn gjennom kroppen. Hun fremstår på denne måten som et kvinnelig begjærsobjekt i en pornografisk film.

I sitt essay ”The Pornographic Imagination” (1967) skriver Susan Sontag om hvordan den konvensjonelle pornografiske forestillingen (*imagination*) innebærer at én person kan erstattes med en annen, og at alle mennesker kan erstattes med ting.[70] På denne måten transformeres mennesket til ting gjennom objektrollen, noe som forutsetter et fravær av direkte formulert emosjonell dybde.[71] Kvinnens nakne positur og tomme ansiktsuttrykk bærer også preg av at hun ligger, som en ting snarere enn som en person, til utstilling på en benk hvor det er fritt frem for enhver å forsyne seg av kroppen hennes. Det er også det filmens

[70] *Styles of Radical Will*, New York 2001, s. 52–53
[71] Sontag 1967, s. 54

William gjør når han går rett på sak og utfører et samleie med henne (112: 6). Akten er pornografisk fremstilt, men i og med at den ikke vies mer enn én rute i løpet av filmsekvensen, dveles det i liten grad ved den som noe intendert seksuelt opphissende. Snarere fremstilles den som en uinspirert og teknisk affære hvor vi så vidt aner at kvinnen tar passivt imot mannens penetrering. Deretter reiser mannen seg opp og vandrer ut av filmkameraets fokus, for så å komme tilbake igjen med en pistol i hånden (112: 8–113: 1).



113: 2

Med dette våpenet skyter han henne i hodet før han forlater rommet (113: 2–3). Fra og med dette øyeblikket har filmens Barbara tatt over ballade-Williams plass på dødsleiet. Gjennom den pornografiske fremstillingen av Barbara blir hun tilintetgjort gjennom objektrollen, og dette settes på spissen ved at hun tas livet av umiddelbart etter at akten er overstått. Pornografien er også ifølge Sontag en fremvisning av den menneskelige bevisstheten demoniske kraft som nettopp grenser til tabuer og farlige begjær av voldelig eller selvutslettende art, en drift som søker mot døden.[72] Interesting Productions filmer handler nesten utelukkende om disse mørke kreftene som skjuler seg i den seksuelle relasjonen mellom mann og kvinne. I likhet med situasjonen på samfunnsoverflaten fører dette til utslettelsen av ikke bare kvinnen, men – som vi snart kommer frem til – også av mannen.

Sammenfallet mellom filmbildet, hvor kvinnen skytes, og sangtekstdelen, som vises i samme rute, bærer bud om en slags bakenforliggende logikk i den påfallende motsetningen mellom bilde og tekst. Filmen søker å reversere hver kjønnsdetalj i balladen. Idet hjernemassen tyter ut fra Barbaras – og dermed også Van Dammes hode – informerer balladen om at Barbara bryskt avviser den kjærlighetssyke og døende William med følgende ord: "'Tis vain, 'tis vain my dear young man, / To hone for Barbara Allen" (113: 2). Da

[72] Sontag 1967, s. 57

William skyter Barbara i filmen, fremstår dette som en slags *hevn* på balladens Barbara som indirekte tok livet av beileren ved å nekte ham sin kjærlighet. Denne lesningen bekreftes ytterligere i og med neste rute hvor Barbaras dødsklokker i filmen ringer parallelt med Williams' i balladen (113: 3).

Hvordan kan det ha seg at det lages en filmversjon av balladen som tar et slikt oppgjør med en avvisende Barbara? Filmfortellingen og dens fordreining av balladen leder tankene hen mot at Clay av uvisse årsaker ble forlatt av den kvinnen som ikke bare *spiller* Barbara Allen i filmen, men som også selv tas livet av i samme øyeblikk som sin rollefigur. Det er nettopp dette både han og leseren blir minnet om idet gjenkjennelsen av Van Damme på lerretet vekker til live Clays erindringer fra tiden frem mot samlivsbruddet. Clay er en utgave av Sweet William, mens Van Damme er en forvrengt utgave av Barbara i en mer bokstavelig forstand. Han er kanskje ikke døende av kjærlighetssorg som mannen i balladen, men det er hevet over enhver tvil at det går hardt inn på ham at hun forsvinner ut av livet hans. Når det ovennevnte tilfellet av den ironiske uoverensstemmelsen mellom bilde og balladetekst melder seg innenfor ruten med Clays minne, inkorporeres Clays bevisste og ubevisste tankeliv *inn i* romanens filmparti gjennom rute-, bilde- og tekststrukturen. Slik blir balladen som synges og spilles innenfor filmen også en forvrengt kommentar på hans forhold til Van Damme. Holder vi oss til lesningen av filmbildene som projiseringer av mannens ubevisste hvor frykt og begjær har fritt spillerom, er det nettopp mannens ubevisste ønske om å hevne kvinnens avvisning som styrer filmens handlingsutvikling – og med dette også dens omarbeiding av balladeteksten.

Denne filmindustrien appellerer til et helt publikum bestående av menn som oppsøker produktene deres. Man kan derfor også tenke seg at ikke bare Clay, men også de andre mennene i filmsalen kan kjenne seg igjen i balladens William. Gjennom celluloidbildene tilfredsstilles mannens ubevisste ønske om en seksuelt aggressiv straff av kvinnen som har krenket ham. Det er derfor ikke så underlig at det sitter
to menn i salen og masturberer til drapsscenen (113: 4). De onanerende herrene viser at filmens grusomheter er ment å skulle vekke seksuell lyst, og at filmen også har lykkes med dette. Unntaket er Clay. I likhet med hans kinosalopplevelser i begynnelsen av romanen, er han også her ute av stand til å kjenne seksuell opphisselse ved synet av sex kombinert med vold og død på film. Clay fremstilles for leseren som et sunt unntak fra regelen i så henseende – som den leseren helst identifiserer seg med. Han befinner seg i et romanunivers hvor det forventes at han skal få seksuell tilfredsstillelse ved synet av bisarr og grusom seksualitet. Romanens menn er kanskje fremstilt slik fordi de generelt fremstår som dypt traumatiserte av

kvinner som har påført dem så mye frustrasjon og lidelse, og at de derfor føler et ubevisst behov for å hevne seg på dem. Kontrasten mellom Clay og de andre mennene illustrerer individets følelse av å befinne seg i en syk verden han ikke vil identifisere seg med. Samtidig synliggjøres hovedpersonens ubevisste delaktighet i en voyeurisme som er drivkraften bak filmens bilder. Han sitter sammen med disse herrene i mørke filmrom, i det mannlige kollektivt ubevisste, og får mannens hevnlyst, frykt og begjær projisert opp på lerretet.

Etter at drapsmannen har forlatt filmscenen, dukker det opp to maskerte menn som løfter liket av Barbara bort fra sengen og frakter det til et begravelsessted (113: 6–9). Opptoget imiterer på sitt vis ballade-Williams begravelsesfølge (113: 5–6). De to mennene med spøkelsesmasker er de samme som Clay har observert ved en tidligere anledning. Den første gangen han så dem, var de i ferd med å frakte en likpose opp fra de samme kjellerlokalene hvor han nå sitter og ser film (95: 5–9). Liket ble kjørt av gårde i en begravelsesbil av de samme mennene (96: 1–2). Som de spøkelsesaktige maskene hinter til, bærer de anonyme mennene bud om at filmselskapets virksomhet er knyttet til død både i og utenfor fiksjonens verden. Noe av det siste Clay opplevde før han gikk inn i lokalet, var at disse maskebærerne kjørte av gårde med begravelsesbilen i *nok* et ærend, og at de holdt på å kjøre ham ned i forbifarten (105: 9–106: 2). Episoden blir et frampek mot Interesting Productions' fatale følger, ikke bare for Van Damme, men også for hovedpersonens videre skjebne. Da filmen er over og Clay skal til å forlate filmsalen, ser han at det er én av de to mennene som også har snurret filmen (114: 9), noe som ytterligere understreker den forutgående observasjonen. Duoen med spøkelsesmasker opererer altså på alle plan innenfor filmselskapet, og deres oppdrag utenfor filmopptakene er det som avslører at drapsscenen på filmen har funnet sted også i virkeligheten. Det betyr at da Clay så dem for første gang, var de i ferd med å frakte liket av *Van Damme* til det begravelsesstedet som han nå får se i filmen. Ved filmens slutt er det de samme maskerte mennene som frakter Barbaras drapsmann, William, til gravstedet og skyter ham i hodet (114: 2–4). Deretter kaster de kroppen hans ned i graven som på forhånd er spadd opp ved siden av kvinnens grav (114: 5).

Akkurat som i sangteksten ender altså filmens Barbara og William opp ved siden av hverandre i hver sin grav til slutt (114: 5), med den forskjell at Barbara dør først, for siden å bli etterfulgt av William. I motsetning til Barbaras tydelige følelsesutbrudd i balladen idet William bæres mot graven (113: 7–114: 1), er det ingen emosjoner knyttet til bortgangen av filmens Barbara. Når filmens William gråter sine tårer, er det sannsynligvis bare fordi han skjønner at han selv skal bli drept (114: 3). Mens balladestrofene forteller om den hjerteskjærende passasjen hvor Barbara bestemmer seg for å gå i graven fordi William gikk i

graven for henne (114: 1), dveler filmbildene isteden ved personifiseringene av det komiske og det tragiske maskeparet som står ved de to gravhullene de har spadd frem. Som symboler på drama, scenekunsten og det fiktive, har de gjort i stand gravene for virkelighetens døde. De står og ser på mens først det ene liket og så det andre kastes i gravene av likfrakterne (113: 7–114: 5). Det er som om det med filmen skapes en plass hvor ”virkeligheten” – representert ved likene til Van Damme og filmens William – legges i graven, mens ”fiksjonen” – representert ved maskebærerne – er til stede som publikum. En slik lek med kulturuttrykkets og tilskuerens domener står helt sentralt også i den siste filmen i romanen hvor Clays skjebne fanges inn av kameralinsen.

Clays blikk og begjær dør: ”Bluebird of Happiness”

Mens ”Velvet Glove” og ”Barbara Allen” ble gjennomgått som ferdigproduserte filmer som vises på et lerret, handler analysen av ”Bluebird of Happiness” hovedsakelig om *tilblivelsen* av filmen på opptaksstedet Kalenda Rock. I ”Barbara Allen” ble Van Damme drept i virkeligheten som på film, slik at skillet mellom de fiktive og de faktiske hendelsene i romanuniverset i stor grad blir utvisket. I ”Bluebird of Happiness” spilles det videre på virkelighetens hendelser *foran* kameraet før filmen er blitt til et ferdig produkt. Clay får en sentral, men helt ufrivillig rolle i dette filmopptaket da han oppsøker Van Dammes gravsted. Han finner frem til Kalenda Rock hvor hun er gravlagt fordi ”Barbara Allen”-filmen har vist ham hvor det er. Da Clay ankommer stedet, er Interesting Productions i gang med sin siste film på det åstedet hvor også den forrige filmen ble avsluttet. Dette blir tydelig på grunn av den karakteristiske store steinen ved Kalenda Rock som skimtes i bakgrunnen både i ”Barbara Allen” (113: 6–114: 2) og i den kommende ”Bluebird of Happiness”-filmen (132: 7–8; 135: 2–3). Idet Clay legger en rose ved gravstøtten til Van Damme, retter regissøren Dr. Wilde kameralinsen mot ham (135: 2–6). I samme øyeblikk dukker torpedoen Geat opp (136: 8–137: 1). Han har endelig klart å spore opp Clay og skal nå gjøre ende på ham for å hevne tapet av Billings’ døde hund, Laura. Mens han lemlester Clay, snurrer filmen videre i filmkameraet til Dr. Wilde. Dette finner leseren først ut da den endelige filmen ”Bluebird of Happiness” vises på premieren (140: 7). Etter at samtlige kroppslemmer har blitt revet av Clay, blir han fraktet til sykehuset (138: 4). Bare ekstremitetene hans følger med videre i filmen. Clays tilfeldige rolle som deltaker i Interesting Productions’ siste film er riktignok autentisk, men den grusomme volden han utsettes for, manipuleres av filmprosessen på en slik måte at den passer inn i en resterende fortelling.

Hva handler så ”Bluebird of Happiness” om? Lenger tilbake i handlingen fikk leseren med seg at Dr. Wilde noterte ned den piperøykende pikens fremleggelse av filmens plot (125: 5–126: 1). Fortellingen var ment å handle om et par ved navn Irene og Claude som er på telttur med følgende planlagte handlingsforløp: Irene forteller om en sykdom hun har, Claude har sex med henne, og Irene begynner å gråte før det hele ender med at Claude stikker seg selv ned med en kniv. I den endelige versjonen av filmen ser vi at Dr. Wilde velger å endre fortellingen slik at Geat blir en ytre instans som kommer og dreper ”Claude” (som egentlig er Clay) istedenfor at Claude tar livet av seg selv. Deretter ender fortellingen opp med en gravscene som er nesten identisk med den som ble vist i ”Barbara Allen”-filmen. Dette innebærer at Van Dammes og hennes morders grav tas i bruk *på nytt* i den nye filmfortellingen. Grusomheten og ironien som ligger i at Clay innlemmes i filmen, understrekes av at personifiseringene av den tragiske og den komiske masken – de samme som nevnt ovenfor – graver opp liket av ”Barbara Allen”-filmens William, og kaster det ut for deretter å erstatte det med kroppslemmene til Clay (139: 9–140: 2). Ved romanens slutt har altså deler av Clay havnet i graven ved siden av Van Damme, selv om det – så vidt leseren kan se – ikke gjøres noe poeng ut av dette i den endelige utgaven av filmen.

Leserne gis i det hele tatt ingen helhetlig fremstilling av filmens innhold. Verken telttur eller noen som helst form for interaksjon mellom mann og kvinne vises. Vi vet heller ikke om kvinnens sykdom er et tema som blir beholdt i filmen, men vi ser at det holdes fast ved den biten av det originale manuset hvor hun gråter og mannen dør: Noe uvisst grusomt og trist har funnet sted mellom ham og henne. Kanskje den sykdommen kvinnen besitter, hva nå enn det måtte være for slags sykdom, har smittet mannen gjennom den seksuelle akten, som i det opprinnelige plotet? Er dette kanskje en moderne versjon av syndefallet i 1. Mosebok – selve urfortellingen i den kristne, vestlige verden om kvinnen som besudler mannen slik at begge kastes ut av paradis og lever i evig konflikt med hverandre? For leseren presenteres tragedien i filmen helt uten forklarende momenter som kan si noe om hvorfor, annet enn mulige hint fra den muntlige fremstillingen av filmmanuset. I stedet rettes fokuset mot Clays skjebne under filminnspillingen, og derigjennom også hans endelige relasjon til Van Damme.

Clay var nære ved å miste livet etter angrepet fra Geat, men han fortsetter å eksistere som en liten stumprest i en bylt med hodet intakt. Det er de ytre kroppsdelene som har havnet i graven. Clays skjebne blir et skrikende bilde på kroppens, og dermed også seksualitetens og kjønnets død. Selv om det er mange tilfeldigheter som spiller inn i hans skjebne, er det betegnende at det er filmscenene som blir åstedet for hans endelige tilstand som avseksualisert invalid. Det er foran filmkameraet at seksualiteten tas fra ham. Van Damme ble på sin side

tingliggjort for så å bli avlivet foran den samme kameralinsen. Paret som skled fra hverandre – muligens på grunn av filmen på en tv-skjerm – havner i hver sin ende av filmmediet: Han som tilskuer og hun som kikkerobjekt. Filmlerretet som sto mellom dem i "Velvet Glove"-filmen, blir revet ned med "Bluebird of Happiness", men det har kostet Van Dammes liv og Clays seksualitet å føre dem sammen. Filmens destruktive makt over kikkeren og objektet blir et bilde på populærkulturens formidling av en forestillingsverden som tviholder på mannens og kvinnens tradisjonelle kjønnsrelasjoner hvor mannen er en kikker og kvinnen et objekt. Kvinnene som forsøker å utslette mannen i opposisjon mot denne kjønnsrolleinndelingen, er på sin side i ferd med å utslette begge kjønnene. I den apokalyptiske tiden da kjønnskrigen herjer, blir Clay og Tina eksempler på hva slags menn og kvinner som vil bli igjen til slutt. I et samfunn som forsøker å likestille kjønnene, vil de ende opp uten seksualitet, og dermed vil de i praksis verken være mann eller kvinne. Som en ytterligere konsekvens vil menneskeslekten dø ut ettersom verken Clay eller Tina har reproduktive organer. Tilblivelsen av Tina symboliserer endestasjonen for kjønnenes videre eksistens. Clays avseksualiserte kropp signaliserer det samme.

I *Simulacra and Simulation* (1981) setter Baudrillard umuligheten av å representere eller speile på spissen for å belyse hvordan vi utelukkende forstår "virkelighet" ut fra forsøkene på å simulere den, og at det derfor ikke finnes noen forskjell mellom *simulacra* og det sanne, det man ofte kaller det reelle.[73] Vi ender dermed opp med å skape sannheten ut fra simulasjonen, ikke motsatt. Det samme kan sies å gjelde for filmopptaksscenen "Bluebird of Happiness", men også for filmen "Barbara Allen". Det som kommer til syne gjennom filmens fortellinger – kollektive urforestillinger om seksualitet, kjønn og makt – og selve fremstillingen av disse – et *simulacrum* – glir over i hverandre. Selv om det kan sies å bli fremstilt som en grusomhetens tilfeldighet, er det et faktum at ikke bare filmen tar opp i seg det som skjer på realitetsplanet, men at det også, motsatt vei, er hendelser i filmen som får faktiske konsekvenser for virkeligheten i romanuniverset. Mot slutten av romanen kan vi se at filmproduksjonen har den samme makten som konspirasjonsteoriens Mr. Jones til å definere hvilke ubarmhjertige lover handlingsplanets fremstilte virkelighet styres etter. Clays og Van Dammes skjebner er produkter av lovene i universet som umuliggjør at en seksuell forbindelse mellom kjønnene kan eksistere uten at de iboende maktforholdene og det tingliggjørende begjæret fører til utslettelse, død, invaliditet og kastrering. Van Damme dør som *sexual persona*, mens Clay, voyeuren, lemlestes og avseksualiseres. Hendelsen tar opp i

[73] 1994, s. 2.

seg det moderne menneskets historiske forhold til kjønn og kropp i en massemedial tid. Fra 50- og 60-tallet og utover, har film og medias stemmer og bilder både etterlignet – og bidratt til å definere – mannens og kvinnens forhold til seksualitet, og kanskje også forsterket blikkets sadomasochistiske rolle i relasjon til den andre. Den marerittaktige fremstillingen av filmselskapets dødelige fortellinger setter underholdningsindustriens erstatning av det "virkelige" livet på spissen. Fiksjonen fremstår som det mest virkelige i romanuniverset som fremstiller en nær samtid hvor menneskelige relasjoner i stadig større grad finner sted foran kameraet og på skjermer og lerret. Interaksjonen mellom fiksjonen og livet, mellom fortellinger, myter og menneskets egne erfaringer, har imidlertid alltid eksistert. Romanen viser hvor vanskelig det er å skille mellom den personlige deltagelsen i rådende forestillinger og samfunnsstrukturer som er med på å opprettholde dem, og de tilfellene hvor kulturindustrien – gjennom populærkulturelle myter og medias fremstillinger av dem – tvinger sine tanke- og verdisett på det lyttende og seende menneskets ubevisste. I det siste kapitlet tar jeg for meg hvordan musikken i verket, og da særlig sanglyrikken og den fremførende artisten, formidler flere hundre år gamle myter om kjønnene som fortsatt eksisterer i menneskets ubevisste i en gitt nær fortid, men ikke uten å bli redefinert av en medial, historisk, samfunnsmessig og kulturell kontekst.

Sang og musikk fra folkedypet

I dette kapitlet tar jeg for meg utplukkede musikkreferanser og analyserer deres betydning for enkelte scener og temaer knyttet til relasjonen mellom Clay og Van Damme. ”Barbara Allen”-balladen skiller seg ut som den mest betydningsfulle sangteksten i den intertekstuelle veven av populærkulturens myter om kjærlighet og død som romanen tar utgangspunkt i, og vil derfor stå sentralt i analysen. Mot slutten av ”Barbara Allen”-filmen dukker det opp en mann på lerretet som har sunget og spilt balladen gjennom filmfortellingen. Avslutningsvis gir jeg en analyse av denne trubaduren som en stadig tilbakevendende skikkelse i handlingen også *etter* at han har fungert som *soundtrack* for ”Barbara Allen”-filmen. I sin henvendelse til leseren presenterer han ikke bare balladen som en nøkkeltekst for forståelsen av hva slags forbindelse vi ser mellom hovedpersonen og hans ekskone mot romanens slutt, men også sin *egen* deltakelse i den mediale formidlingen av den.

1950- og 60-tallets populærmusikk

Det myldrer av referanser til populærmusikk i *Velvet Glove*. Gjennom allsang, solosang, radiokanaler, platespillere og filmer, strømmer det sanglyriske toner ut i handlingsrommet. Leseren får sangene representert innenfor talebobler som tekstutdrag omsluttet av notetegn. Minst åtte forskjellige sanglyriske utdrag integreres på denne måten inn i romanteksten. Flere av disse strofene som dukker opp, er hentet fra gamle og kjente engelskspråklige ballader, folkesanger og *lullabys*: ”Barbara Allen” (110: 6–114: 5), ”Knoxville Girl” (16: 2), ”Johnny I Hardly Knew Ya” (137: 9) og ”Go to Sleep Little Baby” (86: 7–87: 2). Som med de fleste populærkulturelle innslagene i verket er også flere av disse sangene direkte forbundet med 50- og 60-tallet. Dette er neppe tilfeldig, for disse to tiårene var preget av en fornyet interesse for folkemusikk: Sangtekster og melodier ble hentet frem fra glemselen og introdusert for et større publikum på etterkrigstidens arena for populærmusikk.[74] Således er ”Barbara Allen”-balladen i verket tilnærmet lik folkesangeren Burl Ives’ nedskrevne versjon fra 1953,[75] mens ”Knoxville Girl”-balladen er hentet fra countryartistene the Louvin Brothers’ versjon fra 1956.[76] Det dukker også opp sanglyriske utdrag i verket som er hentet fra disse to tiårenes

[74] Harry Smiths *Anthology of American Folk Music* (Folkways Records of New York City) ble produsert i 1952 og var et kompendium av bortglemte opptak som i dag regnes for å være “the founding document of the American folk revival”. Greil Marcus, ”The Old, Weird America” (kap. 4), *Invisible Republic*, London 1997, s. 87.
[75] Burl Ives, *Burl Ives Songbook*, New York 1953, s. 50. Se appendiks.
[76] CD-Album: *Tragic Songs of Life* (Rounder, 1956).

egne låtskrivere. Eksempler på dette er ”The Angels Rejoiced Last Night” (16: 6–17: 2) som er skrevet og sunget av sistnevnte band,[77] og ”When I Grow Too Old to Dream” (92: 8) som har blitt fremført av et hundretall med jazz og popartister på 50- og 60-tallet.[78]

De rent tekstlige innlemmelsene av musikk fra denne perioden står imidlertid ikke alene om å trekke musikkverdenen inn i romanuniverset. Det gjemmer seg alle mulige former for musikkreferanser i verket som kan sies å være mer motivert av Clowes' karakteristiske fascinasjon for populærkulturens eksesser på 50- og 60-tallet. Som han selv uttrykker det i et intervju, blir han inspirert av elementer i populærkulturen som kanskje kan kalles dårlige eller *kitschy*, men som samtidig blir fremvist med de mest seriøse intensjoner.[79] Tegneserieskaperen mener at amerikanske media i 50- og 60-årene ga særlig mye boltreplass for slike ”intense øyeblikk” hvor det overflødige, kunstige og overdrevne får frem et alvor, og at dette er noe han savner i sin samtid.[80] Det er kanskje også derfor han valgte å gjøre *Velvet Glove* til en roman hvor handlingen er lagt til en nær amerikansk samtid som krydres med alle slags allusjoner fra denne epoken. Uten at det nevnes noen artistnavn blir små spor av slike ”forbilder” plassert inn i verket på måter som kan gi farge og dybde til forskjellige situasjoner og sinnstilstander. Dette skjer riktignok bare *når* og *hvis* leseren gjenkjenner referansen. Vet man hvor disse allusjonene kommer fra, ser man at de spiller en ikke ubetydelig rolle for forståelsen av romanuniversets utpregede populærkulturelle fundament. Gjennom musikkreferanser som på 50- og 60-tallet appellerte til det brede lag av folket, men også via materiale hentet fra den samme æraens mer tilsidesatte stemmer i populærkulturens randsoner, skaper *Velvet Glove* et indre og ytre rom for persongalleriet som bare nostalgiske populærkulturentusiaster kan se kilden til.

Ett eksempel på at slike forkunnskaper er nyttige, finner vi i en *visuelt* presentert referanse fra musikkverdenen: Som nevnt i kapittel 1 dukker det opp et fantastisk utseende dyr i to av Clays drømmer (34: 7; 71: 7) som er hentet fra et platecover til amatørbandet The Shaggs. Da ungjentene i bandet fikk utgitt singelen ”My Pal Foot Foot” i 1967, hadde ett av bandmedlemmene tegnet Foot Foot som illustrasjon på plateomslaget, og det er denne kuriøse tegningen Clowes har kopiert inn i sitt eget verk. Tegningen alluderer i sin tur den

[77] CD-album: *Satan is Real* (Capitol, 1960).
[78] Komponert av Oscar Hammerstein II og Sigmund Romberg. Sunget og spilt av Louis Armstrong & His All-Stars (CD-album: *Paris Jazz Concert 1962*, Malaco Jazz 1962), Nat King Cole (CD-album: *Stardust: The Complete Capitol Recordings 1955-1959*, Bear Family 1959), the Everly Brothers (CD-album: *Both Sides of an Evening*, Warner Brothers 1961), m.fl.
[79] *The Comics Journal* Nr. 154, Washington 1992, s. 62
[80] *The Comics Journal* Nr. 154, 1992, s. 72

lattervekkende naive sanglyrikken og den umelodiske fremføringen av ”My Pal Foot Foot”.[81] I fantastikkapitlet gir jeg en analyse av hvordan dette dyret henter den utenforstående sangteksten inn i verket og blir en lettere ubehagelig tonesetter for handlingen i drømmesekvensene hvor referansen er plassert. En annen og mer sær referanse jeg mener å ha oppdaget i verket, gjemmer seg i filmtittelen ”Bluebird of Happiness”. Betegnelsen ”lykkens blåfugl” er hentet fra barnesangen ”Little Child” (”Mommy Dear”/”Daddy Dear”) som ble mye sunget og spilt av kjente musikere på 50-tallet.[82]

Det som gjør referansen merkverdig, er at den også kan betraktes som en hyllest til en sangopptreden i en B-film. I Sam Fullers *The Naked Kiss* (1964) brytes handlingsutviklingen av at hovedpersonen og en gruppe med barn plutselig begynner å synge samtlige av versene fra ”Little Child”. B-filmentusiasten Clowes har selv uttrykt begeistring for denne filmen spesielt, og sagt at han kunstnerisk sett har blitt sterkt påvirket av de malplasserte, men ofte sjarmerende avsporingene Fuller integrerte inn i filmene sine.[83] Hvis vi går til den alluderte sangopptredenen i filmen, ser vi at regissøren åpenbart ikke gjorde noe forsøk på å filme en plettfri scene som skulle harmonere med resten av filmen: Barna er ukonsentrerte, flørter med kameraet og har skjærende stemmer som i en hjemmevideo. I tillegg foretas det slurvete, amatøraktige filmkutt i scenen som stadig bryter opp sangen.[84] Den impulsive filmingens innlemmelse av tilfeldige øyeblikk er nettopp det som karakteriserer ”Bluebird of Happiness” i *Velvet Glove*, hvor den totalt uforutsette lemlestelsen av Clay integreres spontant inn i filmen. Den inneforståtte leseren kan ”høre” Fullers sangscene i bakgrunnen idet Clay dras inn i filmen, og dette skaper en absurd og uhyggelig effekt fordi minnet om søte barnestemmer kombineres med den visuelle fremstillingen av grusom vold. Selve sangteksten handler om et barns søken etter *lykkens* blåfugl: ”Tell me where is the bluebird of happiness found?” (strofe 1, linje 2). Mot sangens slutt forteller en morsstemme at denne blåfuglen *er* kjærligheten barnet har i sitt hjerte (strofe 3, linje 7).

Sanglyrikkens tema setter således sitt ironiske preg på den dramatiske scenen hvor Clay ankommer gravstedet til sin tapte kjærlighet, midt under innspillingen av ”Bluebird of Happiness”-filmen. Hans søken etter innsikt i omstendighetene knyttet til Van Damme må kunne sies å være et resultat av hans stadige følelser for henne. Men, i motsetning til sanglyrikkens budskap – som vekkes til livet av filmens tittel – ser ikke disse tegnene på

[81] Se appendiks.
[82] George Rock, som var kjent for å synge som om han var et barn med lys stemme, sang ”Little Child” i Spike Jones’ *Dinner Music For People Who Aren’t Very Hungry* Verve Records, 1956. Se appendiks.
[83] *The Comics Journal* Nr. 154, 1992, s. 62
[84] Kapittel 8: ”Time for Rehearsal”. DVD-utgave fra Metrodome, 2006

kjærlighet ut til å føre til lykke, men snarere total *ulykke*: Like etter at han har lagt en rose på graven hennes, som er tegnet på at han elsket henne, blir han revet opp i biter av torpedoen, for deretter å leve et liv som avseksualisert invalid.

De to sistnevnte tilfellene av musikkreferanser vekker en gjenkjennelsesfryd hos leseren som deler forfatterens kjennskap til de mer ukjente krikene og krokene i populærmusikkverdenen fra 50- og 60-tallet. Jo mer avansert denne kompetansen er hos leseren, desto mer vil hun legge merke til hvordan disse referansenes kombinasjon av visuelle bilder og *soundtrack*-effekter beriker teksten gjennom assosiasjonene som vekkes. Det er noe annet med de rent *tekstlige* innlemmelsene av musikk. Mer enn å fungere som lydspor, spiller de en betydelig rolle for forståelsen av persontegningene, tematikken og handlingsutviklingen. Ett eksempel på dette finner vi i en særlig mangefasettert tributt til The Louvin Brothers, som blåser liv i leserens forståelse av den ellers så anonyme hovedpersonen Clay. Én ting er at etternavnet hans, Loudermilk (42: 2), kan betraktes som en hyllest til brødreparet som utgjør The Louvin Brothers, Charlie and Ira Loudermilk. Iras legendariske feider i ekteskapet, samt hans mange kvaler vedrørende synd og moral – som ikke bare preget privatlivet hans, men også duoens sangtekster[85] – kan fungere som en morsom parallell til Clays egne problemer med Van Damme.

Den mest betydningsfulle referansen til countryduoen finner vi imidlertid i scenen hvor Clay *hører* sangene deres på radioen idet han legger ut på bilreisen for å undersøke de mystiske omstendighetene rundt sin ekskone (16: 1–17: 2). Mens han sitter bak rattet og tenker på henne, er det disse brødrenes musikk som setter ord og toner til refleksjonene hans. Det at minnet om Van Damme dukker opp i løpet av slutten på den ene sangen og begynnelsen på den andre, er et tegn på at det kanskje nettopp er sangtekstene som får ham til å tenke på henne. I analysen av Clay som katalysator for kjønnsrelasjoner i en nær amerikansk fortid, er den sparsommelige tilgangen på tankelivet hans vedrørende forholdet til ekskona et moment som gjør populærkulturens stemmer i hverdagen hans desto mer talende. Dermed blir sangtekstene viktige å undersøke som et supplement til den visuelle og ofte vage fremstillingen av Clays indre.

I løpet av denne scenen serveres det bare *to* kontrasterende erindringsbilder fra Clays perspektiv: Den ene ruten presenterer minnet av Van Dammes maskerte skikkelse på filmlerretet (16: 4), mens den etterfølgende ruten viser tilbakeblikket på et fotografi hvor hun fremstår som søt og uskyldig, men også litt sørgmodig og fjern (16: 5). De to minnebildene

[85] http://www.killingthebuddha.com/dogma/high_lonesome.htm.

illustrerer kanskje først og fremst Clays vedvarende sjokk over den nye og fremmede dimensjonen ved ekskona som nylig har åpenbart seg for ham i ”Velvet Glove”-filmen. Samtidig viser selve sammenstillingen av bildene at han forsøker å forstå sammenhengen mellom hvordan hun fremsto for ham da de to ennå var et par, og hennes senere posering som sexy sadist på filmens bilder. Som lesere kan vi se minst *én* fellesnevner mellom de to fremstillingene av Van Damme: Begge rutene viser hver sin ekstreme *avbildning* av kvinnen som seksuelt objekt fremfor et mannlig blikk, og dette tydeliggjøres ved at hun fremstilles med en svulmende byste innenfor rammene av et filmfoto og et papirbildefoto. Hva disse bildene av Van Damme har å si for forståelsen av bruddet med henne og Clay, gjør det nødvendig med ytterligere informasjon om forholdet. Dét er nettopp hva sangtekstutdragene fra The Louvin Brothers kan gi, enten man velger å se dem som potensielle inngangsporter til de uuttalte tankene til Clay, eller som mer eksterne pekere i teksten for hva som kan ligge til grunn for mysteriet Van Damme, men som Clay ikke er seg bevisst. Uansett hvordan man velger å forstå relasjonen mellom musikken og den lyttende hovedpersonen, merker man seg at de har klare fellesnevnere når det gjelder synsvinkelen på kjønnsrelasjoner: Akkurat som i fremstillingen av Clays liv, handler begge de sanglyriske utdragene om synd, skyldfølelse og død, og om kampen mellom lyse og mørke krefter – både på et individuelt og overindividuelt plan – som spiller inn i forholdet mellom mann og kvinne.

”Angels Rejoiced Last Night”, den *andre* låten av countryartistene som spilles over radioen, kan karakteriseres som en ekteføIt og alvorlig, men samtidig også ufrivillig komisk fremleggelse av de ulykkelige forholdene i en familie som herjes av konflikten mellom en kristen mor og en hedensk far. Familiesituasjonen er så fryktelig at det ikke føles som om de har noe hjem: ”A house, not a home was the picture Satan painted / For sweet little sister and me. / Our Daddy would frown while Mother was praying / His heart was so hardened that he would not bel” (16: 6–17: 2). Sangtekstinnlemmelsen stopper brått her, og vi får ikke vite hva som skjer videre med familien. Bare kjennere av The Louvin Brothers vet hvordan den fortsetter. Hvis vi igjen forlater *Velvet Glove* for et øyeblikk, og leser sangteksten i sin helhet, finner vi ut at det er mannen i huset som er roten til alt ondt i ekteskapet: ”For Satan held his hand down the path of sin he trod” (strofe 2, linje 4). Når moren i huset plutselig dør, er det kanskje av sorg over sin manns ukristelige oppførsel. Hennes uventede bortgang fører til at han angrer på sitt syndige liv og overgir seg til Gud.[86]

[86] Se appendiks, strofe 4.

Gjennom leserens intertekstuelle viten åpenbares det klare paralleller mellom den alluderte sanglyrikken og Clays tanke- og følelsesregister i forbindelse med hans rolle som mann i det havarerte ekteskapet. Uten at vi kjenner til detaljene, viser Clays mentale bilder og bruddstykker av tale at han herjes av en kombinasjon av undring over hva som gikk galt mellom ham og kona, og en dårlig samvittighet for hans mulige skyld i at det gikk som det gikk. Det viser seg at Van Damme ikke er noen engel, som moren i "Angels Rejoiced", men ut fra minnesekvensene til Clay vet vi at hun har opplevd sorg og skuffelser i ekteskapet, og at hun har rettet bebreidende blikk mot ham. Fortidsbildenes kontekst og innhold avslører at disse ubehagelige scenene fra forholdet – spesielt den ene som er knyttet til en intimscene og en tv-skjerm – gnager på samvittigheten hans. Sangteksten peker framover mot at også *hans* tidligere kone kommer til å dø som en indirekte konsekvens av hans relasjon til henne. Når vi senere ser at mannen i "Barbara Allen"-filmen tar livet av Van Damme og hennes rollefigur, fungerer dette som en symbolsk bekreftelse på Clays forutgående følelse av å stå medansvarlig som *mann*, ikke bare for at hun forlot ham, men også for hennes rolle og senere skjebne i filmene. Når hun inntar posisjonen som skuespillerinne i pornografiske filmer, og han sitter og ser på dem sammen med et mannlig publikum, gjenopprettes og synliggjøres den tidligere avgrunnen mellom ham og Van Damme som på underfundig vis oppsto da de to befant seg foran fjernsynet. Denne kløften skapes av mannens lyst og skam knyttet til det voyeuristiske blikket på *bildet* av kvinnen. I kraft av å *være* et bilde for mannens blikk, reduseres kvinnen til et objekt, til en død ting, og dette illustreres med all mulig tydelighet når hun blir drept innenfor rammen av filmens bilder. "Angels Rejoiced" handler ikke om dette isolerende blikket, men den tematiserer en konflikt mellom den syndige mannen og den uskyldsrene kvinnen som til slutt ofrer livet for hans synder. Selv om det viser seg at inndelingen i god og ond ikke står like sterkt når det gjelder portretteringen av Clay og Van Damme, tangerer sangteksten derfor uten tvil den snikende følelsen av "mannlig synd" som herjer Clay. Fotografiet av Van Damme som dukker opp i tankene hans, viser dessuten at Clay inntil nylig *har* oppfattet henne som en skjør og uskyldig ung kvinne, og at hennes frekke og farlige fremtoning i "Velvet Glove"-filmen er noe av det siste han hadde ventet av henne.

Også i den *første* låten vi får høre av brødrene, den flere hundre år gamle balladen "Knoxville Girl", fortelles det om en skyldbetynget mann som betaler prisen for sin grusomme behandling av kjæresten: "I'm here to waste my life away down in this dirty old jail / Because I murdered that Knoxville Girl, the girl I loved so well" (16: 2). Denne balladen ligner ikke bare på "Angels Rejoiced" i sin fremstilling av et offer og en angrende synder,

men også på ”Barbara Allen”-balladens tematikk ved sin dunkle fremleggelse av hva slags omstendigheter som ligger til grunn for at kjærlighet fører til død. Hvis vi går til den kjente balladeteksten i sin helhet, finner vi følgende to linjer: ”Go down, go down, you Knoxville girl / You can never be my bride”.[87] Denne avvisningen lyder som et ekko av det Barbara sier til Sweet William på dødsleiet: ”’Tis vain, ’tis vain, my dear young man / To hone for Barbara Allen” (113: 2). Begge balladenes hovedpersoner forkynner klart og tydelig at de heller lar den andre dø enn å ha noe kjærlighetsforhold til vedkommende, men de sier aldri eksplisitt *hvorfor*. Spørsmålet om hvem eller hva som har skylden for den dramatiske bortskyvningen av den andre, står åpent. ”Knoxville Girl” er et forvarsel om romanens bruk av gåtefulle folkemyter om kjærlighet, død, synd og skyld i portretteringen av relasjonen mellom Clay og Van Damme, men det er først med ”Barbara Allen”-balladen at denne inspirasjonen demonstreres og tematiseres eksplisitt. De to Louvin Brothers-sangtekstene går sammen med ”Barbara Allen” om å tangere det jeg mener er Clays behov for et oppgjør med egen skyldfølelse for den ”synden” han på sin side har begått – både mot seg selv og kvinnen han elsket – ved å inngå i kjønnsmønstre som skaper avstand mellom dem. Reisen han foretar gjennom det populærkulturelle landskapet viser frem de mytiske og ”reelle” strukturene han deltar i som mann i samfunnet og i det kollektivt ubevisste, og som en renselse fra disse – om enn på grusomt og uforutsett vis i form av kastrering.

”Barbara Allen”-sanglyrikken utmerker seg som den viktigste musikkreferansen i verket fordi den sammen med ”Barbara Allen”-filmen kommenterer og griper inn i den overordnede fortellingen om Clay og Van Damme. Overgangene mellom sanglyrikk, film og plot er så kompliserte at leseren etter hvert strever med å skille fiksjonen fra det fremstilte hverdagsplanet. Dette skjer fordi romanuniverset er laget av samme stoff som balladen og filmen: populærkulturelle myter og forestillinger om det konfliktfylte forholdet mellom kjønnene, og om kjærlighetens vanskelige kår i en kald og kynisk verden. Balladen er også den instansen i verket hvor vi ser sammenføyningen av sentrale elementer som spiller inn i en *medial* formidling av en populærkulturell fortelling. For det første synliggjør sanglyrikkens plassering i teksten den flere hundre år gamle balladen og den opprinnelige trubadurens rolle – representert ved Gitarmannen – i utbredelsen av den. For det andre får den frem betydningen av at ikke bare 50- og 60-tallets populærkultur – som balladeversjonen er hentet fra – men at også film og massemedia for alvor gjorde sitt inntog i den amerikanske hverdagen i løpet av denne epoken. I all ettertid har denne kulturindustrien og dets kameraer,

[87] Se appendiks.

skjermer og lerreter satt sine dype spor i relasjonen mellom populærkulturen og publikums indre og ytre liv, og det er i dette krysningspunktet romanens handling utspiller seg. Undergrunnsfilmen med samme navn som balladen, som også er stedet hvor sanglyrikken først presenteres, er en medial, ironisk nytolkning av fortellingens dunkle myter. Når vi også får et innblikk i publikummets lyttende og seende tilstedeværelse i kinosalen, tydeliggjøres deler av selve *resepsjonen* av balladestemmen og filmbildene, samt de gjenkjennelsene og reaksjonene disse vekker i dem.

”Barbara Allen”

Kunnskap om ”Barbara Allen”-sangens særegne tilblivelseshistorie kan bidra til å skape en dypere klangbunn i romanens fremstilling av relasjonen mellom urforestillingen om en evig kjønnskonflikt i populærkulturens fortellinger, og persongalleriets mer eller mindre ufrivillige deltakelse i opprettholdelsen av den. Sangteksten i *Velvet Glove* er én *versjon* av ballade*typen* av ukjent opprinnelse som antas å ha røtter tilbake til 1500-tallets britiske øyer.[88] Det finnes minst 198 nedskrevne versjoner av fortellingen om Barbara Allen, samt fire forskjellige melodier til den. Dette gjør den til en av de mest kjente og fortolkede engelskspråklige folkeballadene gjennom tidene.[89] I *Velvet Glove* gis det ingen referanser til noen spesifikk versjon av den, men strofene er tilnærmet identiske med den tilsvarende anonyme versjonen i *Burl Ives’ Songbook* (1953). Den populære musikkartisten Burl Ives utga en sangbok som inneholder hans fremførte versjoner av kjente og kjære folkesanger i USA på 50-tallet. Hans brede appell til folket gjør det rimelig å anta at mange amerikanere kjente til – og fortsatt kjenner – hans versjon av ”Barbara Allen”. Om ikke annet er det nok av andre artister som har bidratt til å gjøre lignende versjoner av balladen til allemannseie. Sangen har blitt fremført av country-, bluegrass- og viseartistene Jean Ritchie (1961), Bob Dylan (1962), og i senere tid også av Dolly Parton (1994).[90] ”Barbara Allen”s ferd fra Europa til Nord-Amerika har med andre ord også etablert sangen som en spesifikt *amerikansk* ballade. Clay kan betraktes som

[88] En *type* er en betegnelse på et narrativ i strofeform som har opprettholdt en uavhengig eksistens i balladetradisjonen gjennom tid og rom. En *versjon* er hver enkelt utforming og bearbeidelse av denne balladetypen som er blitt muntlig formidlet eller nedskrevet (David Atkinson, *The English Ballad Tradition*, Aldershot 2002, s. 1). Balladetypen har trolig røtter tilbake til 1500-tallets Britiske øyer. Princeton Music Studies henviser til en av de tidligste versjonene som er funnet, og den er fra 1589 (www.princeton.edu/~rwegman/mus260a.html). En av de senere versjonene har blitt dokumentert som ballade nummer 84 under navnet ”Bonny Barbara Allen” i vår tids mest omfattende balladesamling, *The English and Scottish Popular Ballads*, av Francis James Child (New York 1880).
[89] Dave Marsh, ”Barbara Allen” (kap. 1), *The Rose and the Briar: Death, Love and Liberty in the American Ballad*, red. Greil Marcus og Sean Wilentz, New York 2005, s. 9–10
[90] Marsh 2005, s. 13–14

en representant for den gjennomsnittlige amerikanske unge mannen som allerede kjenner til balladen gjennom dens fartstid i USAs populærmusikkhistorie. Dermed kan vi se for oss at han også har blitt psykologisk *formet* av den stadige resirkuleringen av dens myter om kjærlighetens tornefulle sti, som til stadighet dominerer i populærkulturen.

Det ligger i den opprinnelige betydningen av det greske ordet *mythos – det som fortelles som et rykte* – at slike fortellinger får en innvirkning på menneskets mentalitet ved å stadig bli gjenfortalt. I dag betegner ordet hovedsakelig en fiksjon med overnaturlige elementer som formidler en psykologisk sannhet. Myter er generelt sett også opptatt av å forklare hvordan noe har blitt til, og i slike fremleggelser brukes det ofte et arketypisk materiale som ifølge Jung tilhører *det kollektivt ubevisste*. For Jung er arketypene avleiringer av menneskers stadig gjentatte erfaringer.[91] Disse fortoner seg som ”urbilder” fra de dypeste lagene i det kollektivt ubevisste – *forutfor* det individuelt ubevisste – som igjen er dannet av irrasjonelle forestillinger om ”krefter” som forårsaker dem.[92] Både balladetypen og den spesifikke versjonens anonyme opprinnelse viser at ”Barbara Allen” er produktet av en polyfon røst *av* og *for* folket som har blitt spredt gjennom en kombinasjon av en slik ”erfaring” og dets ”rykte”: mytenes arketypiske fremstillinger av kjønnsrelasjoner som en kamp mellom kjærlighet og død. På tvers av historisk tid og geografisk rom har et hav av stemmer fra folkedypet og dets talerør – folkesangtradisjonen og populærmusikken – bidratt til å holde balladen og dens myter i live også i vår tid. Det er denne røsten og dens budskap som bringes inn i fortellingen om Clay og Van Damme når sanglyrikken dukker opp i teksten.

Balladens første strofe begynner med å introdusere oss for den unge og vakre jomfruen i Scarlet Town som har en stor tiltrekning på de unge mennene i byen: ”[She] [m]ade every youth cry well-a-day / Her name was Barbara Allen” (110: 9–111: 1). Idet disse linjene presenteres på filmens lydspor, kjenner Clay igjen kvinnen på lerretet som sin ekskone (111: 1–3). Fra og med dette øyeblikket dannes det en form for sammenheng mellom det som er fiksjon og det som er virkelighet, mellom det som er fortellingen om Barbara på den ene siden, og det vi får vite om Van Damme innenfor den overordnede handlingen på den andre: Begge kvinnene står sentralt i hver sin fortelling som det ultimate kvinnelige begjærsobjektet, som *femmes fatales* som selv går til grunne med mennene som begjærer dem. Idet Clay ser Van Damme i rollen som Barbara, begynner fortidens hendelser med henne å fare gjennom hodet på ham. Resultatet av dette er at strofe 2 og 3 i sanglyrikken faller bort fra romanteksten sammen med filmens bilder (111: 3–112: 2). Man ser for seg at de blir sunget i bakgrunnen

[91] Jung, C. G. *Det ubevisste* overs. Carl-Martin Borgen, Oslo 1965, s. 83
[92] Jung 1965, s. 78–79; 92

mens protagonisten og leseren kastes inn i minnesekvensen som avsporer fra både filmen og sangen. Først når minnet gradvis ebber ut igjen, ser vi fortsettelsen på balladeteksten som går fra fjerde til fjortende og siste strofe (112: 2–114: 5). Hva er det så vi har gått glipp av i disse to strofene mens Clay var oppslukt av fortidens minner? Er det noe i de utelatte linjene som kan kaste lys over romanens tematisering av den problematiske relasjonen mellom mann og kvinne? Hvis vi går til Burl Ives' versjon av balladeteksten – og dermed nok en gang tillater oss å gå til en referansekilde utenfor analyseobjektet – får vi se mer eller mindre nøyaktig hva som ikke kom med:

> 'Twas in the merry month of May
> The green buds they were swellin'
> Sweet William on his death-bed lay
> For the love of Barbara Allen
>
> He sent his servant to the town,
> To the place where she was dewellin',
> Cried, "Master bids you come to him,
> If your name be Barbara Allen" (Ives, 1953: 50)

I strofe 2 introduseres den *andre* sentrale personen i balladen, en mann ved navn Sweet William, som holder på å dø av kjærlighetssorg. Vi vet ikke hvor lang tid det har gått fra han først møtte Barbara og forelsket seg i henne, og ikke når han så henne sist. Det lar seg heller ikke gjøre å stadfeste nøyaktig hva slags relasjon de har hatt til hverandre: Var han bare en beiler, eller var de kanskje kjærester, eventuelt forlovet? Det vi skjønner, er at han er én av de mange herrene som forelsket seg i Barbara, og at han ikke har greid å forsone seg med at han ikke kan få henne. Når én av Williams tjenere sendes til byen for å be henne om å komme og snakke med ham, går det frem av forespørselen at han aldri noen gang har møtt sin herres store kjærlighet: "Master bids you come to him, / *If* your name be Barbara Allen" (min uthevelse). De har kanskje aldri hatt noen relasjon til hverandre, eller i hvert fall levd separate liv i en lengre periode, og avstanden har tært på den kjærlighetssyke mannens helse. På dette punktet åpenbares det en analogi mellom Sweet William og Clay som tilsvarer den vi finner mellom Barbara Allen og Van Damme. Men: Til tross for at mye forblir usikkert om forholdets natur mellom hovedpersonen og Van Damme, er de eksterne analepsene i romanen mer tydelige i sin fremstilling av relasjonen enn balladens tilbakeblikk på et tilsvarende forhold. *Velvet Glove* fremstår derfor som en moderne og utfyllende versjon av den gamle balladen. Blant annet vet vi at de i en viss periode var gift (131: 3).

Clays forhistorie med Van Damme fyller noe av det tomrommet som oppstår i balladen fra det tidspunktet hvor Barbara introduseres som en uimotståelig skjønnhet, og frem

til vi får høre at William ligger for døden av kjærlighetssorg til henne. I likhet med William har også *Clay* blitt knust av at hans elskede har forlatt ham (112: 2). Clay er en amerikansk utgave av William fra en nær amerikansk samtid. Istedenfor å ligge for døden, brukes Clays kjærlighetssorg som drivkraft for en reise gjennom populærkulturen, samfunnet og det kollektivt ubevisste, hvor han utforsker de indre og ytre mekanismene som ligger til grunn for hans ødelagte forhold til Van Damme. Når han etter en lengre periode som forsmådd ektemann plutselig oppdager henne på filmlerretet, er dette momentet som gjør at han legger ut på denne reisen, som på et formelt plan går ut på å spore henne opp. Istedenfor å følge Williams eksempel, som er å sende bud på den avvisende kvinnen, oppsøker han henne for så vidt på egen hånd. Men selv om hans samtaler med Beautiful Sun og Beatrice kan avsløre at han ønsker å snakke med henne, vegrer han seg for å ta dette skrittet når han endelig får sjansen til det. Han konfronterer henne aldri direkte, slik William gjør det med Barbara, men ender opp med et omfattende detektivarbeid for å undersøke omstendighetene rundt filmselskapet hun er tilknyttet. Parallelt med dette utforskningsarbeidet, dukker det opp et hav av mer abstrakte momenter i handlingen som kan knyttes til Van Dammes posisjon innenfor filmverdenen og Clays fortidige relasjon til henne. Det er disse tverrsnittene av kulturen og det ubevisste som erstatter balladens vage fremleggelser av årsaken til at *hun* ikke kan elske *ham*. Det er ikke stort mer enn disse brede perspektivene på forholdets fallitt som kommer for en dag. Clay får aldri samtalt med Van Damme før det er for sent og hun ligger i graven.

Hva er det så balladen kan fortelle oss om Barbara og Williams forhistorie? I femte strofe av balladen har Barbara kommet bort til Williams dødsleie. Her får hun høre ham si at han bare kan overleve hvis hun gir ham sin kjærlighet: ”Oh, yes, I’m sick, I’m very very sick, / and I never will be better, / Until I have the love of one, / The love of Barbara Allen” (112: 4–5). Barbaras respons på dette ønsket viser at det en gang har eksistert en kjærlighetsforbindelse mellom dem, selv om vi aldri får vite med sikkerhet at hun elsket ham. Hun er raskt ute med å gi ham en forklaring på hvorfor hun forlot ham, og hvorfor hun heller ikke nå vil gi ham sin kjærlighet. Hun minner ham om den gangen han hadde rettet oppmerksomheten sin mot andre kvinner i et vertshus, og dermed hadde ringeaktet henne: ”You gave a toast to the ladies all / But you slighted Barbara Allen” (112: 7). Det kan ha vært sjalusi som skapte denne reaksjonen i henne, men det er også mulig at hun oppdaget en promiskuøs tendens hos William som gjorde det vanskelig for henne å se for seg at de to kunne ha et godt forhold sammen. William er på sin side ikke i tvil om hva som skjedde den kvelden på vertshuset: ”I gave a toast to the ladies all, / But my love to Barbara Allen” (112: 9). Stridens kjerne er altså at Barbara ikke anerkjenner Williams kjærlighet som ekte vare,

mens William ikke kan skjønne hvorfor. Igjen ser vi balladens likhet med den dunkle uoverensstemmelsen mellom Clay og Van Damme. Den første minnesekvensen forteller oss at Van Damme føler seg krenket av noe som vises på tv-skjermen, og at hun klandrer Clay for det hun får øye på. Clay ser på sin side ikke ut til å skjønne hva som er problemet.

I de senere fortidsbildene som gis av parforholdet, ser vi riktignok at han husker et stadig tilbakevendende ubehag som oppsto mellom dem hver gang de satt sammen foran fjernsynet. Det kan være skjermens bilder som forårsaker den trykkende stemningen dem imellom, men det er heller ikke umulig at problemet har sitt utspring i at de tilbringer mye av tiden foran fjernsynet istedenfor å snakke sammen, og at det derfor er *mediet* som skaper avstanden mellom dem. Istedenfor å sjekke opp damer på barer, slik kanskje William gjorde i balladen, er Clays mer moderne ”synd” at han kikker på tv-skjermen hjemme i stua og på filmlerretet i bortgjemte kinosaler. I sistnevnte tilfelle vet vi med sikkerhet at han ser på pornografiske filmer, mens det er helt umulig å vite hva øynene hans fanger opp på tv-skjermen. Voyeurismen, med mediet som det igangsettende momentet, er uansett den ødeleggende instansen mellom mann og kvinne i *Velvet Glove*. Det er denne tilskuermentaliteten hos mannen som tilsvarer balladens kjønnskonflikt hvor den utløsende faktoren er at mannen retter sin oppmerksomhet mot andre kvinner, og at kvinnen skjuler sine egentlige følelser bak en vegg av taushet eller bebreidelser.

Barbara lar seg ikke overtale av William. Innenfor den samme ruten hvor hun nekter ham sin kjærlighet og forlater ham (113: 2), viser filmens bilder at Barbara – og Van Damme – blir skutt i hodet. Med dette stopper også den nære likheten mellom balladens fremstilling av kjønnsforholdene og den vi finner i romanhandlingen. Mens Sweet William dør av kjærlighetssorg til den hardhjertede Barbara, ser vi ikke noe til at Clay dør av tilsvarende følelser for Van Damme. Isteden er det *Van Damme* som bukker under gjennom sin kvinnerolle i filmens ironiske versjon av balladen, og *Clay* som blir stående igjen med sin sorg og sin anger. Slik sett fører kjønnsrollebyttet til at Clay får en posisjon som ikke er helt ulik Barbaras i balladen. I likhet med henne får han tid til å reflektere over sin mulige skyld i at hans tidligere kjæreste har gått bort. Kvinnen som har forlatt ham, må på sin side bøte med livet ved å innta rollen som tingliggjort objekt i pornografiske filmer, og dette ligner i hvert fall delvis på filmilder han selv har hatt for vane å konsumere. Filmens William – representanten for den mannlige voyeuren og seksuelle utnytteren – er den som dreper henne. I filmanalysen argumenterer jeg for at filmen er en projisering av mannens, og dermed også Clays ubevisste ønske om å hevnes kvinnen som har forlatt ham. Balladens hardhjertede kvinne – som Van Damme *er* på lerretet – får på et vis smake sin egen medisin når hun drepes

av William innenfor rammene av filmens grusomironiske vri på sangfortellingen. Fantastikkanalysen i første kapittel forklarer hvorfor romanens og filmens Barbara lider en slik skjebne. Kvinner i dette romanuniverset gjøres til ting, til døde eller overnaturlige gjenstander gjennom mannens blikk, og denne mannlige voyeurismen, som drives av frykt og begjær for kvinnen, styrer både kameraets linseøye og mannens posisjon overfor kvinnen i filmens verden. Det er ikke dermed sagt at mannen kommer helskinnet ut av denne relasjonen, verken i fiksjonens verden eller i den fremstilte hverdagen. Mannen dør både i filmen og i balladen, og på sett og vis også i romanuniverset for øvrig. Dette skyldes kjønnskrigen som herjer både på samfunnsoverflaten og i det kollektivt ubevisste. Kvinnen og mannen både trekkes mot hverandre og vil hverandre til livs, og resultatet ser ut til å bli en total utslettelse av begge kjønnene. Til syvende og sist er det også dette som ligger til grunn for balladens dramatiske fortelling: Myten om at forbindelsen mellom mann og kvinne er håpløs i en ytre og indre verden full av kjønns- og maktstrukturer som hindrer den virkelige kjærligheten i å blomstre.

Like etter at Barbara har forlatt den døende, hører hun dødsklokkene hans ringe i det fjerne. Hun ser seg rundt og oppdager at Williams likfølge kommer mot henne. Idet hun stopper opp og får se William på likbåren, gripes hun av en sorg som er så sterk at hun ønsker å dø: ”The more she looked, the more she greived, / Until she burst out cryin’… / She cried, ’Bearers, bearers, take him off, / For I am now a-dyin’!’” (113: 8). Det forblir en gåte nøyaktig hva som gjør at hun kjenner en slik smerte. Er det en kjærlighetens anger som melder seg, eller er det kanskje samfunnets sanksjoner mot kvinnens avvisning av mannen som indirekte tar livet av henne? Samfunnets anklagende røst kan symboliseres ved dødsklokkene som sier ”Heard-hearted Barbara Allen” (113: 4) for hvert slag de slår. Klokkene er knyttet til kirken, til ett av samfunnets samlepunkter for livets store overgangsritualer som dåp, konfirmasjon, ekteskap og død. Klokkeklangen blir på denne måten til *lyden* av denne patriarkalske samfunnsinstitusjonens tukt av kvinnen. Hun straffes for at hun velger å avvise en ”mester”, og for å stå utenfor ekteskapet.

I romanen er det *filmselskapets* mørke kjellerrom som viser en lignende dom over kvinnen. Filmens og medias dominans i det moderne, massemediale samfunnet har overtatt kirkens og samfunnets maktfunksjon i balladen. Begge instanser fremstilles som drevet av mannens interesser og deres forsøk på å underkaste seg kvinnen. Det blir derfor naturlig at filmen viser hvordan kvinnen som forlater sin mann – Van Damme – blir straffet med døden: først gjennom en fetisjéring og utnytting, deretter gjennom en regelrett avliving. I balladen er døden eneste utgang for Barbara. Derfor ber hun om å få gjort i stand en dyp og trang grav

(113: 9), som for å understreke at hun vet at hun har begått en ”synd” mot mannen og det mannsdominerte samfunnets forventinger. Barbara vet at en slik opprører ikke fortjener noe annet enn en ussel liten plass nedi jorda. Hun begrunner sitt ønske om å dø med å si: ”Sweet William died for me today, / I’ll die for him tomorrow” (114: 1). Dette kan tolkes som en forsinket kjærlighetserklæring til mannen som døde av kjærlighet til henne, men det kan også forstås som Barbaras måte å si at hun kveles inntil døden av ryktet om den hardhjertede kvinnen som avviste en tryglende mann på dødsleiet. Hun ytrer aldri noe ønske om å bli gravlagt ved siden av Sweet William, men det er det hun blir av kirkens menn. Hun ender opp ved mannens side til slutt, men det er først når hun dør og havner på kirkegården at dette trer i kraft. Balladen avslutter deretter med følgende to strofer:

> They buried her in the old churchyard,
> Sweet William's grave was nigh her,
> And from his heart grew a red, red rose,
> And from her heart a brier.
>
> They grew and grew o'er the old church wall,
> Till they couldn't grow no higher,
> Until they tied a true lover's knot,
> The red rose and the brier (114: 2–5).

Det gror to vekster opp fra hjertene deres som vokser seg så høye at de når over kirkeveggen. Først etter at de har passert grensen for kirkens domene, knytter vekstene seg sammen i en sann elskers knute: ”a true lover’s knot” (strofe 14, linje 3). Hvor kommer dette uttrykket fra, og hva kan det si om den endelige forbindelsens natur mellom tornegrenen og rosen? Det finnes flere knuter som går innunder betegnelsen ”a true lover’s knot”, og den mest kjente av dem heter *Middleman’s knot*. Kjennetegnet på denne knuten er at to tau føyes sammen gjennom to såkalte forhåndsknuter, som igjen danner to sammenflettede løkker. Ifølge en legende pleide 1500-tallets nederlandske sjømenn å knyte denne knuten til minne om sine kjærester når de var ute på lengre havreiser. De sammensnodde tauene skulle symbolisere to elskere som omfavner hverandre. I og med at knuten er veldig komplisert å lage, står den som et symbol på hvor vanskelig det er å danne en ekte kjærlighetsforbindelse. Balladen insisterer med andre ord på at kjærligheten er et kunststykke som kanskje fører til døden, men at den også har mulighet til å vise at den er *sterkere* enn døden. Flere av de store kjærlighetsfortellingene i den vestlige kulturen peker mot en slik forbindelse mellom kjærlighet og død. Den høviske romanen *Tristan og Isolde* (med manuskripter som kan dateres tilbake til 1170) handler om en ulykkelig kjærlighetsforbindelse som ender med at de elskende bare kan forenes på ærbart vis i døden. Deres lojale bånd til kong Marc – Isoldes

mann og Tristans nære venn – gjør deres kjærlighet forbudt, og dermed umulig å leve ut for en edel mann og kvinne. Shakespeares tragedie *Romeo and Juliet* (1599) spinner i stor grad rundt det samme mytematerialet som *Tristan og Isolde*, hvor sosiale strukturer og bestemmelser gjør kjærligheten mellom de to umulig. Begge par dør av sorg over den andres bortgang, enten den er reell eller antatt: De kan ikke leve i et samfunn som forbyr dem å holde sammen. De to nærmest arketypiske kjærlighetsfortellingenes delvise likhet med "Barbara Allen", viser at balladen bare er én av flere historier som kretser rundt et større mytemateriale. Dette kommer særlig tydelig frem i *Tristan og Isolde*-romanens avslutningsparti som bærer i seg kimen til "Barbara Allen"s kjærlighetsknute:

> Han [kong Marc] jordet dem ved et kapell i to graver, den ene til høyre, den annen til venstre for koret. Men om natten sprang der opp fra Tristans grav en grønn og løvrik rosenbusk med sterke grener og duftende blomster, den vokste opp over kapellets tak og senket seg ned i Isoldes grav. Egnens folk skar rosenbusken bort; den neste morgen vokser den atter opp, like grønn, like blomstrende, like kraftig, og senker seg på ny ned i Isolde den blondes leie. Tre ganger prøvet de å ødelegge den, men forgjeves. Til sist fortalte kong Marc om underverket; kongen bød da at man herefter ikke skulle skjære rosenbusken. (Joseph Bediér, 1919. Oversatt av Lorentz Eckhoff, 1997: 142 – 143)

Tristans rosenbusk og Sweet Williams rose har én felles opphavskilde: Myten om den udødelige kjærligheten i form av rosen som gror opp av den elskende mannens grav, og som på et eller annet vis forener seg med den elskede når også hun har avgått ved døden. Det som skiller balladen fra den høviske romanen i denne symbolikken, er at det også er en vekst som kommer fra *kvinnens* grav. Dette er ingen vakker plante man forbinder med kjærlighet. Barbaras *brier* er en tornegren eller tornebusk som bærer bud om at dødsklokkenes mantra, "hard-hearted Barbara Allen", er et faktum også *etter* at hun har gått bort. Det at vekstene gror fra *hjertene* deres, gjør dem til representanter for det som hele tiden eksisterte der mens de var i live. Williams hjerte var fylt med kjærlighet, mens Barbaras hjerte bar preg av å ha piggene ute – men mot hva? De spisse tornene på kvisten markerer kanskje hennes armering mot Williams tilnærmelser, mens grenens mangel på blomster symboliserer hennes tilsvarende fravær av – eller manglende grobunn for – kjærlighet.

Likevel ender balladen tilsynelatende like vakkert og fortryllende som *Tristan og Isolde*: Vekstene knytter seg til slutt sammen i en knute, som om den var dannet av to elskende. Det er først etter at parets plantevekster har grodd seg over kirkeveggen og ikke kan gro høyere, at denne formen for forening inntreffer. Tidspunktet for sammenflettingen av rose og tornegren minner med dette om Tristans grønne og blomstrende gren som vokser seg over kirketaket og nedi Isoldes grav. Kjærligheten manifesterer seg ikke i noen av tilfellene før vekstene har hevet seg *over* kirken eller *på siden* for den. Dette kan leses som at Tristans og

Williams kjærlighet når frem til den elskede ved å heve seg *over* kirkens normer og verdier, og derigjennom kanskje også det vestlige samfunnets kristne fundament og dets tilhørende institusjonelle kjønns- og maktstrukturer. De fikk aldri giftet seg med kvinnene de elsket, og det betyr at den amorøse og erotiske foreningen mellom gravene er i strid med den kristne lov og skikk. Kanskje det er *ønsket* om en slik forbindelse med kvinnen som på utopisk vis blir innfridd når døden har frigjort dem fra jordelivets hindringer? Er dette i så fall et ønske som også kvinnene deler med dem?

Isoldes grav tar passivt i mot Tristans rosebusk, men leseren er ikke i tvil om at den tas i mot med glede. Dette er fordi Isolde viste så tydelig hvor høyt hun elsket ham mens hun var i live. Det er noe annet med Barbara. Hennes symbolske kjærlighetsforening med William er like tvetydig som årsaken til at hun dør ”for” ham. Mot alle odds, knytter hun seg til William med en tornegren som symboliserer hennes forutgående motstand mot en forbindelse med ham. Balladens gåtefulle metaforikk gjør det vanskelig å si med sikkerhet om dette betyr at Barbara ender opp ved Williams side til slutt gjennom samfunnets tvang, eller om hun virkelig kom til et punkt hvor hun elsket William før hun døde – om ikke annet fordi det gjorde inntrykk å se at han virkelig elsket henne så høyt at han ikke kunne leve uten henne. Knutesymbolet sier imidlertid klart og tydelig at gode kjærlighetsrelasjoner er vanskelige å oppnå fordi det alltid vil være momenter, symbolisert ved kirkeveggen, som forhindrer et godt samliv mellom kvinne og mann.

Mot romanens slutt ser vi hvordan dette mytematerialet tar en ny vending i og med hovedpersonens skjebne. Etter at Clay har fått kroppsdelene sine revet av under den improviserte filmscenen i ”Bluebird of Happiness”, har det som er igjen av ham havnet på sykehuset (139). Der blir han hentet av Tina, som tar ham med seg hjem, og slik ender han opp med å få Van Dammes plass i livet sitt erstattet med den kvinneskikkelsen som i størst grad skiller seg fra henne: Van Damme er arketypen på en attraktiv kvinne, mens Tina er et eggformet misfoster uten kvinnelige organer. Mens det er usikkert om Van Damme elsket Clay, er det liten tvil om at Tina gjør det: ”Oh Clay, I love you so much!” (141: 9). På forskrudd vis blir derfor Tina den eneste personen i romanen som ”vinner” sin store kjærlighet til slutt. Dette er imidlertid ingen erotisk kjærlighetsforbindelse hun kommer til å få til Clay: Hun kan ikke bli noe annet enn pleieren og vennskapelige livsledsageren hans gjennom hans nye tilværelse som avseksualisert invalid. Kjærlighet uten det seksuelle momentet er like fullt en fremtidig mulighet. I likhet med Barbaras skjebne i balladen, er det vanskelig å vite hva Clay tenker om denne forbindelsen. Han blir kjærlig behandlet, men ansiktet hans uttrykker verken sorg eller glede. Plassert foran et stativ med en tegneblokk, og

med en blyant i munnen, forsøker han kanskje å få frem sine betraktninger rundt alt som har skjedd, men vi vet ikke hva slags konklusjoner han eventuelt kommer til å trekke.

Clays tilværelse med Tina henger sammen med ”kroppens” skjebne. Under filminnspillingen av ”Bluebird of Happiness” ser vi hvordan armene, bena og – ut fra min analyse i fantastikkapitlet – kjønnsorganet hans kastes ned i gravhullet ved siden av Van Damme. Også den rosen Clay la på Van Dammes grav, blir kastet ned i hullet sammen med kroppsdelene. Slik blir hans kjærlighet til henne begravd sammen med ”kroppen” hans. Denne graven ble opprinnelig spadd frem for å romme liket av William under ”Barbara Allen”-filmen. Fra og med det øyeblikket da film-William kastes ut av graven sin, tar altså *kroppen* til Clay over plassen hans ved den avdøde Van Dammes side (113: 1–2). Hendelsen blir et bilde på at mannen i filmen fungerte som en utøvende representant for Clays kjødelige lyster og ubevisste hevnbehov overfor kvinnen som har forlatt ham. Både kroppen og rosen hans dør ved siden av den kvinnen som hans erotiske og amorøse følelser var rettet mot. Den endelige slutten på relasjonen mellom Clay og Van Damme blir på denne måten en tydelig ironisk variant av ”Barbara Allen”-balladen, hvor mannen og kvinnen, som aldri ble forsonet med hverandre, ender opp side om side nedi jorda. Denne parallellen øker i styrke når vi ser at det åtte måneder senere (140: 6) har dannet seg en forbindelse mellom to plantevekster på gravene deres, som en forvridd fremstilling av balladens ”true lover’s knot”.

En tornegren har vokst opp fra Van Dammes grav, og denne har festet seg i en rose som står rett opp og ned på graven hvor kroppsdelene til Clay ligger. Rosen må ikke forveksles med den blomsten som Clay la på ekskonas grav før den endte opp under jorda sammen med kroppsdelene hans. Det er en *ny* rose, med en tilsvarende ny betydning, som har dukket opp. Den første gangen denne nye rosen åpenbarer seg, er på filmlerretet under premieren på ”Bluebird of Happiness” (141: 1). Vi kan altså ikke vite med sikkerhet om rosen er en ”fiktiv” konstruksjon fra filmselskapets side, eller om den er en ”faktisk” rose som med tid og stunder har grodd opp av jorda. Det vi ser innenfor dette filmbildet, er at graven med rosen står for seg selv. Van Dammes grav har blitt redigert bort fra scenen fordi den ikke har noen relevans for fortellingen. Dette betyr at tornegrenen har vokst seg frem til rosen på et tidspunkt *etter* filminnspillingen, *utenfor* filmopptakets rammer.

Hvis vi sammenligner denne gravforeningen med de tilsvarende scenene i balladen og den høviske romanen, ser vi at det har skjedd en utvikling både når det gjelder kjønnsrelasjonen og det som i utgangspunktet hindrer gravene i å forbindes med hverandre: I *Tristan og Isolde* er mannens rose den eneste aktive parten i kjærlighetsforeningen. Rosen klatrer seg over kirketaket og havner nedi Isoldes grav. Med *Barbara Allen* ser vi at også

kvinnen tar aktivt del i kjærlighetsknuten som dannes. Både tornegrenen fra kvinnen og rosen fra mannen strekker seg over kirkeveggen før de knytter seg til hverandre. I *Velvet Glove* finner vi den samme rosen og tornegrenen med deres tilsvarende identiske kjønnsopphav, men disse vises frem med tre vesentlige forskjeller fra de to foregående fortellingene: Rosen gror opp fra *kroppsdelene* til Clay – ikke fra Clay selv, og det er bare tornegrenen som aktivt fester seg til rosen – ikke motsatt. Til sist merker vi oss at det heller ikke kommer til syne noen form for barriere – symbolisert ved kirkens vegger og tak i balladen og den høviske romanen – som må overvinnes før foreningen inntreffer.

Kjærlighetsaspektet ved gravforbindelsen har dermed forsvunnet: Rosen, som er tegnet på kjærligheten, forholder seg passivt til tornegrenen, mens tornegrenen, som ikke er et symbol på kjærlighet, men på et *fravær* av kjærlighet, tvinner seg rundt rosen. Hva sier disse symbolene om personene de representerer, og hva sier denne formen for forbindelse mellom vekstene om den egentlige relasjonen mellom de to? Det finnes et hav av mulige tolkninger, og det er nettopp dette som gjør romanens slutt så fascinerende. Med den tvetydige symbolikken knyttet til gravvekstene bevares den gåtefulle relasjonen mellom mannen og kvinnen helt til det siste. For ikke å ødelegge den metaforiske sluttens mangfoldige betydningspotensial, vil jeg nøye meg med å komme med noen antydninger gjennom en analyse av Gitarmannen. Det er han som avslutter fortellingen med å plukke opp Clays rose. Hva er det for slags rolle denne syngende og spillende mannen har i romanen, og hva betyr det for forståelsen av sluttscenen at han bryter forbindelsen mellom tornegrenen og rosen?

Gitarmannen

Innlemmelsen av ”Barbara Allen”-balladen i romanteksten viser ikke bare frem populærkulturens fortellinger og disses koblinger til samfunnet og det kollektivt ubevisste, men også *formidlingen* av den. Vi presenteres for en moderne samtid hvor populærkulturens myter ikke lenger overrekkes fra artist til audiens uten at media har en finger med i spillet. Medias bilder har tatt over balladens muntlige formidling av mytiske fortellinger om kjærlighet og død, og i prosessen har kjærlighetsaspektet blitt byttet ut med seksualitet og vold. Selv om vi kan se at sangteksten blir spilt og sunget på tradisjonelt vis av en mann med kassegitar som dukker opp på lerretet ved filmens slutt (114: 6), er denne sangfremføringens fremste funksjon å være filmbildenes ironiske fortellerstemme. Likevel er denne Gitarmannen også til stede som en fortellende stemme når kameraet er slått av. Ved å bli med over grensen fra media til selve handlingsplanet i romanen, synliggjør han relasjonen mellom

populærkulturens mytemateriale og hovedpersonens skjebne. Vi får en forsmak på dette allerede under filmen, hvor Gitarmannen synger balladens fjerde strofe innenfor den minneruten hvor Van Damme forlater Clay (112: 2). Etter at "Barbara Allen"-filmen er over, fortsetter han rollen som formidleren av den gamle myten innenfor rammene av Clays liv. Når han gjør dette, er det som om han henvender seg direkte til leseren slik det greske koret gjorde det til sitt publikum i antikkens tragedier. Blant annet var det greske korets funksjon å plassere nåtiden i en større kontekst for å demonstrere at det publikum ser på scenen ikke er noen isolert hendelse, men en illustrasjon på et generelt prinsipp som finnes innenfor en større gruppe med fortellinger.[93]

Det er akkurat dette Gitarmannen gjør når han setter Clays forhold til Van Damme inn i en større mytisk sammenheng. Han viser leseren hvordan "Barbara Allen"-balladens myter fortsetter å leve innenfor filmens forvrengte versjon av den, men også hvordan de gamle kjærlighetsmytene og de mørke populærkulturelle fremstillingene av dem kommer til syne i – og griper inn i – fortellingen om Clays relasjon til Van Damme. I tillegg til dette har han *to* andre funksjoner i verket som gir tilsvarende assosiasjoner til det greske koret. Han veksler mellom rollen som en forteller *utenfor* handlingen, og som en fremstiller av Clays og Van Dammes karakterer, tanker og emosjoner *innenfor* handlingen.[94] Uten å noen gang forlate sin rolle som musiker på åstedet for Interesting Productions' filmopptak (132: 6; 139: 8; 140: 4; 142: 1–5), og uten å ytre noen andre ord enn de vi finner i balladen, *presenterer* han leseren for hovedpersonenes tankeliv (124: 2– 3) og forhistorie (130: 4–7), og kommer med *hint* om hva som vil skje med dem i fremtiden. Han er til stede innenfor samtlige av sfærene i romanen: den mediale populærkulturen, folkets indre og hverdagen deres, og dette gjør ham til en allestedsnærværende skikkelse både på handlingsplanet og i formidlingen av den.

Dagen etter at Clay har sett "Barbara Allen"-filmen, oppsøker han Tina i *dineren* for å ta farvel med henne før han skal forlate byen. Hensikten med å oppholde seg i Gooseneck Hollow var å spore opp Van Damme, og siden Clay nettopp har funnet ut at hun har blitt myrdet, har han ikke mer å hente på stedet. Tanken på å reise hjem igjen ble sannsynligvis fremskyndet av det faktum at han blir angrepet og ydmyket av en gruppe med radikalfeministiske kvinner like etter at sjokknyheten kommer for en dag (118). Det at torpedoen Geat lurer bak hvert gatehjørne i småbyen for å gjøre ende på ham, gjør avreisen desto mer aktuell. Uforutsette hendelser under besøket ved *dineren* fører imidlertid til at reiseplanene utsettes. Mens han snakker med Tina, oppdager han at det henger en kalender på

[93] Peter Arnott, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London, 1989, s. 33
[94] Arnott 1989, s. 30

veggen med et bilde av Kalenda Rock, åstedet for filmopptakene til Interesting Productions (123: 7–8). Ordspillet mellom ”Kalenda” og ”calendar” gir assosiasjoner til ordet ”kalends” (”calends”), som på gammelengelsk betyr å utnevne et tidspunkt. Clay blir stående som fjetret å stirre på bildet mens Tina snakker til ham. Den store steinen som preger Kalenda Rock-landskapet, opptar oppmerksomheten hans i den grad at det er tydelig at han kjenner den igjen fra filmen han nettopp har sett (124: 1). På dette ”utvalgte tidspunktet” flyttes den implisitte leserens fokus plutselig fra kalenderbildet og over til selve beliggenheten Kalenda Rock (124: 2). Plassen presenteres gjennom ujevnt tegnede ruter: Scenen utspiller seg altså på Clays mentale plan. Fremfor sitt indre blikk ser Clay at Gitarmannen fra ”Barbara Allen”-filmens sluttscene oppholder seg på det samme geografiske stedet som kalenderbildet er hentet fra. Gjennom et nærfokus på musikeren ser både Clay og leseren at han står og vinker ham til seg med pekefingeren (124: 3).

124: 3

Tina har tydeligvis lagt merke til at Clay er fraværende under seansen, i og med at hun repetitivt forsøker å fange oppmerksomheten hans ved å tiltale ham ved navn (124: 3–4). Med tilropene hennes løsrives han fra ”hendelsen” på det mentale planet, og straks han har får summet seg, spør han Tina om veien til Kalenda Rock.

Idet han dukker opp i Clays tankeverden, ser han nøyaktig slik ut som han gjorde i filmen. Han holder dessuten til på nøyaktig samme sted som han gjorde under filmscenen. Han er uløselig knyttet til arenaen for populærkulturens duofortelling ”Barbara Allen”, men kanskje også til selve formidlingen av folkelige uttrykk. Som filmens og balladens populærkulturelle budskapsgiver, har han, viser det seg, tilgang til filmtilskueren Clays hode også *etter* at vedkommende har sett ferdig filmen. Slik blir Gitarmannen en personifikasjon av det folkelige uttrykkets innpass i tankelivet til sine lyttere og seere. Han representerer den

folkelige forestillingsverdenen slik den kommer til uttrykk gjennom populærkulturen, før den igjen slår rot i det kollektivt ubevisste.

Da mannen med kassegitar dukker opp på nytt, skjer det innenfor rettlinjede ruter: Han befinner seg med andre ord også på realitetsplanet i handlingen. Også her presenteres han mens han holder til på Kalenda Rock (130: 4–132: 8). Rent fysisk er han derfor en faktisk person på linje med de resterende personene i romanen. Når det gjelder formidlingsevnen hans, finnes det imidlertid begrensninger for hvor dynamisk anlagt han er som en reell person. Det eneste han uttrykker med ord i løpet av romanen, er versene fra ”Barbara Allen”. Også i denne scenen synger han fra balladen når han repeterer de to siste versene som omhandler tornegrenen og rosens sammenvokste knute (130: 4–7). Som det skal vise seg, er det en grunn til at han gjentar akkurat disse versene fra balladens gravscene. Mens han synger, står han et stykke unna gravstedet hvor Van Damme ligger i jorden med morderen ved sin side (130: 4). I løpet av sangfremføringen hans retter den implisitte forfatteren leserens oppmerksomhet mot gravstøtten hennes i form av nærbilder (130: 5–6). Med ett har fortellingen forlatt fokuset både på Gitarmannens sang og bildet av Van Dammes grav, og isteden presenteres vi for historien om Van Dammes liv fra like før hun møtte Clay for første gang, og frem til hun endte opp i graven (130: 7–132: 4). På denne måten bruker han sanglyrikkens avsluttende gravscene som innledning til historien om hvordan Van Damme havner i graven gjennom filmens ironiske versjon av den.

Forhistorien bringer nye detaljer om Van Damme frem i lyset som supplerer Clays erindringsbilder. Det fremgår av en telefonsamtale med et familiemedlem at hun har havnet i klammeri med foreldrene sine, og at hun er alene i verden og må klare seg selv (130: 8). Hun ender opp som servitrise på en *diner* hvor hun har Clay som fast kunde (131: 1). En rute viser at Clay og Van Damme finner tonen (131: 2) og gifter seg *Las Vegas style* før de lever et ordinært og kjedelig liv med *donuts* foran fjernsynet (131: 3–4). På nytt blir leseren vitne til den triste stemningen som oppstod hver gang de to satt foran tv-skjermen. Den dårlige kjemien preger også livene deres ellers. Clays tidligere repeterte minne fra en melodramatisk scene, hvor han fortvilet forsøker å trøste en gråtende Van Damme før hun løper av gårde langs en strandkant, understreker krisen som har rammet forholdet (19: 7–8; 112: 1). En dag dukker en talentspeider for Interesting Productions opp på arbeidsplassen hennes og tilbyr henne en vei ut av den ulykkelige ekteskapstilværelsen (131: 5). Det er med stor sannsynlighet denne mannen hun samtalet med på telefon i Clays tidligere minnesekvens under ”Barbara Allen”-filmen (111: 9). Da Clay overhørte Van Dammes del av konversasjonen, rødmet han av det han fikk høre. Selv om leseren ikke fikk vite hva som ble

sagt, var det åpenbart en flørtende tone mellom hans kone og den fremmede under telefonsamtalen. Kanskje talentspeideren fortalte henne hvor godt hun ville tatt seg ut på filmlerretet, og at dette var noe han ville snakke med henne om i nærmere detalj? I så fall er det mulig at Clay fikk nyss om rolletilbudet før han oppdaget henne på filmlerretet.

Mannen tar henne i hvert fall med ut på en middag for å lokke henne inn i Interesting Productions filmverden. Det fremgår av hans del av samtalen at han har fått høre om hennes forhold til Clay: ”We all make mistakes… I want you to think about what I said, darling… We'll go up north and I'll introduce you to my friends... Fuck him!” (131: 6). Hva slags ”feilgrep” det er snakk om, forblir tåkelagt for leseren. Som tidligere sett gjennom Clays minnebilder, ender hun opp med å forlate ektemannen (131: 7). Deretter introduseres hun for menneskene bak Interesting Productions og ender opp som skuespillerinne i filmene deres (131: 8–132: 4). Det nye livet hennes preges av voldelige sex-scener og narkotika (132: 1–2) før hun tildeles den skjebnesvangre rollen som Barbara Allen. Etter at den piperøykende piken har servert ”Barbara Allen”-historien til regissøren Dr. Wilde (132: 3), får vi se at Van Damme blir spurt om hun kunne tenke seg å se på manuset før de filmer scenen. Til dette svarer hun: ”Surprise me” (132: 4). Da presentasjonen av forhistorien er over, etterfølges den av en rute som på nytt viser bildet av Van Dammes grav (132: 5). Bildeovergangen poengterer at overraskelsen besto i at hun måtte bøte med livet i filmscenen. Et stykke unna graven står Gitarmannen og skuer mot Kalenda Rock-steinen hvor regissøren er i gang med filmingen av ”Bluebird of Happiness” (132: 6–8).

Idet denne eksterne analepsen tar slutt, ser vi altså nok en gang at Gitarmannen står ved graven hennes. Overgangene mellom den syngende og spillende mannen og den presenterte forhistorien er med på å bekrefte at det er *han* som legger den frem for leseren. Gitarmannen er derfor en heterodiegetisk forteller som er en del av historierommet, men som ikke har noen del i handlingen utover å presentere eller kommentere det som har skjedd, og det som er i ferd med å skje. Når det gjelder den vinkende gesten til Gitarmannen i Clays hode, er også dette en implisitt henvendelse til leseren av romanen. Øynene hans er mørke og utilgjengelige når han tilkaller Clay og leseren, men vi kan forestille oss hvordan har ser rett på oss (124: 3). Clay gir egentlig ingen tegn på at han er bevisst at det er Gitarmannen som vinker ham. Det er ikke en gang sikkert at han er i stand til å gjenkjenne ham som formidleren av balladen. Idet han viser seg på lerretet ved filmens slutt, sitter Clay med hodet bøyd ned i hendene (114: 6). Han får derfor ikke med seg hans tilstedeværelse i filmen. Kalenderscenen viser derfor først og fremst hvordan Clay finner frem til Van Dammes gravsted ved å få vite navnet på stedet. Det er bare *leseren* som ser at det er Gitarmannen som velger ut tidspunktet

– symbolisert ved kalenderen – for når Clay skal skjønne hvor Van Damme er gravlagt. Det er ikke Gitarmannen Clay oppsøker, men ekskonas grav. Gitarmannen møter aldri hovedpersonen eller Van Damme fordi han er deres forteller. Trubadurens evne til å fremstille Van Dammes forhistorie, og til å være til stede oppe i Clays hode, er en måte å vise leseren at han er en allvitende forteller som samtidig også er til stede som bakgrunnsfigur på det diegetiske nivået i fortellingen. Fra dette ståstedet presenterer han sitt kommenterende perspektiv på handlingen for leseren.

Hans funksjon som populærkulturens stemme i verket gjør at han hele tiden også er en del av filmens verden. Selv om han ikke er fysisk til stede akkurat i ”Velvet Glove”-filmen, er han kanskje til stede i kulissene også *der* gjennom sin rolle i filmselskapet, og i kraft av sin populærkulturelle formidlingsrolle generelt. Det er han som gir stemme til filmenes gjentakende sett med mørke presentasjoner av forholdet mellom mann og kvinne, og det er han som forteller om relasjonen mellom seksualitet, vold og død. For hver film vi ser med Van Damme, og til slutt også med Clay, er det han som står i bakgrunnen og besynger deres skjebner. Med ”Velvet Glove” blir Van Damme til bindeleddet mellom hverdagen og filmverdenen som gjør at populærkulturens forbindelse til handlingsplanet aktiveres. Det er først etter dette at Gitarmannen begynner å dukke opp som en sammenkobler av kulturuttrykkenes budskap og de faktiske hendelsene i hverdagen gjennom det kollektivt ubevisste. Ved å bevege seg uanstrengt mellom romanens i utgangspunktet atskilte sfærer, viser gitarmannens innblanding i handlingen at han på fantastisk vis har opphevet skillet mellom de ulike sfærene, eller, sagt på en annen måte, at han viser *hvordan* de tre sfærene er koblet sammen.

Gitarmannen var til stede under innspillingen av den nye filmen ”Bluebird of Happiness” da han fremla Van Dammes forhistorie for leseren. Mens denne presenteres, er Clay på vei til den samme plassen. Populærkulturens stemmegiver befinner seg fortsatt på Kalenda Rock idet Clay ankommer stedet, selv om leseren ikke får se noen scene hvor de to personene så mye som registrerer hverandre. Dette betyr at musikeren er til stede på filmsettet da Clay innlemmes i innspillingen av ”Bluebird of Happiness”. Det er uvisst om mannen synger og spiller til seansen hvor Clay lemlestes, men han synliggjøres i hvert fall som en medvirkende faktor i filmopptaket da lemmene til Clay legges i graven ved siden av Van Damme (139: 8; 140: 4). Som alltid holder han gitaren i hendene, men det kommer ikke frem om han bare spiller på instrumentet sitt, eller om han også synger en sang slik han gjorde det under ”Barbara Allen”-filmen. Bildene må tale for seg, og det er nettopp det de gjør. Gitarmannen, som er forbundet med ”Barbara Allen” både som ballade og film, trenger ikke å

gjenta en eneste strofe fra balladen for at leseren skal skjønne at filmscenen demonstrerer Clays skjebnetunge ferd inn i de populærkulturelle fortellingenes univers.

Når Gitarmannen til slutt står og betrakter hvordan en tornegren har grodd opp fra Van Dammes grav og viklet seg rundt rosen fra Clays lemmers grav, liker han det ikke. Symbolikken i sammenkoblingen mellom vekstene bærer ikke bud om en kjærlighetens forening, men snarere om Van Dammes kvelning av Clay. Tornegrenens grep om rosen er kanskje et bilde på Van Dammes hevn over Clays kikkermentalitet som dro ham inn i filmarenaens populærkulturelle univers hvor begge ofres på seksualdriftens alter, men på hvert sitt vis. Den endelige skjebnen til Clay og Van Damme blir en moderne tolkning av – men også en parodi på – "Barbara Allen"-balladens mytiske sluttscene. I den fremstilte mediale tidsalderen formidler ikke lenger populærkulturen hvordan kjærligheten forener mannen og kvinnen i døden til slutt, men hvordan frykt og begjær fører til kjønnenes død, og dermed også seksualitetens død. Populærkulturens myter om kjønnsrelasjoner defineres hele tiden i krysningspunktet mellom fortellingene selv, menneskets egne erfaringer i hverdagen, og det kollektivt ubevisste. Som formidleren av populærkulturens stadige redefinering av myter, er det Gitarmannen som synliggjør den pessimistiske fremstillingen av dens sammenheng med kjønnskrigen som herjer på samfunnsplanet og på undersiden av den kollektive bevisstheten. Når forbindelsen mellom Clay og Van Damme brytes av at Gitarmannen plukker opp Clays rose, kan dette derfor være en symbolsk bekreftelse på Clays vei ut av sin egen seksualitets destruktive tilknytning til Van Damme som objekt. I siste instans er Clay blitt frikoblet fra den mannlige forestillingsverdenen slik den kom til syne gjennom filmsal- scenene, og som bød ham slik i mot. Clays liv vil fortsette uten muligheter for utøvende kroppslig begjær. Dette er imidlertid ikke fremstilt som noe positivt. Han er blitt til en bylt uten kroppslemmer som må bruke sin tidligere seksuelle energi til å forsøke å uttrykke hva som har rammet ham og hvorfor (141: 7–9). Clays skjebne fremstilles som en fortelling om kjærlighetens død mellom mann og kvinne i en massemedial verden som har tatt livet av den. Samtidig viser avslutningen en grotesk utgang på mannens seksualitet i en verden hvor kjønnene er i ferd med å utslette hverandre. Det er kanskje dette marerittscenarioet han forsøker å uttrykke der han sitter med blyanten i munnen foran tegneblokken. Kanskje det til og med er den grafiske romanen *Velvet Glove* vi ser at hovedpersonen skal til å skrive?

Mannen, kvinnen og populærkulturen

Den surrealistiske formen på Clays reise gjennom sin egen kultur, på jakt etter innsikt i hva som ligger til grunn for bruddet mellom ham og ekskona, åpner for at psykologiske og sosiologiske perspektiver på kjønn kan fremstilles side om side i romanuniverset. Leseren kan aldri være helt sikker på hvor skillene går mellom hverdagen og det mentale. Det er også usikkert nøyaktig når vi presenteres, for det individuelt ubevisste, og når vi presenteres for det kollektivt ubevisste. På denne måten tydeliggjøres det at det finnes overganger mellom disse sfærene i persongalleriets liv, og da særlig gjennom fantastikken. De overnaturlige personene og tilfellene fremstilles som reelle, men de kan samtidig også fungere som metaforer på hvordan individuelle forestillinger om kjønn, seksualitet og makt ofte henger sammen med en mer overordnet fellesskapelig forestillingsverden som igjen styres av et sett med lover i romanuniverset. Personene som presenteres er utelukkende hverdagslige, enslige mennesker i randsonen av samfunnet. Gjennom deres blikk på tilværelsen og ut fra deres erfaringer, tanker og drømmer, fremstår deres relasjon til det andre kjønnet som en utelukkende seksuell affære, eller som en konkurranse om makt – og i begge tilfeller gir disse forbindelsene destruktive utfall. Deres verste forestillinger og tanker om tilværelsen viser seg å stemme overens med det som fremstilles som handlingens realitetsplan. Vi presenteres for et apokalyptisk univers hvor mann og kvinne er i krig med hverandre på samfunnsoverflaten. Gjennom mannens perspektiv, som er det mest dominerende, ser vi hvordan den truende kvinnen – både kona som stikker av fra mannen og den mannevonde feministen – plasseres inn i en objektrolle i mannens ubevisste for å beherske henne, forlyste seg med henne, men også å hevne seg på henne.

Det er først og fremst i mørke filmkjellere at denne ambivalensen mellom mannens frykt og begjær i det ubevisste kommer til syne. Filmens bilder er blottet for overnaturlige fenomener selv om de viser til den samme dystre siden ved forestillinger om mannen og kvinnen som de fantastiske momentene ellers i romanen. Slik blir filmseansene mer virkelighetsnære enn det overordnede handlingsplanet. Film og medias rolle viser frem populærkulturens fortellinger om kjønnsrelasjoner som er like umulige å skille fra hverdagsplanet som det ubevisste er det. Filmens mørke populærkulturelle underside fremstår som projeksjoner av mannens kollektivt ubevisste. I ”Velvet Glove”-filmen ser vi hvordan mannen er subjektet og voyeuren, både som publikummer og ved hans masochistiske rolle på filmlerretet. Kvinnen er på sin side en sadist, en fetisjert utgave av kvinnen som fryktes i hverdagen. Det er Van Damme som er dette konstruerte bildet av kvinnen slik mannen både

ønsker og frykter å se henne. Kun ved ett tilfelle presenteres hun innenfor handlingens nåtidsplan. I alle andre tilfeller er hun til stede på lerretet eller gjennom minner og drømmer. Det er først idet Clay oppdager henne i "Velvet Glove"-filmen at leseren introduseres for fortidsminner som avslører at hun er hans kone som nylig har forlatt ham. Etter dette blir historien om Clay og Van Damme stadig mer trukket inn i filmenes fremstillinger av kjønnsrelasjoner. Med den neste sentrale filmen, "Barbara Allen", har filmen tatt en tilsynelatende ny vending i fremstillingen av mann og kvinne. Van Damme spiller rollen som et passivt, tingliggjort sex-objekt som avlives umiddelbart etter et samleie. Mannen som dreper henne, skytes også ned, og ved filmens slutt ser vi hvordan de gravlegges ved siden av hverandre i hver sin grav. Filmens bilder akkompagneres av sangen og musikken til balladen som den er en ironisk versjon av. Med dette vrir filmen om på en gammel myte om kjærlighet og død slik at den isteden ender opp med å vise hvordan kjønnene dør som et resultat av mannens frykt og begjær, og dermed også som en konsekvens av selve seksualiteten. Filmens bilder og balladens tekstlige budskap griper inn i hverandre og kompliserer hverandre før de også blander seg inn i Clays skjebne. Idet Van Damme blir skutt på lerretet, dør hun også i virkeligheten. Clay blir på sin side lemlestet og kastrert innenfor "Bluebird of Happiness"-filmen. Gjennom filmmediet både projiseres og realiseres mannen og kvinnens endelikt i et kjønnsfiendtlig samfunn hvor myten om kjærligheten har dødd ut. Det er den fortellende og kommenterende Gitarmannens formidlende rolle i filmen og balladen som synliggjør populærkulturens redefineringer av forestillinger om kjønnsrelasjoner, samt filmverdenens klamme grep om menneskets seksualitet. Denne fremstillingen av populærkulturens bilder på kjønn viser seg å harmonere med menneskets ytre erfaringer og indre forestillinger i romanuniverset.

I Susan Sontags essay "The Pornographic imagination" fremstilles den vestlige formen for pornografi som en variant av total imaginasjon, en idé eller et mentalt bilde som er 'fullstendig' formet, og som kan gi en total opplevelse. En total imaginasjon viser menneskets behov for overskridelse av "det personlige" i et samfunn hvor den gamle religiøse imaginasjonen om det totale har forvitret.[95] I *Velvet Glove* er ikke bare pornografien en slik form for total imaginasjon i en massemedial tidsalder hvor individet i romanen tilintetgjøres gjennom masochistisk underkastelse eller gjennom fraværet av emosjoner i rollen som objekt i pornofilmer. Også Harum Scarum-medlemmene ønsker en form for total imaginasjon ved å gå i ett med et fellesskap, og å kjempe og dø for en bedre verden. Det samme kan sies om den

[95] Sontag 1967, s. 70–71

konspirasjonsbesatte Billings som finner ut at mennesket aldri kan fortjene en lukrativ posisjon i samfunnet fordi det i virkeligheten er fullstendig prisgitt hverdagsguden Mr. Jones' valg. Ekstreme former for bevissthetsoverskridelse står i sentrum av romanuniverset. Fantastikk, media, film og sanglyrikk, drømmer, minner og personenes fortellinger og teorier om livet – alle disse ingrediensene inngår i et større hele som kan kalles det kollektivt bevisste og ubevisste. Det eksisterer et felles sett med instinkter og arketypiske forestillinger om tilværelsen som persongalleriet deler med populærkulturens uttrykk, og som kommer til syne gjennom fantastikken. Det *er* virkelig slik at det foregår en kjønnskrig, at seksualiteten fører til tingliggjøring og død, og at Mr. Jones er en gud som deler ut makt til sine utvalgte. Årsaken til dette er at handlingsplanet styres ut fra den folkelige, kollektive forestillingsverdenens ubevisste lover om mennesket og tilværelsen. Disse lovene viser også en form for total imaginasjon. Instansene som setter menneskets bevissthet og ubevisste i kontakt med handlingsplanet, er media og Gitarmannen. Det er gjennom medias skjermer, lerreter og stemmer at populærkulturen forbindes med det mentale, og at disse instansene bestemmer hva som skal foregå på handlingsplanet. Disse 'satte' bildene utgjør til sammen en total imaginasjon om mannen og kvinnens tilstand i det amerikanske, massemediale samfunnet.

Appendiks

Barbara Allen

In Scarlet Town where I was born
There was a fair maid dwellin'
Made every youth cry well-a-day
Her name was Barbara Allen.

'Twas in the merry month of May
When green buds they were swellin'
Sweet William on his death-bed lay
For the love of Barbara Allen.

He sent his servant to the town,
To the place where she was a-dwellin',
Cried, "Master bids you come to him,
If your name be Barb'ry Allen."

Then slowly, slowly she got up,
And slowly went she nigh him,
And when she pulled the curtains back
Said, "Young man, I think you're dyin'.

"Oh, yes, I'm sick, I'm very very sick,
I never will be better,
Until I have the love of one
The love of Barb'ry Allen."

"Oh, ken ye not in yonder town
In the place where you were a-dwellin',
You gave a toast to the ladies all
But you slighted Barb'ry Allen."

"Oh yes, I ken, I ken it well,
In the place where I was a-dwellin';
I give a toast to the ladies all,
But my love to Barb'ry Allen."

Then lightly tripped she down the stairs,
He trembled like an aspen.
'Tis vain, 'tis vain, my dear young man,
To hone for Barb'ry Allen.

She walked out in the green, green fields.
She heard his death bells knellin'.

And every stroke they seemed to say,
"Hard-hearted Barb'ry Allen."

Her eyes looked east, her eyes looked west,
She saw his pale corpse comin';
She cried, "Bearers, bearers, put him down
That I may look upon him."

The more she looked, the more she grieved,
Until she burst out cryin';
She cried, "Bearers, bearers, take him off,
For I am now a-dyin'!"

"Oh, father, oh, father, go dig my grave,
Go dig it deep and narrow.
Sweet William died for me today;
I'll die for him tomorrow."

They buried her in the old churchyard,
Sweet William's grave was nigh her,
And from his heart grew a red, red rose,
And from her heart a brier.

They grew and they grew o'er the old church wall,
Till they couldn't grow no higher,
Until they tied a true lover's knot,
The red rose and the brier.

Burl Ives
Burl Ives songbook
New York 1953, s. 50

Ives' tekst er tilnærmet identisk med Clowes' versjon. Det som skiller Ives' versjon fra Clowes' er at førstnevnte inneholder flere muntlige former enn sistnevnte. I enkelte vers skriver Ives "Barb'ry Allen" istedenfor "Barbara Allen", og "a-dwellin'" istedenfor "dwellin'".

Knoxville Girl

I met a little girl in Knoxville
A town we all know well
And every Sunday evening
Out in her home I'd dwell
We went to take an evening walk
About a mile from town
I picked a stick up off the ground
And knocked that fair girl down;

She fell down on her bended knees
For mercy she did cry

Oh, Willie dear, don't kill me here
I'm unprepared to die
She never spoke another word
I only beat her more
Until the ground around me
Within her blood did flow;

I took her by her golden curls
And I drug her 'round and 'round
Throwing her into the river
That flows through Knoxville town
Go down, go down, you Knoxville girl
With the dark and roving eyes
Go down, go down, you Knoxville girl
You can never be my bride;

I started back to Knoxville
Got there about midnight
My mother she was worried
And woke up in a fright
Saying, "Dear son, what have you done
To bloody your clothes so?"
I told my anxious mother
I was bleeding at my nose;

I called for me a candle
To light myself to bed
I called for me a handkerchief
To bind my aching head
Rolled and tumbled the whole night through
As troubles was for me
Like flames of hell around my bed
And in my eyes could see;

They carried me down to Knoxville
And put me in a cell
My friends all tried to get me out
But none could go my bail
I'm here to waste my life away
Down in this dirty old jail
Because I murdered that Knoxville girl
The girl I loved so well.

Fra innspillingen til the Louvin Brothers
Tragic Songs of Life
Rounder, 1956
Sangteksten er hentet fra: http://www.mudcat.org/@displaysong.cfm?SongID=6538

En variant av balladen “Wexford Girl” av ukjent opprinnelse. Se ”Wexford Girl” [P35] Malcolm Laws, *American Balladry from British Broadsides*, Philadelphia 1957 s. 104–112.

Angels Rejoiced Last Night

A house not a home was a picture Satan painted
For sweet little sister and me
Our Daddy would frown while Mother was praying
His heart was so hardened that he would not believe

In anger he'd swear, his voice cold and loud
His Sundays were spent down with the gambling crowd
I've never seen my Daddy inside the house of God
For Satan held his hand down the path of sin he trod

Not long ago our circle was broken
When God called our Mother one night
In a voice sweet and low, her last words were spoken
Asking our Daddy to raise her children right

The angels rejoiced in Heaven last night
I heard my Daddy praying, "Dear God, make it right"
He was smiling and singing with tears in his eyes
While mother with the angels rejoiced last night

While mother with the angels rejoiced last night

Charlie and Ira Louvin
Satan Is Real
Capitol, 1960
Sangteksten er hentet fra: http://www.shaggs.com/album_potw.html#04

Little Child (Mommy/Daddy Dear)

Mommy dear, tell me please is the world really round?
Tell me where is the bluebird of happiness found?
Tell me why is the sky up above so blue?
And when you were a child did your mommy tell you?
What becomes of the sun when it falls into the sea?
And who lights it again bright as bright can be?
Tell me why can't I fly without wings through the skies?
Tell me why, Mommy dear, are there tears in your eyes?

Little one, little one, yes, the world's really round
And the bluebird you search for will surely be found
And the sky up above is so blue and clear so that
You'll see the bluebird if it should come near
And the sun doesn't fall when it slips out of sight
All it does is make way for the moon's pretty light

And if children could fly there'd be no need for birds
And I cry, little one, 'cause I'm touched by your words

Don't be sad, Mommy dear, if it's true the world's round
I will search 'round the world till the bluebird is found
Little one, there's no need to wander too far
For what you really seek is right here where you are
Show me where, Mommy dear, and here's what I will do
I will take the dear bluebird and give it to you
Dear, the bluebird's the love in your heart pure and true
And I found it the day heaven blessed me with you

[En versjon av den franske, tradisjonelle sangen ”Mon Enfant” av ukjent opprinnelse]
Versjonen er skrevet og komponert av Wayne Shanklin
1956
Sangteksten er hentet fra: http://lyricsplayground.com/alpha/songs/l/littlechild.shtml

My Pal Foot Foot

My pal's name is Foot Foot (Foot Foot)
He always likes to roam
My pal's name is Foot Foot (Foot Foot)
I never find him home

I go to his house
Knock at his door
People come out and say
Foot Foot don't live here no more

My pal Foot Foot (Foot Foot)
Always likes to roam
My pal Foot Foot (Foot Foot)
Now he has no home

Where will Foot Foot go
What will Foot Foot do
Oh, Foot Foot
I wish I could find you

I've looked here, I've looked there
I've looked everywhere
Oh, Foot Foot
Why can't I find you?

Foot Foot, where can you be?
Foot Foot, why won't you answer me?
Foot Foot, Oh Foot Foot

Wherever you are
I want you to come home with me

I don't have time to roam
I have things to do
I have to go home
Oh, Foot Foot, where are you?

If Foot Foot didn't like to roam so well
He would still have a place to dwell
Foot Foot, please answer me
I know where you are
You're behind that tree

Foot Foot, please come to me
Foot Foot, now that you're here
Won't you come home
Foot Foot, promise me this
That you will never again roam

The Shaggs
Philosophy of the World (1967)
Rounder/Red Rooster, 1988
Sangteksten er hentet fra: http://www.shaggs.com/album_potw.html#04

Litteraturliste

Arnott, Peter, *Public and Performance in the Greek Theatre*, London, 1989

Atkinson, David, *The English Ballad Tradition*, Aldershot 2002

Baudrillard, Jean *Simulacra and Simulation* [1981], overs. Sheila Faria Glaser, Ann Arbor MI 1994

Bediér, Joseph, *Tristan og Isolde* [1919], overs. Lorentz Eckhoff, Oslo 1997

Beronä, David A., "Pictures Speak in Wordless Comics: An examination of pictorial principles in the work of Milt Gross, Hendrik Dorgathen, Eric Drooker and Peter Kuper" , *The Language of Comics: Word and Image*, red. Robin Varnum and Christina T.Gibbons, Mississippi 2001, s. 19–39

Carrol, Lewis, *Alice in Wonderland* [1865] (illustrasjoner: John Tenniel), London 1993

Carrier, David, *The Aesthetics of Comics*, Pennsylvania 2000

Child, Francis James, *The English and Scottish Popular Ballads*, 5 bd., New York 1880

Christiansen, Hans-Christian, *Tegneseriens æstetikk*, København 2001

Clowes, Daniel, *Like a Velvet Glove Cast in Iron* [1989–93], Washington 2002

Eisner, Will, *Graphic Storytelling and Visual Narrative*, Tamarac, FL 1996

—— *A Contract With God*, New York 1978

Fiske, John, *Understanding Popular Culture*, London 1989

Freud, Sigmund, *Drømmetydning* [1900], overs. Trond Winje, Oslo 1992

—— *The Uncanny* [1919], overs. David McLintock, London 2003

Glaister, Dan, "A Comic Book Hero", 27.07.2005

Groensteen, Thierry, "Why are Comics Still in Need of Cultural Legitimization?", *Comics and Culture*, red. Hans-Christian Christensen, København 2000

Groth, Gary "Dan Clowes Revealed!" (intervju), *The Comics Journal*, Washington, Nr. 154, 1992

Harper, Morten, "Kapteinens Skrekk" (bind I), *Tegneserien i og utenfor rutene*, Telemark 1997

Ives, Burl, *Burl Ives Songbook*, New York 1953

Jung, C. G., *Det Ubevisste* [1933–55], overs. Carl-Martin Borgen, Oslo 1965

Kunzle, David, ”The Voices of Silence: Willette, Steinlen and the Introduction of the Silent Strip in the *Chat Noir*, with a German Coda”, *The Lanuage of Comics: Word and Image*, red. Robin Varnum and Christina T. Gibbons, Jackson Mississippi 2001, s. 3–18

Laws, Malcolm, *American Balladry from British Broadsides*, Philadelphia 1957 s. 104–112

Lyons, Martin, ”New Readers in the Nineteenth Century”, *A History of Reading in the West* [1995/1997], red. Guglielmo Cavallo og Roger Chartier, overs. Lydia G. Crehrane, Amhurst MA 1999

Marcus, Greil, ”The Old, Weird America”, *Invisible Republic*, New York 1997

Marsh, Dave, ”Barbara Allen”, *The Rose and the Briar: Death, Love and Liberty in the American Ballad*, red. Greil Marcus og Sean Wilentz, New York 2005

McSweeney's Quarterly Concern, red. Dave Eggers, gjesteredaktør Chris Ware, New York, nr. 13, 2004

McCloud, Scott, *Understanding Comics: An Invisible Art*, New York 1993

Moore, Alan (og Dave Gibbons) *Watchmen* New York 1987

Paglia, Camille, *Sexual Personae*, New Haven 2001

Reynolds, Simon, *Rip it Up and Start Again: Postpunk 1978–1984*, London 2005

Sabin, Roger, *Comics, Comix and Graphic Novels*, London 1996

Smith, Harry, *Anthology of American Folk Music*, Folkways Records of New York City 1952

Sontag, Susan, “The Pornographic Imagination” [1967], *Styles of Radical Will*, London 2001

Spiegelman, Art *Maus: A Survivor´s Tale*, New York 1991

Todorov, Zvetan, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* [1970], overs. Richard Howard, New York 1975

Ware, Chris *Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth* New York 2000

Nettadresser

“Angels Rejoiced Last Night”-lyrikk: http://www.shaggs.com/album_potw.html#04

”Knoxville Girl”-lyrikk: http://www.mudcat.org/@displaysong.cfm?SongID=6538

“Little Child”-lyrikk: http://lyricsplayground.com/alpha/songs/l/littlechild.shtml

Louvin Brothers, The: http://www.killingthebuddha.com/dogma/high_lonesome.htm

"My Pal Foot Foot"-lyrikk: http://www.shaggs.com/album_potw.html#04.

Princeton Musical Studies: www.princeton.edu/~rwegman/mus260a.html

CD-Album og DVDer

Armstrong, Louis & His All-Stars, *Paris Jazz Concert 1962* (CD), Malaco Jazz 1962

Cole, Nat King, *Stardust: The Complete Capitol Recordings 1955-1959* (CD), Bear Family 1959

Dylan, Bob, *Gaslight Tapes* (LP), Columbia 1962

Everly Brothers, The, *Both Sides of an Evening* (CD), Warner Brothers 1961

Fuller, Sam, *The Naked Kiss*, Kapittel 8: "Time for Rehearsal" (DVD), Metrodome 2006

Jones, Spike, *Dinner Music For People Who Aren't Very Hungry* Verve Records, 1956

Louvin Brothers, The, *Tragic Songs of Life* (CD), Rounder 1956

—— *Satan is Real* (CD), Capitol 1960

Parton, Dolly, *Heartsongs: Live From Home*, Music Mill Entertainment / Sony BMG 1994

Ritchie, Jean *Ballads from her Appalachian Family Traditions* Smithsonian Folkways 1961

Shaggs, The, *Philosophy of the World* [1967](CD), Rounder/Red Rooster 1988