



KUNSTEN TILBAKE TIL DET MENNESKELIGE Bjørn Li

Per Ung viser for første gang en retrospektiv utstilling. Gjennom mer enn femti år har han skapt et livsverk hvis konsekvens kan sies å være bruddet med de fleste av den moderne estetikkens lover. Det sier ikke så rent lite, for i motsetning til hva publikum gjerne forestiller seg, finnes det knapt noe område innen samfunnslivet som er underlagt så mange doktrinære regler som kunsten i vår tid. Når man nå kan betrakte hans verker i sammenheng, er det slående å se i hvilken grad han har arbeidet på sidelinjen av sin samtids normer, ja man kan si på sidelinjen av kunsten selv, slik den er definert av disse normene. Fra dens antagonistiske posisjon er Per Ungs kunst derfor bedre egnet til å stille den moderne kunstestetikk i relieff, enn den samme estetikk er til å belyse innholdet og utførelsen av hans verker. Hva er det ved Per Ung som utfordrer den etablerte kunstestetikk?

Han uttrykker menneskets emosjoner gjennom en plastisk modellering av menneskelegemet. Dette skjer uten ironisk distanse til den førmodernistiske tradisjon han forholder seg til så vel som til de motiver han behandler. Han imiterer naturen for – som han selv uttrykker det: "Å få den ytre verden og det indre sinnbilde til sammen å skape et uttrykk som en ubrytelig enhet".

Han er ikke politiserende og hans kunst er uten direkte tilknytning til samfunnsmessig problematikk: "Jeg er ikke kunstner fordi jeg tror jeg kan forandre verden gjennom det jeg skaper. Jeg arbeider for min egen sjels frelse." Han tror ikke på en progressiv utvikling av kunsten; at den er i kontinuerlig bevegelse mot noe bedre og mer høyverdig: "Modernismens krav til tidsriktighet har ridd vårt kunstliv som en mare. For en kunstner gjelder det motsatte: Å heve sitt verk ut av tiden og stedstilhørigheten". Foran hver av disse inngangene til skapende virksomhet har den moderne kunstestetikk satt opp skilt hvor det står: Adgang forbudt!

Per Ung har altså brutt disse forbudene og resultatet lar seg avlese i en produksjon som for anskuelighetens skyld kan deles i to hovedgrupper. Den ene består av hva vi

kan kalle "de frie figurer" , dvs. arbeider som er oppstått av Ungs egen fantasi og av hans personlige draging mot motivet. Den annen gruppe består av de naturalistisk utførte bestillingsverk, hvor kunstneren har fått i oppdrag å lage monument over en historisk hendelse, et miljø eller en person. Vi skal i det følgende først og fremst konsentrere oss om den første kategorien – ikke fordi den annen ikke fortjener vår oppmerksomhet, men fordi det i alle fall for denne betrakteren står klart at det er i de frie figurer vi kommer Per Ungs egenart nærmest.

Vi kan observere dette forholdet i to skulpturer hvor den første i bokstavelig forstand rommer den annen. Når Ung modellerer, begynner han alltid med den nakne menneskekroppen. Når den er fullført "legger han klærne på" og tilpasser slik modellen dens miljø og funksjon. Under arbeidet med bestillingsverket "Marinegast" lot han den nakne figuren støpe i bronse før påkledning av figuren tok til. Slik oppsto to figurer av en; "Marinegast" og "Ung Mann". "Marinegast" er en heroisk fremstilling av en staut yrkesutøver som strutter av livskraft. Men i uniform er og forblir han en gast, bundet til sitt yrkesvalg som for alt hva vi vet kan skyldes den rene tilfeldighet. Naken fremstår den samme figur med forsterket uttrykk – et sinnbilde på ung mannlighet fra en hvilken som helst tid og fra enhver kultur.

Barnemotivene utgjør om ikke et stort, så iøynefallende innslag i Per Ungs produksjon. Hans fremstillinger av barn er ikke sentimentalt barnslige eller anekdotisk innnydende. Det er ikke de barnlige aktiviteter som vekker kunstnerens interesse. Han fremstiller sine små modeller med alvor og innlevelse. Deres tillitsfulle åpenhet antyder det sårbare og får oss til å oppleve dem som hva de er – unge mennesker som snart skal forlate sin uskyldstilstand og gå livet i møte. Blikket antyder at de et sted langt inne i barnesinnet er seg dette bevisst. I portrettet av sønnen Axel er det som om modellen, der han sitter på en sokkel og balanserer med armene strukket til siden, lar oss få del i den orientalske visdom om yin og yang; balansekunsten i livet. Når barnet vokser til, inntreer fysiologiske forandringer som stiller kunstneren overfor andre skulpturelle utfordringer. Skjelett og muskler vokser i volum. Den bløte barnekroppen må vike for mer artikulerede former. I "Gutt med katt" og "Brødre" kan vi se hvordan denne fasen av menneskets liv har virket befordrende på Per Ung. Vi kan følge hans glede over å modellere den unge menneskekroppen både i spent, avventende positur og i fri bevegelse.

Det er allikevel utfoldelsen av det modne menneskets liv som danner tyngdepunktet blant Per Ungs verker. Her har figurene forlatt det barnlige og ungdommelig forventningsfulle. De er kastet inn i en smeltedeig av emosjoner; lengsel, lyst og ekstase. Hengivenhet, smerte og håp.

Figurene er drevet av en indre uro; av en spenning som først brister i det ekstatiske møtet mellom mann og kvinne eller finner temporær hvile i søvnen og drømmen. I "Omfavnelsen" , "Adam og Eva" og i "Gruppe", kan vi se hvordan kunstnerens håndverk utfordres av de dramatiske motivene. Modelleringen er "råere" enn i

fremstillingen av barn og unge. Han beveger seg dypere inn i figurenes overflate for å øke kontrastene mellom lys og skygge . Slik oppnår han også en brutalitet i uttrykket som gir figurene eruptiv kraft.

To figurer skiller seg ut og på sett og vis danner de tematiske ytrepunkter som kaster lys over arbeidene som befinner seg imellom. Den ene er "Korsfestelse" som ble stilt ut på Høstutstillingen i 1971. Den andre er "Pan". I "Korsfestelse" gjenkjenner vi kunstnerens eget ansikt. For å utforske belastningen kroppen blir utsatt for ved denne henrettelsesmetoden, hengte Per Ung seg selv opp på en vegg. Slik kunne han oppleve hvordan kroppstygden rev og slet i muskulaturen. Ung oppfatter denne skulpturen som et gjennombrudd i sitt arbeid. Den viste ham betydningen av å fremheve kontrastene gjennom formens dybde, en metode han senere har fulgt. Til tross for at motivet henspiller til den korsfestede Kristus, er ikke Per Ungs versjon knyttet til en spesifikk kristen forståelsesform. Han har ønsket å formidle lidelsen som en tilstand, uttrykt gjennom en figur i maksimal indre og ytre spenning. Når han i denne sammenheng har valgt å gi sitt eget selvportrett, og det tross alt skjer innenfor en kontekst som er så talende i vår vestlige forestillingsverden, forteller det oss noe om kunstnerens livsinnstilling og - som vi senere skal se - om hans forhold til sitt skapende arbeid.

I den burlesk formulerte Pan-figuren møter vi det andre ytrepunktet, ikke bare i Per Ungs billedverden, men i vår forstilling om det menneskelige slik den er nedfelt i oss gjennom mer enn to tusen års europeisk kulturtradisjon. Pan er skogenes gud; en nordisk Dionysos - et sinnbilde av eros i naturen og av naturen i mennesket. Pan vet hvordan han skal lokke og forhekse. Per Ung har latt ham sette seg tilforlatelig på en stubbe med fløyten i hånden. Han stirrer på oss med et skjelmsk grin. Kroppen strutter av energisk liggerlighet. Hovene og hornene i pannen avslører hans forførende vesen. I spenningsfeltet mellom denne hemningsløse naturguden og i erkjennelsen av lidelsen slik den kommer til uttrykk i "Korsfestelsen" befinner nerven seg i Per Ungs uttrykk.

"Dei (Per Ungs skulpturer) greip tilbake som den lidingsfulle "Korsfestet" 1970, ikkje berre i form og uttrykk, men også i den intensjonen Ung hadde med dei – å få fram "Mennesket i maksimal indre spenning, lidelse og lykke". "Korsfestet" framstiller ikkje så mye Kristus som Ung sjølv. Han alluderer både til Gauguin og Munch som begge let kunstnaren bli korsfesta av eit publikum som ikkje forsto dei og det nye og ukjendte dei kom med. Ung, derimot, er alltid blitt forstått og sett pris på av det store publikum – det er kritikarane han har hatt problem med. Og grunnen til det er at han har gått inn i eit eldre formspråk utan den ironiske avstanden og distansen som er nødvendig for å hindre at det blir tam pastisj. Det gjer at vi ikkje heilt kan tru på arbeida hans" (Norges Kunsthistorie, Samlaget 2001)

Sitatet ovenfor er hentet fra "Norges Kunsthistorie" og er skrevet av Professor Gunnar Danbolt ved Universitetet i Bergen. Teksten er interessant fordi den representerer en tenkning og et problemfelt som har vært dominerende gjennom store deler av 1900-tallet og frem til i dag. Kvintessensen av denne tenkningen finner vi i det innflytelsesrike essayet "Kunsten bort fra det menneskelige", skrevet av den spanske filosofen José Ortega y Gasset og publisert i 1924. Der møter vi tanken om at "den nye kunst" er til for en inneforstått elite, en utvalgt gruppe som av grunner det er vanskelig å gjøre rede for er utstyrt med særlige evner til å forstå dens opphøyde vesen. Kunsten er ikke et anliggende for massene, disse simple menneskene som kun søker sitt tarvelige hverdagsliv bekreftet.. Ortega y Gasset anså 1800-tallets naturalisme for å være kunstens ynkelige knefall for slike behov. I den moderne kunst så han muligheten for dens oppreisning. Men medisinen han foreskrev var sterk. Kunsten måtte frigjøre seg fra historiens grep. Først og fremst måtte den ikke imitere naturens former, men fjerne seg fra det fysisk og emosjonelt gjenkjennelige og fra alle overleverte forestillinger. Den skulle fremfor alt være uten patos. Kunsten skulle vende seg bort fra det menneskelige. I stedet skulle den kunstneriske tanke vendes mot seg selv i søken etter den rene, åndelige verden. Kunstens eneste legitime berøringspunkter med naturen og tradisjonen kunne bare nåes ved hjelp av metaforen og den ironiske distanse. Kunsten skulle ikke bevege – den skulle løfte. Kunsten skulle være autonom. I eksempelvis René Magrittes maleri av en pipe, kan vi se hvordan tanker om forholdet mellom maleriet og virkeligheten utfolder seg som en slags filosofisk lek blant de moderne malerne. Bildet bærer tittelen "Dette er ikke en pipe". Men ganske snart strammes det ideologiske grep.

Ideen om at mennesket må fornekte sin fysiske natur for å nå erkjennelse av en høyere åndelig verden, har lange røtter i europeisk kulturhistorie og på en uhyggelig måte fant den særlig gode vekstvilkår i ideologienes århundre. Når kunstens oppgave var å frigjøre seg fra det menneskelige for å bli ren, måtte noe defineres som urent. Den østerrikske filosofen Hermann Broch og den amerikanske kunstkritikeren Clement Greenberg hører til blant de mange som kom med vesentlige bidrag i denne segregasjonsprosessen. Ganske i overensstemmelse med Ortega y Gassets tanker ble diktere, komponister og malere satt under kunstens søkelys og fjernet fra dens revir. Kriteriet for utstøtelse var hele tiden det samme: Tilstedeværelse av patos – det vil si emosjoner, forbundethet med tradisjonen, etterligning av det plastiske, imitasjon av følelser, alle uttrykk for "romantiske lengsler", kort sagt alt som kunne forbinde det kunstneriske uttrykk med allmenmenneskelige erfaringer. Alt dette urene måtte få et navn. Det ble kalt kitsch. Det har vært sagt og skrevet mye om Adolf Hitlers forfølgelse av den moderne kunst – Entartete Kunst - og det har bidratt til å forlenge myten om modernismens martyrium. Men nazistene var de rene diletanter i forhold til de moderne esteter. Bak Hitlers angrep på den moderne

kunsten lå neppe annet enn en småborgers hevingjerrighet. Hans fysiske tilintetgjørelse av bilder fikk begrensede konsekvenser i forhold til den systematiske utryddelse av humanistisk erfaring og meningsbærende tenkning som har funnet sted i kjølevannet av modernismens kunstestetikk. Dersom Hitler hadde forstått hvilke muligheter for maktutfoldelse som lå i den modernistiske estetikk, ville han utvilsomt ha handlet annerledes.

Da kunsten hadde brutt med tradisjonen og "fjernet seg fra det menneskelige"; det vil si fjernet det menneskelige fra sin form, tapte den referansene til naturen og til en allmenn erfaringsverden for så forsvinne i et sort hull av formalisme. Som ved alle ikonoklastiske epoker ble den også denne gang avhengig av eksterne teoretiseringer med forankring i et institusjonalisert hierarki for å forklare sin berettigelse.

Direktivene utgikk ikke lenger fra kunstnerens verksteder, fra samspillet mellom ide og håndverk, men fra universitetene og museene for samtidskunst. Dermed ble ikke kunsten autonom slik Ortega y Gasset hadde forestilt seg det. Den ble isolert. Men først og fremst ble den autoritær!

Man gjenkjenner ekkoet fra denne tenkning i Professor Gunnar Danbolts omtale av Per Ung. Riktignok tar professoren feil når han hevder at figuren "Korsfestelse" alluderer til Gauguin og Munch "som begge let kunstnaren bli korsfesta av eit publikum som ikkje forsto dei og det nye dei kom med." Det finnes bare et fordomsfullt grunnlag for en slik fortolkning fordi Per Ungs skulptur er fri for anklage mot publikum, og mot kritikerne også, for den saks skyld. Den er uttrykk for en tilstand av lidelse som må knyttes til kunstnerens kamp for å nå det uttrykk han streber etter i sitt arbeid; en lidelse som derfor nedfeller seg i hele hans livsfølelse. Mer interessant er Danbolts utsagn om at "vi ikkje kan tru på arbeida hans" fordi han har gått inn i et eldre formspråk uten den ironiske distanse som er nødvendig for ikke å ende i tam pastisj. Her møter vi Ortega y Gasset og den etterfølgende estetiske tenkning gjentatt som klisjé. Men selv som retorisk klisjé er denne tenkningen fremdeles maktfull nok til å komme til orde i bokverket "Norges Kunsthistorie".

Dersom Per Ung i sin versjon av "Adam og Eva" hadde latt Eva rekke Adam et kondom, ville han utvilsomt ha innfridd Professor Danbolts behov for ironisk distanse. Skulpturen ville ha fått en annen mening; den ville ha forvandlet seg fra å være et visuelt uttrykk til å bli en visuell kommentar. Den ville vært fanget av vår tids preferanser og dermed blitt oppfattet som et gyldig uttrykk for vår tid. Det ville ha vært et lettvinnt gimmick som kunne skaffet Per Ung mange kameratslige klapp på skulderen.

Kravet om at kunsten skal gjenspeile sin tid, er en av de mange doktriner som søker å gjøre kunsthistorikeren til herre over kunsten. Riktignok består billedkunsten til alle tider av en overvekt av arbeider som ikke bidrar med stort mer enn å avspeile deres

tid. Vi snakker da om den i ordets rette forstand museale kunst; den som primært er av historisk interesse og hvis mening kan måles i henhold til i hvilken grad den belyser kunstnerens samtid. Det er en kunst som appellerer til historikeren i oss. Den kan ofte imponere i kraft av skikkelig utførelse, men den beveger oss ikke. Til det er den for bundet av sin tids smaksoppfatninger. Hvis vi lytter til Per Ungs nylig avdøde billedhuggerkollega Josef Grimeland, aner vi at dette ikke er noe godt utgangspunkt for kunsten; han sier at "god smak ikke finnes – kun dårlig!"

Påbudet om tidsriktighet frarøver det moderne mennesket dets mulighet til å forholde seg levende til billedkunstens kanon. Med kanon mener vi de verkene som har hatt autoritativ kraft til å styre ettertidens måte å se verden på og som fremdeles besitter slik styrke. De

karakteriseres av er at de ikke lar seg begrense av sin tids smaksoppfatninger, men har virkninger fremover og bakover i historien. Når vi tenker på Bibelens beretning om Dommedag, er det Michelangelos fresker som trer frem for vårt indre blikk. Samtidig rommer dette verk mye av senmiddelalderens apokalyptiske livsfølelse som var så sterk i det samfunn Michelangelos samtid beveget seg bort fra. Det gir kun fordummende mening å forklare Michelangelo som en typisk renessansekunstner. Han formet vårt bilde av renessansen. Hans sjelelige kraft var så voldsom at den omspinner ikke bare hans egen tid, men også den forutgående og etterfølgende. For å finne en adekvat form for sitt uttrykk, gikk han 2000 år tilbake i tid. I den greske og romerske antikken fant han den eneste form som kunne bygge bro over dette veldige tidsspenn og gi det et gyldig uttrykk både for ham selv og den allmenne erfaring: Den plastiske modellering av det bevegelige menneskelegemet.

Det er i denne skulpturens kanon, som strekker seg fra oldtidens Egypt til den greske og romerske antikken, gjennom den sengotiske periode, til Donatello, Michelangelo, Bernini og August Rodin, at Per Ung har søkt sitt utgangspunkt. Med ubeskjeden ydmykhet har han underlagt seg kanons grunnleggende erfaring: At kunstens virkning alltid er sterkere når dens uttrykk springer ut av et inngående naturstudium. Denne posisjonen har gjort Per Ung til gjenstand for atskillig ironisk nedlatenhet. Hans naturoppfatning er underliggende blitt utledet som naiv, overflatisk og uten troverdig filosofisk forståelse for det tvetydige forholdet mellom virkelighet og kunst, mellom språk og virkelighet. Det er dette problemfeltet den moderne estetikken har gjort til sitt speciale og fra dette utrenskningsmaskineriet utgår de autoritative doktrinene som definerer det urene fra det rene i kunsten. Gjennom denne praksis er det oppstått et språklig vakuum som tjener som støtpute mellom kunsten og kanon, mellom eksplisitt kunstneriske spørsmål og en allmenn erfaringsverden. Det er erkjennelsen av dette maleren Odd Nerdrum har tatt konsekvensen av ved å si at han ikke er kunstner, men kitschmaler. Mange har moret seg over dette og tenkt at det er et kokett grep for å påkalle seg interesse. I utsagnet ligger det naturligvis

ingen nedvurdering av ham selv som maler, men en alvorlig erkjennelse av at det destillatet av kriterier som utgår fra den moderne estetikken ikke griper premissene i hans bilder fordi disse premissene gjennom lang tids praksis er utrensket fra kunsten og brakt over i kitschens verden. Kunstens språk kan ikke gripe hans bilder gjennom annet enn negasjoner. Ved å forflytte seg til kitschens verden erobrer han språket tilbake, og dermed også det frie forhold til de kriteriene som har vært meningsbærende for maleriets kanon.

Det er hensiktsmessig å behandle Per Ungs skulptur med dette problemfeltet for øye. Fra sin posisjon har han valgt seg bort fra kunstens kriterier og inn i en virkelighet hvor hans innsats må vurderes i forhold til den målestokk han selv har satt opp; det vil si naturen og den kanon han forholder seg til. Vi må forstå at når kritikeren betegner hans verker som "salongkunst", kan dette være et uttrykk for maktens omskrivning av emosjonalitet og imitasjon av naturens former. Og når man stiller hans håndverksmessige kvaliteter i tvil, gjøres det av mennesker som per definisjon har fornektet håndverkets betydning som meningsgivende virkemiddel for det kunstneriske uttrykk. Når han beskyldes for å imitere sine idealer, må vi ikke glemme at hans forbilder ikke aksepteres som meningsbærende utover det å være eksponenter for sin tid. Dette er naturligvis ikke et forsøk på å gjøre Per Ungs skulptur uangripelig. Ett hvert verk kan med en viss rett utsettes for formal kritikk. Feil er en del av kunstens vesen. Den betydelige kunst er særlig full av feil fordi den har overskudd til ikke å være pedantisk. Det er et galt utgangspunkt å lete etter feil dersom man søker å trenge inn i en kunstners egenart.

Per Ungs egenart trer frem når vi sammenholder ham med den tradisjon han forholder seg til. Dette er et av kanons paradokser. Når kunstneren fordyper seg i dens vesen, gjenoppstår den ikke som kopi av seg selv, men som nye variasjoner over de temaer naturen åpner for. Det er ikke i hans valg av motiver vi finner Per Ungs originalitet. Mange av dem har vi på en måte sett tidligere, men på en annen måte. Til tross for at titlene gjerne refererer til gresk og romersk mytologi, er skulpturene i liten grad litterære. Titlene er mer å forstå som hentydende utgangspunkt for å modellere menneskelegemet i en dramatisk kontekst. Ung står således fjernt fra nyklassisismens forfeilede ambisjon om å blåse nytt liv i antikkens forestillingsverden. Hans verker er heller ikke båret av en kristen tenkning, slik vi finner den hos Michelangelo – en av de billedhuggere Per Ung beundrer mest. En annen er Auguste Rodin, som hadde sitt virke i det nittende og tyvende århundre. Det har vært Per Ungs lodd at Rodins fremste kvaliteter har blitt brukt mot ham fordi man ikke synes å gjenfinne dem i Ungs egne arbeider. Ser vi bort fra det urimelige i en slik sammenstilling – og at den ville neppe vært foretatt dersom forbildet hadde vært Marini eller Giacometti – kan vi også fastslå at Per Ungs verker er komponert over en annen grunntone enn den vi finner hos Rodin. August Rodin representerte på sett og vis avslutningen på en kulturperiode, Europas borgelige tidsalder, og det var

hans geni å kunne lade sine menneskefremstillinger med denne tidsalderens erfaringsverden. Rodins emosjonelle uttrykk rommer en hel epokes vekst og forfall, konsentrert til bristepunktet av hva formen i hans kunst kan bære. Det gir den et sterk anslag av melankoli og filosofisk uutgrunnelighet, ikke fjernt fra hva vi opplever hos Michelangelo. Det er som om Rodins figurer hviler – ikke i et teologisk univers, men i et hav av tid. Betraktet i dette perspektivet, er Per Ungs verker av vesensforskjellig karakter. Menneskene er uten religiøs forankring og de omspennes ikke av tid. Derfor er de ikke filosofisk tilbakeskuende. De er ikke bærere av annet enn sitt eget selv. Fra deres tid og stedløshet fører ingen annen vei til forløsning enn ekstasen i den korte sammensmeltning mellom mann og kvinne. Derfor er Ungs fremstilling av temaet mer brutal enn sensuell, mer grådig enn øm. Figurene klamrer seg til hverandre, men også til det øyeblikk som gir glemsel for det etterfølgende. Per Ungs kvinnefremstillinger overskrider på en befriende måte den reduksjonistiske menstruasjonskunst som feminismen har overdrysset oss med i de senere år. Mannen og kvinnen er likeverdige størrelser i Per Ungs verden – også når de omfavner og elsker. Kvinnen er ikke fremstilt som en forlokkende forførerinne med diabolske tilbøyeligheter.

Hun går til akten med den samme grådighet som mannen. Men kvinnen kan ha det privilegium at naturen kan gi henne ro ved å gjøre henne til mor. Ung har formidlet temaet i flere versjoner og hver gang med en betoning av en harmoni mellom mor og barn som ellers sjelden oppstår i hans verker. For hos Per Ung står menneskene på vaklende grunn; de finner ingen ro i fortiden og har lite annet å håpe på for fremtiden enn øyeblikk av intens opplevelse - det nærmeste de kommer erfaring av lykke. At lykken er en ustadig størrelse å støtte seg til, er temaet i hans siste verk. Det fremstiller Fortuna, den romerske gudinnen hvis makt det er å skjenke mennesket lykken, for så å ta den fra dem igjen. Fortunas milde blick lover mer enn det kan holde. Den bydende gest skjuler den troløse ustadighet der hun balanserer på det minst stabile av alle fundamenter – en kule.

Ved å løsrive sine figurer fra det religiøse så vel som fra en tilbakeskuende tidshorisont, har Per Ung foretatt en personlig omdreining av den kanon han forholder seg til. Dette er en omreining som ikke kan oppfattes isolert fra tiden han arbeider i. Hans figurer er tidløse i den forstand at de er drevet av krefter som alltid har vært til stede i mennesket. Men hos Ung antar disse kreftene en retning, en form og et uttrykk som formet gjennom hans personlighet på mange nivåer kan sies å være representativt for den måte vår tids mennesker opplever sine liv – et liv uten forankring i trygg grunn. Vi står så å si i Fortunas sted og balanserer på en kule.

Året er 4004. En gruppe arkeologer står og graver i ruinene etter det gamle Oslo. De

leter etter sporene fra vår tid. Men de finner lite. Noen lerreter med farveflater og noen steiner hugget i geometriske formasjoner. De tenker at det må ha vært karrige tider og spør seg om hvilken katastrofe som kan ha rammet verden i det tyvende århundre siden alt de finner er fragmenter av primitive verker. Men plutselig støter spaden mot noe hardt og det klinger i metall. De begynner forsiktig å grave. Et ben stikker opp av jorden. Snart en arm. De løfter skulpturen og reiser den på bakken. Jorden børstes bort. Solen skinner i bronzen. Den forestiller en ung mann. Han er naken og forbløffende fint modellert. På sokkelen kan de lese et navn. Det har tre bokstaver. Funnet blir en sensasjon. Folk strømmer til for å se figuren alle vil snakke om. Og de gleder seg over å se at det menneskelige alltid har en tilbøyelighet til å tilkjempe seg en rolle - selv i rå og primitive tider.