

Stine-Elin Helmers Øvrebø

”Din hemmelighet eier alle”

Ensomhet og skeptisisme i *Amtmannens døtre* og *Uke 43*

Studentnummer 158553

Masteravhandling

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier (Nordisk)

Universitetet i Bergen

Høsten 2009

## Forord

En stor takk til min dyktige og alltid oppmuntrende veileder Christine Hamm. Og takk til Eckhart Tolle som har lært meg å lytte til stillheten bortenfor og mellom ordene.

Bergen, november 2009

Stine-Elin Helmers Øvrebø

*Even at the time  
When my father lay dying  
I still kept farting*

*-Yamazaki Sokan*

# Innholdsfortegnelse

1. Innledning.....	5
1.1 Hvorfor Collett og Ørstavik?.....	5
1.2 Typisk kvinnelitteratur? .....	8
1.3 Hvorfor dagligspråkfilosofi? .....	12
1.4 En filosofisk tilnærming til ensomheten .....	15
2. Resepsjonen og forståelsen av Sofie og Solveig.....	17
2.1 Innledende om fokus i resepsjonskapitlet .....	17
2.1.1 Motoverføring .....	17
2.2 Ensomhetsbegrepet i forskningslitteraturen .....	19
2.3 <i>Amtmannens døtre</i> .....	21
2.3.1 Individualisering av kritikken mot det skjeve forholdet mellom kjønnene .....	21
2.3.2 Diagnostisering av kvinnen .....	23
2.3.3 Kjønn i fokus .....	24
2.4 Uke 43 .....	26
2.4.1 Den vanskelige forståelsen .....	26
2.4.2 Forstått gjennom sitt kjønn.....	30
2.4.3 Lengsel etter viten .....	32
2.5 Mitt bidrag.....	33
3. Stanley Cavell og dagligspråkfilosofien .....	35
3.1 Innledende om ensomhet og skeptisisme .....	35
3.2 Den ukjente kvinnens melodrama .....	36
3.3 Trusselen mot det hverdagslige.....	40
3.3.1 Privatspråket – et rent og skarpskåret ideal.....	40
3.3.2 Kriteriene – kilde til skuffelse eller grunn for felles forståelse? .....	42
3.4 Å overkomme den skeptisistiske trusselen.....	44
4. ”Og du, Sofie, hvorfor er du alene?” (58).....	46
4.1 Dagliglivet på Amtmannsgården – ensomhet som hverdagslig erfaring .....	46
4.1.2 ”[M]enneskene kan ikke gi hverandre noe, nei intet; intet...” (243).....	46
4.1.3 ”Sofie hadde aldri hatt noen fortrolig eller veninde...” (47) .....	47
4.2 Språk: Formidling og forhindring av formidling .....	49
4.2.1 Tvilen på språket – en trussel mot det dagligdage.....	49
4.2.1.1 En appell om sameksistens.....	49
4.2.1.2 Tvilens hvorfor .....	51
4.2.1.3 Tvilens hvordan.....	51
4.2.1.4 En reaksjon på den skeptisistiske trusselen mot det dagligdage.....	52
4.2.2 Splittelse mellom tvil og tro – et filosofisk dilemma .....	54
4.2.2.1 Tro ispedd tvil .....	55
4.2.2.2 Tvil ispedd tro .....	56
4.2.3 Betroelser fra en ukjent kvinnes dagbok .....	59
4.2.3.1 Et anti-teatralsk dokument .....	60
4.2.3.2 Ensomhet som felles forståelse .....	63
4.2.3.3 Et billedlig uttrykk for ensomheten – å danse alene .....	66
4.3 Kroppen: Utgangspunkt for atskilthet og intimitet .....	67
4.3.1 Oppdagelsen av å være atskilt kropp.....	67
4.3.2 Kropp som fengsel: atskilt og kjønnnet.....	68
4.3.3 Sjelenes sammensmeltning .....	69

4.3.4 Fornektelse av fantasien .....	70
4.4 Transformasjon – å bli et menneske.....	72
4.4.1 ”Hvorfor skulde jeg giftes?” (220).....	72
4.4.2 ” <i>Mig</i> skulde du trodd, ikke mine ord” (253) .....	75
4.4.3 ”[I]det vi skilles fra henne” (260) .....	76
5. ”[S]om en liten dråpe, umerkelig, til å tørke vekk” (182).....	78
5.1 Ensomhet og tvil – et hverdagsritual.....	78
5.2 Språket – en trussel mot subjektiviteten?.....	80
5.2.1 En stille hevn over de menneskelige begrensninger .....	80
5.2.1.1 Alt eller ingenting: overdrivelse og taushet .....	80
5.2.1.2 Hvorfor så melodramatisk? .....	81
5.2.1.3 Tausheten: Appell og hevn.....	83
5.2.1.4 Å avkrefte taushet som en vei til anerkjennelse .....	84
5.2.2 Selvforståelse .....	85
5.2.2.1 Konflikten mellom det passive og det aktive .....	86
5.2.2.2 Privatspråket.....	89
5.2.3 Fortellerteknikk og leserforståelse .....	93
5.3 Kroppen: Forgjengelig og alltid tilstedeværende .....	96
5.3.1 Fullkomne og ufullkomne forbindelser .....	96
5.3.2 Human Finitude.....	98
5.4 Cogito-performance: ”Jeg er en annen, tenkte Solveig” (209) .....	100
5.4.1 En rykning i fastlagte mønstre .....	100
5.4.2 ”Og så var det som om det bare svingte rundt og rundt” (223) .....	101
5.4.3 Transformasjonen.....	103
6. Sammenligning og avslutning.....	104
6.1 Variasjoner over den ukjente kvinnens melodrama .....	104
6.2 Kropp som bakgrunn og kropp i forgrunnen.....	105
6.3 Det samfunnskritiske i det melodramatiske .....	106
6.4 Fortellerteknikk og utgivelsesår som utslagsgivende for leserens grad av medfølelse .....	108
6.5 Lengsel etter en viten som kan fylle eksistensen med mening .....	110
6.6 Det vi er sammen om å være alene om .....	111
Litteratur.....	113
Sammendrag.....	118
Summary .....	119

# 1. Innledning

## 1.1 Hvorfor Collett og Ørstavik?

Første gang jeg leste Hanne Ørstaviks *Uke 43* ble jeg slått av ensomheten som beskrives i romanen. Samtidig som ensomheten slik den beskrives i *Uke 43* kan gi inntrykk av å være for personlig til at det frister å nærme seg den, vekker den også en fascinasjon. Da jeg opplevde en lignende ambivalens i forhold til ensomhetsbeskrivelsen i Camilla Colletts *Amtmannens døtre*, inspirerte dette til å foreta en nærmere undersøkelse av ensomhet slik den skildres i de to romanene. Ensomhet er imidlertid ikke et spesifikt litterært emne, og det finnes selvsagt flere måter å forstå ensomhet på. Da jeg i min undersøkelse ønsker å ta høyde for det ofte melodramatiske uttrykket i *Amtmannens døtre* og *Uke 43*, har jeg valgt å bruke den amerikanske dagligspråkfilosofen Stanley Cavell sine teorier om tvil og skeptisisme som innfallsvinkel til ensomhetstematikken. Koblingen mellom ensomhet, skeptisisme og melodrama vil stå helt sentralt i denne avhandlingen.

Det kan først virke merkelig å skulle sammenligne to så ulike tekster; mens *Amtmannens døtre* kom ut i årene 1854-55 og vanligvis plasseres mellom den romantiske og den realistiske perioden, kan *Uke 43* fra 2002 sies å være påvirket av den minimalistiske stilen som forfattere som Kjell Askildsen og Øystein Lønn var med å etablere på 1980-tallet (Øystein Rottem 1995: 716).<sup>1</sup> *Amtmannens døtre* betraktes ofte som en forløper og et pionerarbeid, noe Sigurd Aa. Aarnes beskriver slik: ”Det var nytt at forfatteren var en kvinne. Det var nytt at romanen skildret et overklasse miljø. Og det var nytt å ta opp et så brennaktuelt samfunnsproblem som kvinnens stilling til dikterisk behandling” (1977: 7). Men samtidig som *Amtmannens døtre* er en problemroman, er den en før-realistisk fortelling: Fortellerkommentarer, innslag av stemningsskapende naturskildringer og romantiske motiver, en omstendelig stil og bruken av personenes brev og dagboknotater gjør at romanen stadig unndrar seg en fast plass i den ene eller den andre epoken.

Ørstaviks forfatterskap betraktes ofte som del av en trend som tematiserer de nære relasjoner. Per Thomas Andersen trekker frem ”den postmoderne psykologisering” – av *alt* – som et

---

<sup>1</sup> Rottem beskriver den minimalistiske stilen: ”[E]n underdreid, knapp, økonomiserende og gjerne tilstrebent nøktern og objektiviserende skrivemåte der bare det aller nødvendigste blir sagt, der det inviteres til å lese mellom linjene, og der tilsynelatende hverdagsaktige bagateller lades med betydning og skjult mening” (ibid.).

kjennetegn ved flere av forfatterskapene som tilhører denne samtidstrenden: "[D]e psykologiske refleksjonene er ofte fremstilt som et livsforminskende maktspråk som består av klisjer fra selvutviklings- og selvterapi-litteraturens vokabular" (2003: 562). En slik språkbevissthet er blitt en i den grad tilbakevendende grunntanke i Ørstaviks forfatterskap at den vurderende holdningen til ordene er blitt noe av det som karakteriserer Ørstaviks stemme.

Noen sitater fra de to romanene vitner imidlertid om at det finnes viktige likheter som til nå har vært oversett i forskningen; hovedpersonene i *Amtmannens døtre* og *Uke 43*, Sofie og Solveig, er begge ensomme, de tviler på om det finnes noen de kan gjøre seg kjent for. Sofie spør seg:

Er jeg virkelig i mitt hjem? Om natten i drømme drives jeg igjen bort; det foresvever mig som noe uoppnåelig; jeg lander hundre ganger på den norske jordbunn; jeg ser hjemmet og trer inn under dets tak; da forvandles alt igjen; jeg er i lutter fremmede omgivelser, blant fremmede skikkelser" (Collett 1963: 47).

Solveig tenker at hun er forsvinnende liten, og ikke betyr noe for noen:

Hun var så liten, plutselig så hun hvor liten hun var, hun så seg selv langt oppe fra, fra høyt der oppe, fra en stjerne et sted, så ned på fjellene rundt, lysene fra bygda, husene, høyskolen, gjennom taket i høyskolen, og ned hit, ned på denne lille menneskeflekken som sto der i gangen og var som en liten dråpe, umerkelig, til å tørke vekk (Ørstavik 2004: 182).

Begge sitatene forteller om en ensomhet knyttet til tvil. Mens Sofies opplevelse av å være i "lutter fremmede omgivelser" er ledsaget av tvilende spørsmål – "Er jeg virkelig i mitt hjem?" – avdekker Solveigs følelse av å være "en liten dråpe, umerkelig, til å tørke bort" ikke bare dyp ensomhet; den antyder også en tvil på om "denne lille menneskeflekken" noensinne vil bli noe mer enn "umerkelig". Kombinasjonen av tvil og ensomhet, slik den viser seg i skildringene av Sofie og Solveig, er også å finne i meditasjonene til filosofen René Descartes, der hans metodiske tvil ender med at han tvinges til å tvile på all eksistens.<sup>2</sup> Tvilen på verden, og på seg selv, gir ham en følelse av å være helt alene. I filosofien blir denne situasjonen gjerne omtalt som "skeptisisme med hensyn til andres bevissthet"; individet tviler på om det finnes noen det kan kjenne eller gjøre seg kjent for.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Jeg vil gi en nærmere presentasjon av Descartes i teorikapitlet.

<sup>3</sup> I teorikapitlet skal jeg gå dypere inn i hva som ligger i skeptisismebegrepet.

Å sammenligne de to hovedpersonene med en historisk person kan gi inntrykk av at jeg oppfatter Sofie og Solveig som virkelige personer. Cavell tar opp spørsmålet om karakterens eksistens i essayet om *King Lear*. På hvilken måte kan vi si at karakteren eksisterer? Cavell påpeker at vi både i møtet med en karakter og i møtet med et annet menneske kan oppleve å stå overfor en annens lidelse. Selv om ikke vi kan gjøre oss nærværende for karakteren – vi kan ikke gripe inn i handlingen som foregår på scenen – er karakteren like fullt nærværende for oss. Dette betyr at vi kan, eller kan la være, å anerkjenne karakteren som en annen:

We are not in, and cannot put ourselves in, the presence of the characters; but we are in, or can put ourselves in, their *present*. It is in making their present ours, their moments as they occur, that we complete our acknowledgement of them. But this requires making their present *theirs* (1995: 337).

Samtidig som det er nødvendig å være klar over at det er en forskjell mellom litterære og virkelige personer, er det viktig å bli seg bevisst sin egen posisjon i forhold til den litterære personen. Når man ser den litterære personens lidelser og erkjenner at man ikke kan hjelpe, innser man også at man *kan* tilby sin hjelp i virkeligheten.<sup>4</sup> Litteraturen kan lære oss noe om oss selv, om livet – og om ensomhet. Men det forutsetter at vi lar de litterære personene komme til orde, og ikke avskriver dem som ren fiksjon. I det følgende vil jeg forsøke å ivareta den spesielle innstillingen som Cavell forfekter i tilskuerens møte med karakteren.

Å se på disse romanene muliggjør også en sammenligning av ensomhet i to ulike århundrer.<sup>5</sup> Samtidig som ensomhet er noe alle mennesker til alle tider kan oppleve, kan man lett få et inntrykk av at ensomhet er noe vanskelig tilgjengelig. Ensomhet, enten om den oppleves i dag eller for 150 år siden, er noe som oppleves av *den ene*. Jeg kan vite hvordan *jeg* opplever ensomhet, men jeg vet ikke hvordan *andre* opplever det. Ville ikke ensomheten oppløses hvis vi kunne være i hverandres ensomhet? Og ville ikke et liv uten risiko for å oppleve ensomhet bety at vi var ett med hverandre? At vi er atskilte fra hverandre gjør at vi ikke kan gjøre den andres ensomhet til vår egen. Det finnes likevel en annen måte å dele opplevelser på. For hva skjer egentlig når ensomheten blir språkliggjort? Forblir den en særegen erfaring, forbeholdt

---

<sup>4</sup> Jeg kommer nærmere inn på forholdet mellom tilskuer/ leser og karakterer/ litterære personer i neste kapittel.

<sup>5</sup> Begrepet "ensomhet", eller "ensom", gir lett ensidig negative konnotasjoner, noe som delvis bekreftes gjennom de ordene som angis som synonymmer i ordboka: "alene, ene; avsides, avsondret, forlatt, gris(s)grendt, gudsforlatt, isolert, tom, ubebodd, øde" (Gundersen 1995). En kikk i en engelsk ordbok viser at ordet "solitude" tar høyde for at ensomhet også kan være noe frivillig og lystbetont: "Solitude is the state of being alone, especially when this is peaceful and pleasant" (Sinclair 2001). Da vi ikke har dette ordet i norskspråket, skal jeg i det følgende bruke "ensomhet". Jeg vil imidlertid presisere at ensomhet, slik jeg forstår det i denne undersøkelsen, også dekker mer "positive" aspekter ved det å være ensom.

den ene, eller kan litteraturens kollektivt tilgjengelige uttrykk bidra til at ensomheten blir del av en felles forståelse? Jeg vil gripe fatt i spenningen mellom erfaring og forståelse ved å finne ut hvor langt jeg som individuell leser kan komme i forståelsen av Sofie og Solveigs subjektive erfaringer med ensomhet.

Litteraturen viser at rivningen mellom lengsel etter samhørighet og lengsel etter å frigjøre seg fra alle bånd, er en tidløs menneskelig erfaring. I *Mutters alene. Ensomhed som litterært tema* skriver Svend Erik Larsen at mennesker gjennom hele historien har forsøkt å gi ensomheten et uttrykk i litteraturen. Ved å trekke frem så ulike tekster som *Egils saga* (1250), essayene til Michel de Montaigne (1580) og Emilie Brontës *Jane Eyre* (1847), viser Larsen at selv om betingelsene for ensomheten varierer, og selv om den snart gis positive verdier, snart negative, er det ”å være mutters alene (...) en grundlæggende og nærmest ahistorisk menneskelig erfaring” (2002: 10). Samtidig som menneskekroppens væremåte umuliggjør den fullstendige samhørigheten mennesket lengter etter, skaper opplevelsen av å være atskilt en uunngåelig jeg-følelse, noe som igjen forårsaker et begjær etter individuell frihet. Frigjøringsprosjektet vanskeliggjøres imidlertid ved at mennesket, for å bli forstått i sitt behov for frihet, må akseptere bindingene som ligger i det språklige fellesskap. Denne rivningen har opp gjennom historien blitt tematisert også i norsk litteratur, men med store variasjoner i uttrykket. Når jeg har valgt å undersøke ensomhetsopplevelsene til Sofie og Solveig er jeg selvsagt interessert i både forskjeller og likheter. Hvordan virker tidsforskjellen inn på fremstillingen av ensomhet og skeptisisme, og hvilken rolle spiller tiden for leserens oppfatning av den situasjonen personene befinner seg i? Hvorfor behandles ensomhet og skeptisisme forskjellig i de to romanene? Hvilke konsekvenser får de ulike fremstillingsformene for leserreaksjonene? Når det viser seg å være en utfordring for leseren å forstå Sofie, og kanskje spesielt Solveig, (hvordan) kan en innsikt i disse konsekvensene endre og/ eller gi en større forståelse for de to hovedpersonene og de valgene de gjør i sine liv?

## **1.2 Typisk kvinnelitteratur?**

På samme tid som litteraturen viser at ensomhet er en tidløs menneskelig erfaring, gir litteraturhistorien et inntrykk av at det bare er *menn* som kan fortelle om universell ensomhet. Det er et gjennomgående trekk i litteraturhistorieskrivningen at de store ensomme skikkelsene som blir løftet frem, først og fremst er menn. Hovedpersonene til forfattere som Kafka, Lord Byron og Hamsun forteller alle om en ensomhet som lesere av begge kjønn kan kjenne seg igjen i. Da den byronske helt – skilt fra samfunnet fordi han har avvist det eller fordi



samfunnet har avvist ham – får representere det universelle, reduseres ikke ensomheten hans til en mannlig form for ensomhet, noe som viser seg i hvordan den beskrives i engelsk litteraturhistorie: "[T]he theme of exile, of the disinherited mind that cannot find a spiritual home in its native land and society or anywhere in the modern world" (M. H. Abrams 2000: 15). Alle mennesker kan risikere å oppleve ensomhet som et resultat av å føle seg utestengt. Dette kan også forklare den enorme innflytelsen Byron har hatt på diktere og tenkere over hele den vestlige verden. Når den byronske helt, og andre mannlige hovedpersoner, får lov å fortelle om en ensomhet knyttet til en allmenn problematikk – den mellom individ og samfunn – kan alle finne inspirasjon og gjenkjennelse i diktningen.<sup>6</sup> Dette viser seg ikke minst i *Amtmannens døtre*, der Colletts fremstilling av Georg Kold er inspirert av den byronske helt.

Men hva betyr det at så å si ingen kvinnelige hovedpersoner føres opp som representative i litteraturhistoriens oversyn over store ensomme skikkelser? Stemmer det at kvinner bare kan snakke om og for seg selv, sitt eget kjønn? Eller handler det om at kvinner som skriver får en kjønnskategori trekt nedover seg som knytter dem, og deres bøker, til det private og partikulære, uavhengig av hva tema de faktisk tar opp i bøkene sine? Den stadig pågående debatten om "kvinnelitteratur" er styrt av ulike meninger omkring kjønn og litteratur. Mens forfatteren Gjert Nygårdshaug (*Dagbladet* 01.09.09) har tatt patent på definisjonen av "de store spørsmålene", og derfor kan uttale at "kvinner skriver ikke om de store spørsmålene", finner sosiolog Unn Conradi Andersen i boken *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap & medier* (2009) at handlingen i de fleste samtidsromaner, uavhengig av forfatterens kjønn, i stor grad legges til den hjemlige sfæren. På bakgrunn av dette mener hun at kritikken rammer skeivt: "Kvinnen bærer likevel med seg konnotasjonene mot hjemmet og det intime. Dermed reduseres erfaringene og gjøres individuelle og partikulære i stedet for allmenne og universelle. Dette er begrep som sjelden brukes om mannlige forfattere, uansett hvor mye de måtte oppholde seg i en intimsfære" (128). Slik Andersen ser det er "kvinnelighet" derfor en problematisk kategori, noe som også viser seg i hvordan de kvinnelige forfatterne hun tar for seg i boken reagerer på kategorien. Hanne Ørstavik opplever den eksempelvis begrensende, hun "neker å snakke om kvinnelitteratur" (131) da det impliserer en forestilling om at alle kvinner har felles erfaringer – som ikke er interessante for menn, og som er av mindre verdi.

---

<sup>6</sup> En strofe fra "Childe Harold's Pilgrimage" illustrerer en ensomhetsfremstilling typisk for Byron: "But soon he knew himself the most unfit/ Of men to herd with Man; with whom he held/ Little in common; untaught to submit/ His thoughts to others, though his soul was quell'd/ In youth by his own thoughts; still uncompell'd,/ He would not yield dominion of his mind/ To spirits against whom his own rebell'd;/ Proud though in desolation; which could find/ A life within itself, to breathe without mankind (Byron 2000: 568).

Et problem ved Nygårdshaugs holdning er, slik jeg ser det, at den utelukker at det stilles store spørsmål også i det hverdagslige. Et viktig poeng i min oppgave er at det filosofiske og det hverdagslige ikke er atskilte sfærer, men deler av samme verden. Ensomhet og skeptisisme er både noe personlig og allmennmenneskelig. Samtidig ligger det i disse begrepene en dimensjon av det eksistensielle. Å plassere de store spørsmålene på et høyere nivå, løftet over det hverdagslige, kan springe ut fra et ønske om å unnslipe det menneskelige. Men da intet spørsmål kan stilles utenfor det menneskelige er dette en holdning som ikke er særlig fruktbar.

Toril Moi støtter Andersen i at media fortsatt mottar kvinnelige forfattere på en langt mer "kjønnet" måte enn hva er tilfellet med deres mannlige kollegaer: "Situasjonen illustrerer perfekt den grunnleggende innsikten som Simone de Beauvoir formulerte alt for seksti år siden: Menn oppfattes som universelle, kvinner som partikulære; mannligheten er normen, kvinneligheten er fengslet kvinnen sperres inne i" (2009: 39). Mens mannen kan skrive om hva som helst, uten at det knyttes opp mot hans mannlighet, kan kvinnen regne med å få kvinnestemplet påskrevet uavhengig av om hun skriver om politikk, miljø eller kjærlighet. Dette gjelder ikke minst for Ørstaviks *Uke 43*, der størsteparten av resepsjonen knytter Solveigs ensomme situasjon til hennes kjønn.<sup>7</sup> En kikk på mottakelsen av noen andre norske romaner om ensomhet, *Epp* (1965) av Axel Jensen og *Fatso* (2003) av Lars Ramlie, viser at mannlige forfattere, i motsetning til kvinnelige, automatisk oppfattes å skrive om universell, eksistensiell ensomhet. Mens runkingen til hovedpersonen i *Fatso* blir lest som et "uttrykk for menneskets universelle ensomhet" (Terje Thorsen, *Dagbladet* 19.06.03, gjengitt i Andersens *Har vi henne nå?*), leser Tom Eide *Epp* som "et avslørende psykologisk portrett" (Eide 1991: 200). I *Epp* vandrer den sære og menneskefiendtlige Epp rundt i sin egen leilighet mens han oppslukes av (pensjonist)tilværelsens rutiner og egne selvsentrerte tankemønstre – ikke ulikt det inntrykket mange lesere får av Solveig altså. Det er derfor påfallende at det i lesningene av *Uke 43* stadig refereres til Solveigs kjønn, mens Epps situasjon som mann aldri blir et tema i lesningene av *Epp*. Ulikt Solveig snakker Epp ut i fra sin situasjon som "menneske" og "outsider": "Romanen handler om en person som nekter å ta sin eksistens på alvor. Dermed blir det nærliggende å se det groteske fremtidssamfunnet Epp befinner seg i ikke som årsaken til hans eksistensielle og mellommenneskelige dvergaktighet, men et symbol, et ytre bilde, på den" (ibid. 217). Mye tyder på at forskjellen i mottakelsen av mannlige og

---

<sup>7</sup> Jeg skriver utdypende om dette i resepsjonskapitlet.

kvinnelige forfattere reflekterer en forestilling om at de erfaringer kvinnen gjør seg er preget av kjønn, mens de erfaringer en mann gjør seg *ikke* er det.

Mens Ørstavik motsetter seg kategorien hun plasseres i, viser Andersen at andre, som t.d. Marie Takvam, ikke problematiserer kategorien ”kvinnelitteratur”, men til en viss grad godtar den. Toril Moi peker på at kvinnen havner i en situasjon der hun tvinges til å velge mellom det partikulære og det universelle. I motsetning til mannen – det foreligger ingen motsetning mellom mannen og det universelle – må kvinnen velge mellom å bli kategorisert som kvinne, eller som menneske. Moi beskriver situasjonen med det hun kaller ”Beauvoirs dilemma”:

Uansett hva en gjør, taper en noe vesentlig. Om Beauvoir definerer seg selv som en kvinnelig filosof, sperres hun inne i en kjønnskategori som stenger henne ute av filosofien som sådan (”filosofi” blir her den universelle kategorien). Om hun velger å benekte at hun er en kvinnelig filosof, stenges hun ute fra erfaringsriksommen og innsiktene hun har fått ved å leve i verden som en kvinne. Dette gjør henne ufri som filosof (og forfatter) i den forstand at hun nå må splitte seg selv i to: kjønn og filosofien kan ikke knyttes til hverandre. Dette skaper paradoksalt nok en situasjon der kvinnen som ikke vil være kvinnelig filosof (eller forfatter eller hva det nå må være), konstant må være uvanlig oppmerksom på hva det kvinnelige består i, fordi hun må være sikker på å utelukke det fra det hun skriver (2009: 41).

I *Jeg er en kvinne* (2001) går Moi dypere inn i problematikken ved å undersøke hvordan Beauvoir i *Det annet kjønn* (1949) unngår både essensialisme og humanistisk nominalisme i sin forståelse av hva kjønn er.<sup>8</sup> For samtidig som kjønnsforskjell ikke er irrelevant, er den heller ikke alltid en viktig opplysning om kroppen: ”Å si at den kjønnete kroppen er en uunngåelig bakgrunn for alle våre handlinger, er det samme som å hevde på en og samme gang at kroppen alltid er en *potensiell* meningskilde og å benekte at den *alltid* er nøkkelen til å forstå en kvinnes handlinger” (2001: 99).<sup>9</sup> Kvinneundertrykking, slik Moi forstår Beauvoir, består dermed i å bestandig sette kvinnekroppen i forgrunnen, men også i å ”forhindre kvinner fra å sette kvinnekroppen i forgrunnen når de faktisk ønsker å legge vekt på den” (ibid. 100). Et viktig spørsmål i min undersøkelse blir hvor relevant kjønn egentlig er i forståelsen av

---

<sup>8</sup> Moi bruker begrepet ”humanistisk nominalisme” om tankeretninger som, slik Beauvoir oppfattet det, avviser at ordet ”kvinne” skulle ha et innhold (dvs. opplysningsfilosofi, rasjonalisme og nominalisme). I sin insistering på å eliminere kjønnsforskjellene fornekter de, i følge Beauvoir, at kvinner faktisk eksisterer i verden (2001: 76-7).

<sup>9</sup> Moi presiserer på bakgrunn av Beauvoir: ”I visse situasjoner ønsker jeg at min kvinnekropp skal oppfattes som en uvesentlig bakgrunn for mine utsagn eller handlinger. Dette er ikke det samme som å si at jeg ønsker at kroppen min skal forsvinne eller bli forvandlet til en mannskropp. Ønsket er ikke et forsøk på å unnsnippe min partikularitet, på å bli oppfattet som intetkjønn, eller som et slags universalisert ’menneske’. Det jeg faktisk ønsker å benekte, er at det å være kvinne skulle ha noen spesiell betydning for min forståelse av trigonometri, min evne til å komponere symfonier, eller til å tenke etisk” (ibid. 103).

Sofie og Solveigs erfaringer med ensomhet og skeptisisme? Når er kjønnsforskjell viktig, og når er det nødvendig å fokusere på andre ting i lesningen av disse romanene?

Nygårdshaugs skille mellom det hverdagslige – han nevner bl.a. erotikk, skilsmisse og traumatiske hendelser i oppveksten – og ”de store spørsmålene” – han er selv ute med en ny roman om imperialismen og miljøproblemer – skaper en forestilling om at temaene gjensidig utelukker hverandre. Tanken om at det skulle være et motsetningsforhold mellom det hverdagslige og ”de store spørsmålene” springer ut fra samme logikk som ligger bak det forholdet Moi skisserer opp mellom det kvinnelige og det universelle. I følge Moi vil dilemmaet først oppløses når det kvinnelige ikke lengre oppfattes som det motsatte av det universelle: ”Utopien er frihet, en situasjon der kvinnen oppfattes som den kvinnen og det mennesket hun er” (2009: 42). Jeg skal undersøke om denne ”utopien” lar seg realisere: Går det an å unngå en lesning der man må velge mellom kjønn eller menneskelighet, eller er Sofie og Solveig – slik man får inntrykk av i en gjennomgang av resepsjonshistoriene til *Amtmannens døtre* og *Uke 43* – dømt til å for alltid oppfattes som det ene eller det andre? Er det mulig å tre ut av ”Beauvoirs dilemma”?

### **1.3 Hvorfor dagligspråkfilosofi?**

Dagligspråkfilosofen Stanley Cavell tilbyr med sine teorier om tvil og skeptisisme en alternativ måte å oppfatte allmennmenneskelige problemer på, en måte som ikke utelukker ”de store spørsmålene” fra det dagligdagse. Ved å plassere kjente filosofiske problemstillinger i en hverdagslig kontekst åpner Cavell opp for å gi allmennmenneskelige problemer filosofisk dybde. Ønsket om å skape dialog heller enn å nøre opp under forestillingen om filosofi og det hverdagslige som uforenlige størrelser viser seg også i dagligspråkfilosofiens forsøk på å bygge ned de store skillene mellom ulike disipliner, så som mellom politikk, filosofi, psykoanalyse, vitenskap og kunst. Bak forskjelligartet terminologi kan det ofte ligge tanker som er utledet fra de samme spørsmålene. Å lytte til de andre, og å la seg influere av hverandre, kan skape utvidet forståelse. Jeg mener at en teori som gjør kombinasjonen av hverdags erfaring og filosofi til et hovedanliggende, er en stor fordel for denne oppgavens undersøkelse, nettopp fordi ensomhetsbegrepet har en like naturlig tilhørighet i hverdagspråket som i filosofiske diskurser. Erfaringen av å være alene i verden er både en høyst personlig opplevelse og et viktig eksistensielt problem. Fordi jeg betrakter

disse som to sider av samme sak, ser jeg ingen god grunn til å forsøke å skille disse for slik å fokusere mer på den ene enn den andre i lesningen av *Amtmannens døtre* og *Uke 43*.

En viktig forutsetning for forståelsen av Sofie og Solveigs ensomhetsopplevelser blir da å lese opplevelsene fra en innfallsvinkel som ivaretar ensomhetsbegrepets filosofiske aspekter samtidig som det aldri løsrives fra sin potensielle plass og mulighet i et hvilket som helst vanlig menneskes hverdags erfaring. Slik får det usynlige og allmennmenneskelige ved ensomhetsfenomenet sin rettmessige oppvurdering. Hensynet til begrepets plassering i begge leire muliggjøres i og med dagligspråkfilosofien.

Cavell gjør i sin bok *Contesting Tears* en lesning av Hollywoods melodramaer fra 1930- og 40-tallet med stjerner som Bette Davis og Barbara Stanwyck. Han leser en filosofisk problematikk ut av disse lite anerkjente ”kvinnefilmene” – han omtaler filmsjangeren som ”den ukjente kvinnens melodrama” – og gjør slik kjønn til et viktig spørsmål i sine teorier. I følge Cavell må det melodramatiske uttrykket som preger filmene forstås som en reaksjon på den skeptisistiske trusselen; det melodramatiske er et resultat av kvinnenes forsøk på å hevde eksistens der det har oppstått tvil på om det finnes mennesker man kan kjenne eller gjøre seg kjent for.<sup>10</sup> Bekreftelsen av egen eksistens skjer gjennom det Cavell kaller en *cogito-performance*, en fremlegging av bevis som setter det melodramatiske i dialog med Descartes’ metodiske tvil. Med en filosofisk utvidelse av begrepet viser Cavell at flere typer tekster kan leses som melodramatiske, en mulighet jeg vil gjøre bruk av i min lesning av *Amtmannens døtre* og *Uke 43*. Kombinasjonen av filosofi, det hverdagslige og kjønn som Cavells melodramabegrep impliserer, åpner for spørsmål omkring uttrykk og innhold som er relevante for min undersøkelse: På hvilken måte kan fokuset på en hverdag, som er typisk for *Amtmannens døtre* og *Uke 43*, ha noe med en filosofisk problematikk å gjøre? Betyr dette i så tilfelle at romanene om Sofie og Solveig også kan si noe allment? Hvordan kan et uttrykk som vanligvis tilskrives det spesifikt kvinnelige bli et uttrykk for noe allmennmenneskelig?

En sammenligning mellom ensomheten slik den fremstilles hos Byron og slik den fremstilles i den ukjente kvinnens melodrama, viser at samtidig som det litterære uttrykket er forskjellig, så er det umulig å peke ut noe ved førstnevnte ensomhetsfremstilling som skulle være mer allmenngyldig enn hva er tilfellet med sistnevnte. Begge fremstillingsmåtene tar utgangspunkt

---

<sup>10</sup> Jeg vil komme nærmere inn på Cavells forståelse av det melodramatiske i teorikapitlet. Her og nå vil jeg nøye meg med en kort begrunnelse for oppgavens teoretiske innfallsvinkel.

i et menneske som har trekt seg tilbake da det opplever å føle seg overlegent, og derfor har problemer med å forholde seg til andre. M.H. Abrams beskriver den byronske helt slik:

[H]e is an alien, mysterious, and gloomy spirit, superior in his passions and powers to the common run of humanity, whom he regards with disdain (...) He is in his isolation absolutely self-reliant, pursuing his own ends according to his self-generated moral code against any opposition, human or supernatural. And he exerts an attraction on other characters that is the more compelling because it involves their terror at his obliviousness to ordinary human concerns and values (2002: 552).

I *Contesting Tears* skriver Cavell om hvordan den ukjente kvinnen i melodramaet feller dom over den verden hun er født inn i: "[S]he has judged the world she has seen, and she has seen much of it, to be secondrate..." (1996: 15). Ved å finne sin stemme i en isolert posisjon, uavhengig av andre, gjør den ukjente kvinnen seg – som den byronske helt – fullstendig selvtilstrekkelig: "The woman's isolation is associated in the films of unknownness with some register of her relation to the transcendent – grounded in a cosmic symbology of light and darkness, of enclosure and the imagination of freedom" (ibid. 37). I likhet med den byronske helt har kvinnen i filmmelodramaet dessuten en tendens til å tiltrekke seg oppmerksomhet, noe som henger sammen med hennes evne til å sette seg selv i scene. Både den byronske ensomhetsfremstillingen og den ukjente kvinnens melodrama viser et individ som avviser og hever seg over mengden. Og likevel er det slik at førstnevnte forstås å ta opp i seg det Abrams kaller "Titanic cosmic self-assertion" (2002: 552) mens sistnevnte forbindes med tårer, offer og avmakt. Hvorfor gir den byronske ensomhet gir assosiasjoner til styrke, individualisme og heroisk selvtilstrekkelighet, når kvinnen i melodramaet knapt får anerkjent sin ensomhet?

Dette støtter opp under argumentet om at kvinner i litteraturen kobles til det intime og private, mens menn aldri knyttes opp til disse begrepene – selv når tema og uttrykksmåte kan være tilnærmet det samme.<sup>11</sup> Når uttrykksmåten i de to fremstillingene over er forskjellig, kan det ha å gjøre med at kvinner og menn noen ganger velger å uttrykke seg forskjellig, slik Beauvoir antyder i sin forståelse av kropp som bakgrunn. At uttrykksmåte eller erfaringer kan vise seg å være preget av kjønn, i større eller mindre grad, er imidlertid ikke noe som kan

---

<sup>11</sup> På bakgrunn av en diskusjon mellom Conradi Andersen og litteraturkritiker Cathrine Krøger – førstnevnte hevder i *Dagsavisen* (03.06.09) at "tar man bort navnet fra bokomslaget, ville det være vanskelig, enn si umulig, å avgjøre om en norsk samtidsroman er skrevet av en mann eller en kvinne", noe Krøger protesterer på i samme avis dagen etter – foretar journalist Agnes Ravatn (*Dag og Tid* 25.09.09) en blindtest på de to, der de ut i fra åpningen på 20 tilfeldige og anonyme bøker skal gjette forfatterens kjønn. Når resultatet ender med 11 av 20 rette til Krøger og 10 av 20 rette til Andersen, blir konklusjonen slik: "Cathrine Krøger: Gode Gud! Tyder dette at Unn egentlig vinn?! Unn Conradi Andersen: Dette er det beste som kunne skjedd! Det stadfester min teori".

frata verken den byronske helt eller den ukjente kvinnen i melodramaet muligheten til å si noe allment. Samtidig som sammenligningen over viser at både kvinner og menn kan snakke om en allmenn problematikk, avslører den forestillingen om noe annet som nettopp en forestilling.

Å lese *Amtmannens døtre* og *Uke 43* som preget av det melodramatiske, slik Cavell tolker begrepet, innebærer å fokusere på det stemmeløse individet som opplever at det ikke kommer til orde. Sjangeren forteller om det kvinnen selv mener hun ikke kan sette dagligdagse ord på:

If, on the contrary, we sense that a certain theatricality is the sign of an inability to mean, to get our meaning across, then such writing comes across to us by understanding this desperation, figuring our hidden screams, and then understanding us despite ourselves, despite our inexpressiveness, the poverty and pathos of all expression. Here is a possible site of explanation for melodrama's popularity (Cavell 1996: 40).

Når det skapes en større forståelse (for det uforståelige uttrykket) kan dette medvirke til at noe av tvilen på det melodramatiske – et uttrykk ofte utsatt for mistanke om forstillelse – modifieres. Det melodramatiske kan da oppfattes i sin større dybde; som en reaksjon på den skeptisistiske trusselen. Dermed åpnes det opp for at ensomhet, fremstilt gjennom det som ofte betraktes som ”tåreperse” og ”kvinnefilm”, kan få sin rettmessige oppvurdering. Det er ikke bare den byronske helt og andre mannlige hovedpersoner som må anerkjennes som sterke og uavhengige: Også den ukjente kvinnen i melodramaet krever en slik anerkjennelse.

#### **1.4 En filosofisk tilnærming til ensomheten**

I følge den svenske litteraturforskeren Thure Stenström har det vært vanlig å utstyre de ulike litterære epokene med et bestemt, karakteristisk ensomhetsuttrykk – t.d. heroisk, misantropisk, selvforherligende, tragisk. Men slike forsøk finnes hovedsakelig i eldre forskning. Stenström peker på hvor problematisk det er når forskningen overser de motsetningsfylte tendensene som finnes i de konstruerte epokene: ”Om romantikarne i Kants kunnskapsteori eller Fichtes lära om jaget kan hämta inspiration åt tanken, att jaget är tillvarons medelpunkt, möter de å andra sidan också hos Hegel det stora system, i vilket individens uppgående i en överindividuell enhet, staten, utgör en kärnpunkt” (1961: 19). Nye måter å betrakte verden på innebærer imidlertid nye måter å betrakte mennesket på. Da alle de store sannhetene ble avslørt som illusjoner, og sammenhengene i verden oppløstes, gikk også subjektet selv i oppløsning. Etter at ensomhet ble en gjenganger i modernismens storbylitteratur (jf. det fremmedgjorte subjektet), særlig under påvirkning av innsikter som ble løftet frem innen

tankeretninger som eksistensialisme og psykoanalyse, er det nå blitt mer vanlig å betrakte ensomhet som en grunnleggende menneskelig tilstand.<sup>12</sup> Dette betyr imidlertid ikke at det allmenmenneskelige aspektet ved ensomheten alltid ivaretas. En psykoanalytisk tilnærming til ensomhet kan eksempelvis resultere i en diagnose av den ensomme personen, noe som skaper et inntrykk av ensomhet som noe patologisk, og særegent for denne personen.

Når jeg har valgt å bruke skeptisismeproblematikken som innfallsvinkel til ensomheten er det ikke minst fordi ensomhet, lest i lys av en slik problematikk, er noe som angår alle. Samtidig som ensomhet er en uunngåelig konsekvens av skeptikerens avvísning av verden – tvilen på at det finnes andre mennesker man kan kjenne og bli kjent av – er det tilsvarende riktig å si at skeptisisme oppstår i det et menneske erfarer at det er alene i verden. Mennesket er, i kraft av sin atskilte kropp, alene. Vi kan verken dø eller leve for hverandre; vi fødes og går bort hver for oss. Fordi vi er atskilte vet vi heller ikke om vi kan *føle* det samme som andre. Vi kan enkelte ganger lure på om vi faktisk føler *mer* enn de rundt oss. Fordi jeg ikke vet noe *sikkert* om andres tanker og følelser kan jeg ta meg i å undres om det bare er *jeg* som opplever å føle meg ensom. At alle mennesker, i et slikt perspektiv, går alene gjennom livet, innebærer selvsagt ikke at alle til enhver tid går rundt og føler seg ensomme. Når det å være alene likevel utløser en ensomhetsopplevelse er ikke dette noe man vanligvis meddeler de andre. På samme tid som ensomhet gir assosiasjoner til isolasjon, til det usynlige og tilbaketrekte, det vi ikke snakker om, er det en grunnleggende del av det å være menneske. For mange mennesker er ensomhet en høyst reell, hverdagslig erfaring. Dette bygger opp under viktigheten av å forstå ensomhetsopplevelsen ikke som et uttrykk for en patologisk tilstand, og dermed kun et anliggende for psykologer, men som noe menneskelig, noe som kan skje enhver – og som derfor har både allmenn og filosofisk interesse. Ved å bruke Cavells teorier om tvil og skeptisisme blir Sofie og Solveigs ensomhetsopplevelser lest som noe *alle* kan erfare.

---

<sup>12</sup> I *Norsk litteraturhistorie* skriver P. T. Andersen om hvordan eksistensialistisk tankegang virket i samme retning som de dybdepsykologiske innsiktene når det gjaldt subjektoppfatningen. Mens psykoanalysen var ”et bidrag til revisjonen av det gamle, idealistiske og rasjonalistiske identitetsbegrepet”, medvirket eksistensialismen, med slagordet ”eksistensen kommer før essensen”, til et oppbrudd fra et essensialistisk menneskesyn (2003: 332).



## 2. Resepsjonen og forståelsen av Sofie og Solveig

### 2.1 Innledende om fokus i resepsjonskapitlet

Der er i hovedsak to tendenser i forskningslitteraturen om *Amtmannens døtre* og *Uke 43* jeg vil gripe fatt i og samle dette kapitlet om. Den ene handler om forståelse, og hvordan resepsjonen har forstått, eller ikke har forstått, Sofie og Solveig. Den andre dreier seg om kjønn; det viser seg at det i store deler av resepsjonen er de to hovedpersonenes situasjon som kvinner, som betraktes som det interessante. Konsentrasjonen rundt disse to tendensene retter seg først og fremst mot måten de til sammen kan være med på å forklare hvorfor Sofie og Solveig svært sjelden har blitt løftet frem som skikkelser som kan si noe allment. I stedet er de blitt redusert til deres situasjon som kvinner, eller blitt betraktet som uforståelige.<sup>13</sup>

#### 2.1.1 Motoverføring

Jeg vil her ta utgangspunkt i Cavell sine teorier om tvil og skeptisisme generelt, og det han skriver om leseprosessen og motoverføring spesielt. Lesepraksisen Cavell utarbeider skjer gjennom en sammenligning av forholdet mellom pasient og psykoanalytiker med forholdet mellom teksten/ karakteren og leseren.<sup>14</sup> Når psykoanalytikeren ikke er seg bevisst overføringsmekanismene i den terapeutiske situasjonen, dvs. ikke er seg bevisst pasientens overføring av ubevisst materiale på ham, eller motsatt, sitt eget på pasienten, uteblir den terapeutiske progresjonen, fordi det ubevisste materiale ikke erkjennes. En slik manglende selverkjennelse medfører en manglende erkjennelse av den andre, fordi denne hovedsakelig betraktes i kraft av projeksjonene.

Cavell illustrerer dette i sin diskusjon av Freuds analyse av Dora, der Freud forholder seg til sin pasient på en hensynsløs, og svært autoritativ måte, og ikke er seg tilstrekkelig bevisst sin egen motoverføring. Som et resultat av at han vil vite hva hun vet, men uten å lytte til hva hun selv forteller, velger han å fortolke henne ut i fra hennes kroppslige uttrykk. Dette skjer på bakgrunn av en tanke om kropp som transparent – kroppsspråket ”bedrar” oss, og i følge Freud skjer ikke dette rent sjelden med vår velsignelse. Han beskriver dermed kvinnens

---

<sup>13</sup> Denne avgrensningen innebærer at jeg ikke vil gå inn på de store debattene om den litteraturhistoriske plasseringen av *Amtmannens Døtre*, eller den om grottesymbolens betydning, med mindre de viser seg relevante for en forståelse av ensomhet. Dersom det blir aktuelt å trekke inn noen av de store debattene i analysekapitlet, vil jeg ta de nødvendige forklaringer der.

<sup>14</sup> Dette punktet er basert på tre forskjellige tekster: Cavells essay om *King Lear* (1995: 326-40), kap. 2 i *Contesting Tears*, samt s. 208-15 i *Philosophy's Recounting of the Ordinary* (Mulhall 1994).

eiendommelige opptreden [”symptomatic acts”] som et skuespill [”pantomimic announcement”],<sup>15</sup> noe som knyttes opp til hans tidligere oppdagelse av hysterikerens (spesielt utviklede) evne til iscenesettelse; en evne hun bruker for å oppnå oppmerksomhet fra psykoanalytikeren eller omgivelsene. I følge Cavell er resultatet at kvinnen betraktes mer som et tilfelle og vitenskapelig objekt, enn et reelt lidende subjekt. I stedet for å se iscenesettelsen som et forsøk på å uttrykke sine behov, betrakter den autoritative psykoanalytikeren den som et, med Breuers begrep, privat teaterspill [”private theater”]. Breuer forholder seg dermed til den andres lidelser som de var et skuespill. Under slike omstendigheter blir pasienten diagnostisert uten å selv få et ord med i laget. Avskrivningen av henne som subjekt, og forståelsen av hennes ord som meningsløse, bekrefter pasientens tvil på om hun noensinne kan gjøre seg kjent for andre.

Et viktig poeng som illustreres her er at leseren ikke alltid er seg tilstrekkelig bevisst tekstens overføring, eller egen motoverføring på teksten, og at det dermed projiseres fortløpende uten at dette bevisst reflekteres over. Teksten risikerer da å underkastes en autoritativ lesning, der leserens fortolkning overkjører karakterens stemme. Gjør leseren derimot motoverføring til en bevisst del av sin analyse, omgår hun lesninger der hun og teksten står i et bundet og fastlåst forhold til hverandre, forhold der partene bare speiler noe i hverandre. Dermed bør lesepraksisen egentlig handle like mye om at leseren, som teksten, analyseres. Leserens må våge å bli seg bevisst sine egne projeksjoner, og dermed erkjenne seg selv som atskilt fra teksten. Teksten må slippes fri. Slik oppnår leseren en større bevissthet rundt sine egne reaksjoner i møtet med andre. Først når begge parter er frie, kan relasjonen åpne opp for at noe nytt kan inntreffe, at nye innsikter kan oppnås.

Når leseren anerkjenner karakteren som en annen, og ikke avskriver dens iscenesettelse som kun fiksjon, kan dette være med å hjelpe leseren til å overkomme hverdags skeptisismen i sitt møte med andre mennesker. For Cavell danner dermed teateret et alternativ til skeptisismen. Både i møtet med karakteren og i møtet med et annet menneske, kan vi oppleve å stå overfor en annens lidelse. Forskjellen er at mens vi ikke kan gjøre oss nærværende for karakteren, er dette noe vi *kan* gjøre i møte med våre medmennesker; vi kan være til stede for dem, gjøre oss

---

<sup>15</sup> Alle begrepene i klammer (i dette avsnittet) er hentet fra s. 105 i *Contesting Tears*.

synlige.<sup>16</sup> Unnlater vi det, gjør vi den andres lidelser til noe som ikke krever en reaksjon, vi betrakter den andre som en skuespiller.

Et viktig poeng hos Cavell er at uansett om vi står overfor en karakter eller et annet menneske, blir vi konfrontert med vår begrensede viten i møtet med den andre. Vi kan ikke med sikkerhet vite hva den andre vet. Men ved å akseptere vår begrensede viten, aksepterer vi også vår atskillelse fra de andre. Når leseren anerkjenner karakterens iscenesettelse som et uttrykk for en annens bevissthet, og som noe annerledes, heller enn å avvise det som uforståelig eller affektert, er mulighetene for en frembringende fortolkning tilstede.

Min oppfatning, som jeg i det følgende skal argumentere for, er at deler av resepsjonen har opplevd de melodramatiske aspektene ved Sofie og Solveig som et møte med noe uforståelig, og at de to hovedpersonene har blitt behandlet deretter. Da det melodramatiske ofte kan virke overdrevet, kan vi som lesere reagere med irritasjon eller utålmodighet, fordi vi ikke forstår grunnlaget for det melodramatiske. Å lese en tekst som et uttrykk for det melodramatiske, kan åpne opp for en forståelse av det personene selv ikke uttrykker i et dagligdags språk.

## 2.2 Ensomhetsbegrepet i forskningslitteraturen

I innledningskapitlet påstod jeg at *Amtmannens døtre* og *Uke 43* reiser viktige spørsmål om ensomhet og skeptisisme som ikke er blitt tilstrekkelig gjort rede for i forskningslitteraturen. Da det i dag finnes en konsensus om at *Amtmannens døtre* først og fremst er en roman om 1800-tallets borgerlige kvinneoppdragelse – hvilket for øvrig ikke innebærer at den unisont betraktes som en udelt emansipatorisk roman – er dette etter hvert blitt hovedtemaet i forskningen. En omfattende og uavsluttet forskning rundt romanens måte å behandle kvinnesaken på vitner om romanens uuttømmelighet på området, og er nok en årsak til at andre trekk ved Sofie, så som hennes ensomhetsopplevelse, kommer mer i bakgrunnen.<sup>17</sup>

---

<sup>16</sup> Når man gjør seg synlig, handler ikke dette om å blottlegge det mest personlige: "What I reveal is what I share with everyone else present with me at what is happening: that I am hidden and silent and fixed. In a word, that there is a point at which I am helpless before the acting and the suffering of others. But I know the true point of my helplessness only if I have acknowledged totally the fact and the true cause of their suffering. Otherwise I am not emptied of help, but withholding of it" (Cavell 1995: 338).

<sup>17</sup> En av de få som bemerker Sofies ensomhetsopplevelse, er Sigurd Aa. Aarnes i sin analyse av grottesymbolet (1977). Han peker på at ingen forstår den overveldende opplevelsen Sofie får i sitt første møte med grotten. Når hun attpåtil straffes for sin avstikker, er dette med på å forme henne, og drive henne inn i "åndelig isolasjon". Aarnes utdyper imidlertid ikke hvorfor hendelsen virker så sterkt på Sofie. Jeg mener at opptrinnet, som står så tydelig frem i Sofies minner, er hennes første møte med menneskelig begrensning. Følelsen av å ikke bli forstått av noen, blir en traumatisk opplevelse som planter en første spire av tvil i henne. Dette utdyper jeg i analysen.

Når ensomhetsbegrepet først tas i bruk i forskningslitteraturen om *Amtmannens døtre*, skjer det helst i forbindelse med Kold<sup>18</sup> eller Margrethe.<sup>19</sup> Denne prioriteringen er ikke merkeligere enn at Kold og Margrethe sitt nærvær forlanger en helt annen type oppmerksomhet enn det Sofies gjør. I en uttalelse av Sofie kan det attpåtil virke som om hun fraskriver seg denne type oppmerksomhet: ”Min smerte, mine skuffelser hører mig til, og jeg får se å komme til rette med dem; men hvad jeg kan gjøre – og jeg vil gjøre det – er at de ikke skal bli forstyrrende for andre”(Collett 1963: 79). Er det slik at Sofies beslutning om å tie ikke bare får konsekvenser for romanens handlingsgang, men også viser seg i lesernes reaksjon? Selv om det er skrevet side opp og side ned om *Amtmannens døtre*, er det svært få som har heftet seg ved Sofies personlige smerte. Jeg skal i det følgende undersøke om det stemmer at resepsjonen har godtatt Sofies beslutning om at hennes smerte ikke skal ”forstyrre” andre enn henne selv.

*Uke 43* har ikke i den grad fått befestet en posisjon hvor den er uløselig knyttet til et visst tema, selv om det er liten tvil om at også her står kvinnespørsmålet sentralt. Den gjennomførte stilen i romanen legger føringer for leserens fokus. Gjennom en konsekvent gjengivelse av Solveigs bevegelser og tanker fokuserer romanen uavbrutt på Solveig, og tvinger leseren til å rette sin oppmerksomhet mot hennes avsondrede tilværelse. Dette har utløst en rekke forsøk på å karakterisere og forklare tilværelsen, herav en enighet om Solveig som ensom.<sup>20</sup> Mens storparten av kritikerne har avskrevet Solveig som uforståelig og umulig å identifisere seg med, eller ikke har latt seg overbevise om at det finnes grunnlag for hennes situasjon, finnes det også de som positivt har gitt sine forklaringer på Solveigs ensomme tilværelse. Et fellestrekk ved disse siste, er at forståelsen av Solveig hovedsakelig begrunnes ut i fra hennes situasjon som kvinne.<sup>21</sup> At ensomhetsopplevelsen til Solveig ikke kan sies å være forbigått av resepsjonen, betyr altså ikke at den har fått en dekkende oppmerksomhet, forstått dit hen at den er blitt verdiget adgang til et universelt uttrykk for ensomhet.

---

<sup>18</sup> Da skildringen av Kold utvilsomt er preget av en tidstypisk ensomhetsforestilling med engelsk romantikk og den byronske helt som forbilde, tar presentasjonen av Kold – en sensibel sjel som streifer rundt i naturen i lidenskapelig ensomhet – lett oppmerksomheten bort fra Sofies mindre prangende ensomhetsopplevelse.

<sup>19</sup> Fordi Margrethes stemme fra graven er en klar stemme (følelser og tanker kommuniseres i klartekst) som har oppnådd en slags autoritet i teksten, lykkes hun i å gjøre sin ensomhet kjent. Men prisen hun betaler er høy, da det later til at hun måtte dø før hun kan tale.

<sup>20</sup> Uavhengig av om leseren lar seg overbevise av årsakene til Solveigs ensomme tilværelse eller ikke, er det enighet om at skildringene av tap og lengsel gir et bilde av et fundamentalt ensomt menneske.

<sup>21</sup> Et unntak er Håkon Knudsens lesning. Knudsen mener at Solveig først og fremst portretterer et menneskes inderlige forhold til litteraturen: ”Således blir – hvis Solveig inngis tillit som ’privilegert stemme’ – et litteratursyn presentert for leseren, som både gir en eksistensiell forklaring på litterær kvalitet og på forbindelsen mellom liv og litteratur” (2008: 43). Da han setter litteratursynet i sammenheng med ensomheten – Solveig står alene mot ”felleskapets – mer pragmatiske? – litteratursyn” (36) får også ensomheten en allmenngyldig valør.

## 2.3 Amtmannens døtre

### 2.3.1 Individualisering av kritikken mot det skjeve forholdet mellom kjønnene

Sigurd Aa. Aarnes skriver i antologien *Søkelys på Amtmandens Døtre* om hvordan noen få hovedsynspunkter på romanen med en gang ble slått fast av samtidskritikken, og siden har gått igjen i litteraturhistorien med en ”forstemmende ensformighet” (1977: 8). Disse hovedsynspunktene kan oppsummeres i at romanen er ”fortræffeligt skreven” (Henrik Winter-Hjelm 1977: 52), men at Collett overdriver skildringen av kvinnenes stilling, og at Sofies skjebne på ingen måte kan sies å være en følge av samfunnsforholdene, fordi den ene og alene er muliggjort gjennom en rekke ”usandsynlige Tilfældigheter” (ibid. 57).

Kritikken av fornuftsekteskapet og kvinnens stilling i samfunnet<sup>22</sup> ble av samtidsresepsjonen mottatt med misbilligelse. I følge Arild Linneberg kan kritikken tilskrives den manglende forsoningen av kjønnene i romanen; ved sin skildring av kvinnenes situasjon ble *Amtmannens døtre* et ”opprør mot den rådende kritikernormen: forsoningsestetikken” (1992: 177).

Opprøret ble møtt med anklagene om romanens overdrivelse. Da det hersket enighet om at kritikken var sterkt overdrevet, ble den bortforklart gjennom historisk-biografiske antagelser; Collett var selv kvinne, og greide ikke tilstrekkelig å heve seg over det subjektive.

Men selv om den rådende forsoningsestetikken etter hvert måtte gi tapt for kravet om realisme, skjedde det ingen umiddelbar endring i resepsjonens syn på romanen som alt for overdreven. Når Henrik Jæger noen tiår senere gir sitt bidrag til forskningen på *Amtmannens døtre*, sirkler også han rundt det han mener er uriktige overdrivelser. Akkurat som hos sine forløpere, skyver han romanens kjønnskritikk bort gjennom å forklare den som et uttrykk for forfatterens spesielt dystre erfaring og/eller livsanskuelse. Det etableres et syn på forfatteren som navlebeskuende: ”Selvfordybelsen har hindret hende fra at fordybe sig i andre Individier, og saaledes er hendes Fantasi ikke bleven opøvet og udviklet” (1977: 95).

Så sent som på 1970-tallet kommer den første analysen som virkelig griper fatt i romanens komplekse tekststruktur; Otto Hageberg finner at romanen består i en rekke motsetninger og spenninger. Han avslører dermed en tvetydig tendens: ”På den eine sida møter vi ein forteljar som gjer eit djervt opprør mot konvensjonar og skavankar i sitt samfunn. På den andre sida

---

<sup>22</sup> Dette vil i det følgende bli omtalt kun som ”kjønnskritikk”.

stadfestar ho – som vi skal sjå – på ulike vis dei same konvensjonane” (1977: 136). Hageberg mener at Collett later til å ønske seg frigjøring for alle kvinner, men at spesielt persontegningen i romanen går i mot dette og viser at hennes krav egentlig bare gjelder for den dype, edle følelsesnatur. I følge Christine Hamm har ikke Hageberg, til tross for sin tekstimmanente analyse, helt løsrevet seg fra forestillingene om Colletts navlebeskuing: ”I det øyeblikk når kjønnsproblematikken i romanen blir for komplisert for ham, forlater han tekstlesningen og går over til forfatteren og hennes posisjon i samfunnet”.<sup>23</sup> Hageberg plasserer seg dermed i den delen av tradisjonen som individualiserer romanens kritikk av forholdet mellom kjønnene, heller enn å ta den innover seg som et samfunnsanliggende.

Slik jeg ser det, leder den ”forstemmende ensformigheten” som Aarnes peker på, til at deler av resepsjonen er preget av lesninger som, i stedet for å stille seg åpne for et nytt møte med romanen, der overraskende innsikter kan få inntreffe, har snudd det døve øret til. Eksempelvis er det en underlig selvmotsigelse når Winter-Hjelm beskriver kvinnen som er kommet til bevissthet om sin stilling i samfunnet som svak, fordi hun i hans øyne har oppgitt enhver motstand mot nedverdigheten: ”Kvinden skildres som Trællen (...) som dog ikke tænker paa at gjøre Modstand, men vaander sig i feyg Fortvivlelse, vrider og krymper sig som en Orm under Svøben” (1977: 53). Samtidig som han klandrer kvinnen for *ikke* å yte motstand mot sin stilling, klandrer han romanen nettopp *fordi* den yter motstand, det være seg mot den rådende forsoningsestetikken så vel som mot samfunnsordningen. Når slik manglende velvillighet i samtidsresepsjonens møte med romanen blottlegges, blir det naturlig å spørre om de overhodet har lyttet til romanens argument, eller om lesningen bare har bekreftet det de allerede visste om verden. Vesentlig for min oppgave blir dessuten å vise at det Winter-Hjelm oppfatter som ”feyg Fortvivlelse” slett ikke er et uttrykk for kvinnens manglende motstand, men tvert i mot må ses som et opprør mot hennes stilling.

At både samtidskritikerne og senere anmeldere bygger sine omtaler opp over en stadig veksling mellom kritikken av romanens overdrivelse, og hyllesten av dens formmessige skjønnhet, bekrefter ytterligere relevansen i mitt spørsmål. Når Winter-Hjelm priser de ”ypperlige Skildringer” (1977: 52) og Jæger fremholder språket ”der er saa smidigt i Formen og saa rigt i Farven” (1977: 97), vitner det om at de i sin begeistring for romanens

---

<sup>23</sup> Fra Hamms prøveforelesning ”Kjønnsforskning i nordisk litteraturvitenskap: Et faghistorisk blikk på resepsjonen av *Amtmandens døtre*” (13.02.08). Upublisert manus s. 5.

skjønnhet, helt har glemt å lytte til hva den sier. En følge er at de i sine lesninger overhodet ikke tar innover seg kvinnenens vanskelige situasjon.

### 2.3.2 Diagnostisering av kvinnen

En individualisering av kjønnskritikken risikerer å gli over i en diagnostisering av kvinnen. Ved å plassere problemet i Colletts psyke heller enn i samfunnet, diagnostiseres hun ut i fra sine "bitre erfaringer":

[M]en er det i Grunden ikke ganske naturligt, at hun, der havde siddet i saa lange Tider og længtes efter Glæde og Lykke uden at finde annet end Sorg, tilsidst havde begynt at ringeakte dem, hvis Sjæl Sorgen ikke havde uddypet saaledes, som den havde gjort det med hende. For os, der ikke recenserer Værket, men kun stræber at forstaa det som et Udtryk for en ejendommelig Personlighed og dennes ejendommelige Stemning, forvandler disse Fejl sig til interessante og lærerige Træk (Jæger 1977: 92).

For Jæger er det mest interessante med romanen den lærdommen han derfra kan dra ut om forfatterens psykiske tilstand; det er tilegnelse av viten om kvinnen som er formålet med fortolkningen. Men da han ikke tilstrekkelig tar i betraktning den lidendes situasjon som kvinne, skjer diagnostiseringen uten at hennes stemme blir hørt. I min sammenheng blir det viktig å vise at den forsømmelsen av romanens argumenter som jeg i det foregående har pekt på, mer spesifikt også går ut over forståelsen av Sofie.

I følge Winter-Hjelm er hans egen manglende forståelse av Sofie forårsaket av hennes "bisarreri". Han kan eksempelvis ikke fatte hvordan hennes sterke kjærighet kan pustes bort av "et Par Ord" da ethvert fornuftig menneske måtte kunne skjønne ironien i disse ordene. Men i stedet for å falle til ro med at hun forblir ukjent for ham, eller bedre; gi henne en mulighet til å bli hørt, setter han seg fore å fortolke henne uten at hun selv kommer til orde:

Sophie har en Kjærighed, som hun opgiver, skjønt den er gjengjeldt, og vilde og maatte ført til en lykkelig Udgang, naar hun blot havde baaret sig nogenlunde rimelig og fornuftig ad; hun indbilder sig imidlertid virkelig at være skuffet, skjønt hun blot ved en urimelig Grille og et bisart Lune opretholdes i denne Indbildning; men ogsaa hun søger straks med en mageløs Letsindighed Trøst i et Fornuftsparti, hvorved hun dog heldigvis falder i saa gode Hænder, at hun efter al Sandsynlighed vil finde en Lykke, som i Grunden er over Fortjeneste (1977: 60-1).

Karakteristisk for samtidskritikken, og for Jæger, er altså den uforstående holdningen som inntas overfor den ukjente kvinnen. Den generelle reaksjonen på hennes atferd er irritasjon. Med sine lettvinde fortolkninger og løsninger på hennes lidelser, oppfordrer de både direkte og indirekte til at hun må ta seg sammen. Hagebergs forståelse av Sofie skiller seg fra de andres, og den irriterte tonen er erstattet med en ikke-reaksjon. Da han oppfatter Sofie som et offer for den regjerende samfunnsnormen, der både hennes og Kolds skjebne er fullstendig utleverte til bipersoner, anser han dem ikke som annet enn representanter for Colletts idealvesener: ”Det ser ut til at passiviteten eller mangelen på aktivitet og sjølstende hos hovudpersonane i nokon mon heng saman med deira *ideale* vesen” (1977: 139). Da alt som hender Sofie er styrt av andre, kan Hageberg avskrive Sofie som subjekt, og med det sin interesse for hennes stemme. Dette gjør han da også, noe jeg mener gjør han til en autoritativ fortolker. Jeg er selvsagt ikke uenig i at bipersonene er viktige for fremdriften. Men helt sentralt i min analyse er at det til syvende og sist er Sofies egne beslutninger som former hennes liv.

I følge Stanley Cavell er både taushet og de overdrevne utbruddene typiske melodramatiske uttrykk som bunner i tvil på ordenes evne til å formidle tanker og følelser. Når man velger å ikke bruke dagligdagse ord, men i stedet forsøker å uttrykke seg gjennom et ”privatspråk”, avskjærer man seg også fra de andres forståelse. Ut i fra det foregående, vil jeg hevde at Sofies melodramatiske uttrykk har ført henne inn i en posisjon der hun har gjort seg uforståelig for store deler av forskningslitteraturen. I sin tvil på om det finnes noen som kan kjenne henne, har Sofie plassert seg i en situasjon der hun risikerer å forbli ukjent.

### 2.3.3 Kjønn i fokus

Ved å balansere sitt fokus mellom kritikken av forholdet mellom kjønnene og romanens kunstneriske kvaliteter, representerer Ellisiv Steens studie en ny holdning til romanens feministiske potensial: ”Ved sin realistiske form innleder denne romanen et nytt tidehvert i norsk litteratur, og ved sin tendens varsler den om fremtidens kvinnereisning. Men sin varige plass i norsk diktning har den vunnet i kraft av sin kunstneriske kvalitet” (1977: 114). Steen er imidlertid kritisk til i hvor stor grad romanen slår et slag for kvinnesaken. Hun mener Collett angriper kvinneoppdragelsen, men snur ryggen til spørsmålet om oppnåelsen av kvinnenes selvstendighet. Denne svakheten knytter hun til Colletts manglende evne til å dikte utenfor det selvopplevde; det er ut i fra Colletts *egne behov* at hun former kvinnens krav. Min oppfatning er at Steen med dette viderefører de etablerte forestillingene om Collett som navlebeskuende.



Som sine forløpere er hennes studie dypt forankret i det historisk-biografiske, og forståelsen av Sofie strekker seg aldri utover det som kan forklares gjennom forfatterens egen situasjon.<sup>24</sup> Når Sofies erfaringer fortsatt er interessante, så er det fordi de viser til noe mer, mer tekst.

I de feministiske lesningene som etter hvert dukker opp, er det Sofies situasjon som kvinne som er betraktet som det mest interessante. Men selv om lesningene retter seg mot kulturelle faktorer, skjer ikke dette på bekostning av det spesifikt litterære. I en kommentar til Asbjørn Aarseths<sup>25</sup> påstand om at estetiske lesninger fører til en avvisning av romanens pessimisme, mens politiske lesninger aksepterer den, skriver Elisabeth Møller Jensen:

Den kvindelitterære kritik i analyserne af *Amtmandens Døttre* har ikke ladet sig nøje med politiske læsninger, men har fastholdt, at romanens æstetik ikke kan forstås uden om det kvindepolitiske budskab. At det æstetiske også er politisk. Det skulle hermed også være tydeliggjort, at Aarseths analyse ikke alene er æstetisk begrundet, men at hans vurdering i høj grad også er politisk begrundet (1987: 94).

De feministiske lesningene makter altså å gjennomføre det de andre lesningene ikke har greid; de fastslår en uløselig forbindelse mellom kroppslig situerthet og romanens estetiske uttrykk. Både Møller Jensen og Unni Langås sine lesninger avviser en ensidig pessimistisk lesning av romanen. Med mitt fokus på det melodramatiske, vil Sofies selvhøvdelse stå sentralt. Også jeg fjerner meg dermed fra en forståelse av Sofie som en utelukkende tragisk karakter.<sup>26</sup>

Torill Steinfeld tar et viktig skritt da hun bryter med synet på Collett som en navlebeskuende forfatter, og gjør henne til representant for mange kvinner. Steinfeld begrunner dette bruddet i Colletts utforskning av samspillet mellom en dominerende mor og en datter som føler seg avvist og utvikler lav selvfølelse:

---

<sup>24</sup> Jeg benekter ikke den rollen Colletts erfaringer som kvinne antagelig har spilt i utformingen av romanen, og kommer selv til å trekke inn det selvbiografiske aspektet i min analyse. Poenget må være at spor av personlig erfaring kan brukes til å belyse og berike steder i teksten, ikke redusere hele romanen til forfatterens egen selvmedlidende dagbok.

<sup>25</sup> Asbjørn Aarseths psykoanalytiske lesning av *Amtmannens døtre* (1981) plasserer hele kjønnsproblematikken i Colletts psyke, og har skapt sterke reaksjoner. Pga plassbegrensninger har jeg bevisst forsøkt å ikke trekke inn grottedebatten i dette kapittelet. Da Aarseth inntar en diagnostiserende holdning til romanens kjønnskritikk, som kritikerne under punktene 2.3.1 og 2.3.2, har jeg valgt å bare referere til ham her.

<sup>26</sup> Den "tragiske" lesningen avhenger også av en spesiell type kritikk av romanens slutt. Steen eksemplifiserer en slik lesning når hun beklager at Sofie ikke "turde velge den enlige stand" (1977: 104), og ser valget hennes om å gifte Rein som et nederlag for kvinnesaken. Med min dagligspråkfilosofiske innfallsvinkel gis ekteskapet en mye videre betydning. Dette blir tydelig i Cavells diskusjon av gjengiftekomedien, der han oppfatter mannen og kvinnens gjenforening som en overvinnelse av skeptisisme og som det optimale bilde på omfavnelsen av det hverdagslige (Se *Contesting Tears* s. 82-90). En slik forståelse betyr imidlertid ikke at romansluten automatisk blir lest som en "happy ending", men handler mer om at teksten slippes fri fra en hermetisk pessimisme.

Lest slik blir *Amtmandens Døttre* et vesentlig verk om den borgerlige kvinnes psykoseksuelle utvikling – et verk om det 19. århundres borgerlige kvinne, men også et verk som rammer trekk ved kvinnesosialiseringen i vårt eget århundre. Som all stor diktning sprenger romanen seg ut av den individuelle historien som opprinnelig kan ha initiert verket (1988: 79).

Langås undersøker romanens kroppsforståelse, og viser hvordan Collett med sin kritiske retorikk fører en dialog med samtidens holdninger til kjønn og estetikk. Dialogen skjer hovedsakelig gjennom en tvetydig bildebruk, der litterære konvensjoner, som analogien mellom personers indre og ytre, både blir brukt og brutt. Det er især i Kolds forventninger til Sofies kropp at samtidens ”skjønnhetsforestilling om den passive, bleke dødaktige kvinnelighet” (2004: 72) settes opp mot den naturlige kvinnekroppen. Men da romanen knytter den døde kvinnens kropp til de frosne følelsene – drapet på hennes følelsesliv, avslører den skjønnhetsforestillingens begrensning. Kold blir selv offer for følelsenes forsteining da han ikke greier å gjenopplive Sofies kjærlighet. Etter mitt syn retter denne analysen en oppmerksomhet mot Sofies smerte, som ikke er å finne i den resterende forskningslitteraturen. Langås sin undersøkelse av romanens kroppsforståelse vil være et viktig referansepunkt i min analyse av Sofies ensomhetsopplevelse.

Den kjønnspolitiske interessen står sterkt i denne delen av forskningslitteraturen. Forståelsen for Sofies beveggrunner går i stor grad ut på å forstå kvinnen i et patriarkalsk samfunn; Sofie forklares ut i fra den historiske situasjonen hun befinner seg i. En konsekvens er at hennes smerte gis en noe begrenset forståelse. For hvis det er slik at aksepten for det melodramatiske alene skjer gjennom en forståelse av Sofies situasjon i et patriarkalsk samfunn, dekker ikke da denne forklaringen av det uforståelige uttrykket over for noe annet? Mitt inntrykk er at interessen for kjønnsforskjeller kan komme til å overskygge allmennmenneskelige erfaringer.

## 2.4 Uke 43

### 2.4.1 Den vanskelige forståelsen

Det har vist seg vanskelig å forstå Solveig. Hun oppfattes som for vag, eller som direkte usympatisk.<sup>27</sup> Man orker henne rett og slett ikke (Gundersen i *Morgenbladet* 16.08.02). Det

---

<sup>27</sup> Nora Simonhjell (*Dag og Tid* 24.08.02) mener at Solveig er for vagt tegnet, mens Ane Farsethås (*Vinduet* 21.10.02) betegner henne som ”selvhøytidelig”, ”destruktiv”, ”krigersk” og ”overfølsom”. Lise Gundersen (*Morgenbladet* 16.08.02) følger opp med at ”Solveig er en udynamisk, streng nerd...[som]... kjeder meg.

blir for slitsomt å forholde seg til henne (Ragnhild Vik Nilsen, kultursidene på [www.nrk.no](http://www.nrk.no)). Noen tar like godt og avskriver Solveig som en levende romanskikkelse (Jørgen Alnæs i *Dagsavisen* 21.08.02). Den negative kritikken begrunnes med at man som leser ikke greier å identifisere seg med hovedpersonen. Man forventet en roman man kunne føle seg hjemme i og gjenkjenne seg i, ikke ulikt det man opplevde i Ørstaviks kritikerroste trilogi – tre romaner ”alle” levde seg inn i. Og hva får man? En roman som er ”problematisk å lese” (Simonhjell i *Dag og Tid* 24.08.02). Når Ørstavik nå har gjort et brudd med det vi forventer av henne ”føler vi oss som lesere litt lurt og litt brukt når vi aner at hensikten er å fremkalle en reaksjon hos oss og ikke å beskrive et menneske” (Alnæs, *ibid.*). Eller som Gundersen skriver: ”Det er en roman som ikke gir, den tar”. Det største problemet i møtet med hovedpersonen ser ut til å være den motstanden hun gir oss. Det er åpenbart vanskelig å forholde seg til en person som til de grader nekter å gi leseren en bekreftelse på seg selv og det hun opplever i sitt eget liv. Da hovedpersonen så avgjort ikke forekommer disse anmelderne, ser det ut til å følge logisk at personens lidelser heller ikke trenger noen anerkjennelse.<sup>28</sup> Men samtidig som anmelderne beklager sin manglende identifikasjon med Solveig, vitner irritasjonen og aggresjonen i flere av anmeldelsene om at romanen ikke har etterlatt dem helt uberørt. I følge Cavell sine tanker om motoverføring handler leseprosessen også om en bevisstgjøring rundt egne reaksjoner på teksten. Slik sett burde møtet med Solveig gi mer enn en følelse av at ”det ikke finnes noe under overflaten” (Vik Nilsen, *ibid.*).

De fleste anmelderne reagerer på den hermetiske litteraturforståelsen til Solveig, og kravet hennes om ekthet, som ikke gis en lett tilgjengelig forklaring i romanen, men lyder som følger: ”holder dette, godtar jeg dette, er det gyldig?” (Ørstavik 2004: 147). Den litteraturforståelsen Solveig gir uttrykk for, og som vanskelig lar seg skille fra hennes generelle virkelighetsforståelse, er kompromissløs, solipsistisk og ekskluderende. Det er vanskelig å godkjenne Solveigs absolutte krav til sannhet og hennes personlig funderte litteratursyn, da hennes subjektivistiske argument utelukker all diskusjon.<sup>29</sup> Som Ane

---

<sup>28</sup> Jeg er enig med Birgitte Huidtfeldt Midttun (*Vinduet* 21.10.02), som kritiserer anmelderne for manglende åpenhet da de ikke gjør noe forsøk på å la seg involvere i Solveigs smerte. Jeg skal i analysekapitlet forsøke å øke forståelsen for Solveig, samtidig som jeg mener det er viktig å ha i bakhodet at det ikke alltid er slik at alt lar seg forstå eller forklare.

<sup>29</sup> Ørstavik har i flere intervjuer antydnet at hun deler Solveigs litteraturforståelse. Resepsjonen har dermed delt seg i dem som ut i fra det slutter at Ørstaviks litteraturteoretiske innsikt er ureflektert, og i dem som mener at hovedpersonens litteraturforståelse ikke automatisk kan leses som forfatterens. Christine Hamm står i spissen for disse siste: ”Solveig er ikke et rent språkrør for Ørstavik – hvorfor skulle Ørstavik ellers ha skrevet en roman, og ikke rett og slett et essay om poetikk, som hun visstnok først hadde tenkt å skrive?” (2002: 74). Da jeg knytter Solveigs syn på litteratur til hennes personlighet og hennes lengsler, slutter jeg meg til den delen av resepsjonen som ser romanens uttalelser om litteratur som først og fremst tilhørende Solveig.

Farsethås skriver: ”Ektheten er Solveigs kjepphest – men hun har store problemer med å fortelle hva dette ekte består i ” (2002: 5). Vi blir oppgitt over en person som ikke kan formidle sine tanker og meninger på en måte som gjør det mulig for oss å argumentere for eller mot det som sies. I det følgende skal jeg undersøke Solveigs (vanskelige) forhold til det å uttrykke seg, da dette later til å være medvirkende til at leseren i mange tilfeller avskriver Solveig som uforståelig, eller fortolker henne uavhengig av hva hun selv prøver å fortelle.

Det som for andre fremstår som subjektivt føleri, er melodramatikerens forsøk på å uttrykke det hun mener utenfor dagligspråkets felles kriterier. Når de fleste anser den litteraturforståelsen Solveig gir uttrykk for som ureflektert, henger dette sammen med hennes melodramatiske posisjon. Den uforstående holdning til Solveigs begreper spesielt, og hennes uttrykksmåte generelt, bekrefter hennes tvil på om det finnes noen å gjøre seg kjent for.

Både Farsethås og Hamm peker på romanens kommunikasjonstematikk i sine lesninger.<sup>30</sup> Farsethås bemerker Solveigs tvil og hennes plutselige utbrudd som et interessant potensial i romanen, men ender med å lese det ”som om forfatteren kaster ut Solveigs motstridende følelser uten å vite hva hun skal gjøre med dem, uten vilje til å forfølge dem” (5). Dette er en vanlig reaksjon i møtet med melodramatisk opptreden. Fordi det hele virker irrasjonelt og affektert, blir det vanskelig å ta personens lidelser på alvor. Lesningen ender med en avvisning av den andre, da dennes annerledeshet blir for uforståelig.

Noe av grunnen til at Farsethås ikke oppfatter dybden og konsekvensen i skildringen av Solveig, ser ut til å være hennes egen irritasjon over forfatterens solidaritet med sin hovedperson: ”[Ø]rstavik [setter] alle pengene på Solveig som heltinne, og heier henne fram i den ensomme kampen mot verdens uforstand” (5). Hun mener den manglende distansen fører til at Ørstavik ikke får sagt noe om, bare gjennom Solveig. Etter min mening er det nesten sammensmeltede perspektivet nettopp med å gi Solveig den dybden og konsekvensen Farsethås etterlyser. Dybden manifesterer seg blant annet gjennom den intensiteten vi opplever i møtet med hovedpersonen. I det følgende skal jeg vise at fraværet av en tydelig fortellerstemme som bryter opp, og dermed letter vår lesning, forsterker det anspente, fortvilte

---

<sup>30</sup> Hamm bruker i sin lesning av *Uke 43* (2002) en dagligspråkfilosofisk innfallsvinkel kombinert med psykoanalytisk teori, og noen av poengene i min tolkning står derfor nær sentrale punkt i hennes lesning. Dette viser seg bl.a. i en del av begrepsbruken. Men da mitt fokus er rettet mot Solveigs ensomhetsopplevelse, og det hele er utført som en sammenligningsanalyse, vil fremgangsmåten fremstå annerledes. Min tolkning åpner dessuten opp for andre ”svar” enn de Hamm kommer frem til. Jeg vil eksempelvis bevege meg bort fra narsissismetematikken til fordel for fokuset på Solveigs selvhevdelse.

og isolerte i Solveigs tilværelse. Dette gjør dypdykket ned i hennes plagede sinn til en nesten utmattende opplevelse. Farsethås tangerer da også dette poenget selv, men uten å se det: "Ørstavik er modig nok til å skrive om dette [kommunikasjonsproblematikk] som om hennes hovedperson var det første og eneste mennesket som noensinne hadde tenkt på dette" (6). Dette er nettopp med på å gi Solveigs skeptisistiske posisjon stor troverdighet: Solveigs opplevelse av å være alene i verden er helt i samsvar med en fremstilling av henne som "den første og eneste". Skildringen av Solveig er et dypdykk ned i en skeptisistisk tilværelse; når forfatteren ikke bryter inn og kritiserer skeptikeren, er det et uttrykk for romanens konsekvens, ikke forfatterens ugjennomførlige ambisjon eller "krigserklæring mot verden" (10).

Da Hamm ikke lar seg overbevise om hvordan Solveig har havnet i den psykiske situasjonen hun befinner seg i, seirer irritasjonen over medfølelsen: "Det avgjørende er at Ørstaviks hovedfigur til syvende og sist forblir for uklar, den er ikke tilstrekkelig tydelig tegnet i sin 'livssmerte' til at leseren kan få forståelse og medlidenhet med henne" (2002: 80). Hamm reagerer dessuten på at Solveig ikke griper friheten, når moren helt eksplisitt har oppfordret til det. I min lesning oppløser dette spørsmålet seg da jeg, ulikt Hamm, leser romansluttet som et punkt i Solveigs liv der hun for første gang virkelig tar ansvar for seg selv og egen frihet: Det melodramatiske sluttopptrinnet er like mye en viljeshandling som en tilbaketrekning, akkurat som sluttordene "Jeg vet ikke" er like mye erkjennelse som tvil. Hamm er overbevist om at Solveig inntar en narsissistisk posisjon; det hun reagerer på, og det spørsmålene hennes kretser om, er at romanen ikke tilstrekkelig viser *hvorfor* hun inntar en narsissistisk posisjon.

Grethe Syed kritiserer i sin nylesning av *Uke 43* det selvfølgelig i at Ørstaviks tekster blir lest psykoanalytisk. Hun mener konklusjonene blir forutsigbare, og at de stanser meningen i stedet for å sette den fri. Når Solveigs behov blir rettet mot en morsfigur overskygger det dessuten "kjønnet i romanen", det overskygger at "Solveig er virkelig desperat etter en mann" (2009: 3). Syed og Hamm er dermed enige i at Solveig søker en annen, men delte i synet på om hennes begjær er heteroseksuelt, eller om det er et barns begjær etter å bli absolutt forstått av sin mor. Dette viser seg også i hvordan de vurderer realisasjonspotensialet i begjæret. I motsetning til Hamm mener Syed at Solveigs behov kan tilfredstilles: "Solveigs lengsel etter å overskride kroppens og språkets begrensninger trenger faktisk ikke være magisk, det trenger ikke handle om stort mer enn å ha noen å legge seg med om kvelden og våkne med om morgenen, noen å se inn i øynene, ta på og ikke nødvendigvis si så mye til" (13).

#### 2.4.2 Forstått gjennom sitt kjønn

Syed mener at romanen beskriver utfallet av det valget en kvinne må ta ut i fra sin situasjon som både biologisk og intellektuelt vesen; hun må velge, og Solveig er eksempelet på kvinnen som valgte å realisere sine ambisjoner, og nå kjenner den biologiske klokken tikke. Ved å lese tittelen i lys av svangerskapsterminologi, kobles den til det å være overtidig: ”Ingen kvinne ønsker å oppleve uke 43” (9). Solveigs fortvilelse bunner i desperasjonen etter mann og barn:

For en kvinne er det også et annet element inne i bildet: i motsetning til mannen mister kvinnen en dag evnen til å reproducere seg. Og dette er like irreversibelt. Dermed er faktisk temporaliteten noe annet for en kvinne enn for en mann. En dag blir noe umulig. Og for Solveig nærmer denne dagen seg (10).

Også Sarah J. Paulson ønsker seg en annen tilnærming enn den som stenger romanen inne i den psykologiske realismens konvensjoner. Paulson tar utgangspunkt i Simone de Beauvoirs forståelse av kroppen som et perspektiv på verden, og tolker Solveigs vanskelige situasjon som en stadig konfrontasjon mellom kulturens kvinneidealer og kroppens protester mot dette idealet. Romanuniverset forstås som en omliggende ideologi som begrenser og former den individuelle frihet og utvikling. Både Syed og Paulson er dermed opptatt av å forklare Solveigs ofte urimelige reaksjoner ut i fra hennes situasjon som kvinne, men romanens kjønnskritikk oppfatter de på nærmest motsatt vis. Stikkordet i kjønnskritikken er rosa, fargen for den tradisjonelle, feminine kvinneligheten. For Syed står rosafargen for alt det kjønnskampen har avskåret Solveig fra, alt det hun har lært å avsky, men som hun likevel føler seg sterkt dratt i mot: ”Hva slags destruktivitet bærer den politiserte feminismen i seg når man stadig må sage av den greinen man selv har vokst ut fra?” (16). Paulson leser derimot Solveigs kroppslige reaksjoner på fargen som et uttrykk for hennes protest mot de verdiene rosa symboliserer: ”Pain and dis-ease are expressions of rebellion against cultural ideals of femininity and feminine desire represented by all the pink slips, negliges, nightgowns, and purses that Solveig remembers receiving from her grandmother every year for her birthday” (2004: 7).

Syed mener romanens kontroversielle innhold er dens kritikk av den feministiske ideologien. Det er denne som har hindret Solveig i å utvikle seg emosjonelt, noe Syed knytter opp til det Solveig *ikke* er som intellektuell kvinne, nemlig ”kjæreste, livspartner, ektefelle, eller kone (...), dernest mor” (13). Grunnen til at kvinnens valgsituasjon fremstår som så tilspisset for Solveig, bunner dermed i at hun omtolker sine ”biologiske” behov til noe annet, mer gåtefullt,

enn det de er. Paulson hevder på sin side at de tradisjonelle feminine verdiene virker begrensende på Solveig, og at de ikke lar seg forene med de kvalitetene Solveig omfavner i livet sitt. Dette leder til en tvetydighet i teksten, og i Solveigs søk etter mening:

Solveig's project of protest leads her to isolate herself in an act of self-preservation, but this tendency is also self-destructive because it contradicts Solveig's desire and need for intimacy and acceptance. Thus, we can say that a project of subordination to conventional notions of feminine ideals undermines her project of protest (8).

Det er mye i Paulsons lesning som støtter positivt opp under teser jeg skal undersøke i min analyse av Solveigs ensomhetsopplevelse: Stemmer det at mye av årsaken til Solveigs smerte ligger i at hennes lengsel ikke lar seg tilfredsstillende? Jeg er enig med Syed i at Solveig er utstyrt med en seksualdrift. Men dette betrakter jeg som en naturlig del av hennes kvinnelighet, og ikke som et styrende prinsipp som lokaliserer hennes smerte til en bortvelgning av mann og barn. Min oppfatning er at Syed undervurderer Solveigs (for ikke å si menneskets) komplekse natur, og faktisk overhører hennes stemme, når hun anser alle Solveigs forsøk på å forstå seg selv og sin lengsel som omveier til dette ene: "Solveigs problem er altså at hun ikke har en mann" (18).

Når Syed fremstiller Solveigs dilemma som et mellom familiesavn og intellekt, og bare dette, overser hun alt det i mennesket som ikke først og fremst søker *trygghet*. Det virker som om Syed ikke tilstrekkelig skiller mellom ønsket om familie og alt det andre mennesket besitter av ikke-intellektuell karakter, men ser disse som ett. Det hun underforstått sier er at bare Solveig våger å sette seg inn i rollen som kone og mor, så kommer den emosjonelle tilstanden hennes til å fikse seg av seg selv. Men er man ikke fortrolig med seg selv, så blir ikke dette magisk løst ved at man gifter seg. En mann gjør ikke en kvinne hel.<sup>31</sup> Forandringen må skje i, og ved, Solveig selv: "Men hva skulle jeg komme meg gjennom til, tenkte hun. Det forutsetter jo at det finnes noe annet. Og hun visste jo at det ikke gikk. Hun ville jo være den samme, hun ville ha med seg selv, det seige, tunge i henne, det ville jo fortsette å være der" (200). En mann vil kunne *forskyve* problemene hun har i forholdet til seg selv litt lengre inn i framtiden.

---

<sup>31</sup> At en mann ikke nødvendigvis er løsningen på en kvinnes begjær, vil jeg også begrunne teoretisk: Cavell viser i sine teorier om det melodramatiske hvordan den ukjente kvinnens transformasjon ikke går gjennom ekteskap, men gjennom isolasjon.

Det betyr imidlertid ikke at alt det i Solveig som ikke er familiesavn og intellekt, legger seg til ro.<sup>32</sup>

Når det er sagt gir Syed et innsiktsfullt bidrag til forskningslitteraturen da hun knytter valgene vi tar, og tiden som går, temporaliteten, opp til det eksistensielle, og til døden; mennesket som et endelig vesen. En slik dimensjon ved romanen løfter Solveig frem som en kvinne som også kan si noe allment.<sup>33</sup> I det følgende vil jeg støtte opp under dette perspektivet. Syed er dessuten interessant nok den eneste som leser slutten som udelt positiv: ”Først må hun gjennom en krise, så kan noe nytt oppstå” (19).

Selv om Paulson påpeker det tvetydige i romanen, ender hennes lesning i pessimisme: ”Left suspended in ”in-between” or ”in the middle of” these conflicting ideals and desires, Solveig’s desperation is a result of the fact that her ideals remain unattainable and her desires remain unfulfilled. Only a great emptiness, a void of meaninglessness exists” (10). I min lesning er ikke Solveigs isolasjon utelukkende ufrivillig, den er også et opprør – som tas helt ut. Samtidig som Solveig avviser fellesskapet, forblir hun trofast mot det ”innerste” i seg. Dette synes jeg det er vanskelig å lese ensidig negativt. Da jeg leser en sterk ambivalens ut av slutten, plasserer jeg meg i en posisjon mellom Paulsons pessimisme og Syeds optimisme.

#### 2.4.3 Lengsel etter viten

I det følgende kommer jeg til å utdype at Solveig lengter etter å bli (fullstendig) forstått.<sup>34</sup> Jeg mener imidlertid at det er viktig å rette mer fokus på Solveigs lengsel etter en selvforståelse. Solveig opplever ikke bare å være uforstått hos de andre, hun er også i stor grad ukjent terreng

---

<sup>32</sup> Det er lite vi får vite om Solveigs mor, men ut i fra fremstillingen kan man spekulere i om hun ikke har satsset på en løsning ala den Syed foreslår; at mann og barn skal fikse noe uforløst i henne selv, eller i det minste; ta henne bort fra seg selv. I troen på at bare en annen kan gjøre henne hel, har hun (ubevisst) signalisert dette til sin datter, som dermed har tilbrakt hele sitt liv med å ta ansvar for moren sine følelser, noe som igjen har hindret hennes utvikling til et selvstendig menneske. En ond sirkel, som det er opptil Solveig å bryte.

<sup>33</sup> Også Paulson og Knudsen peker på en slik dimensjon ved romanen, da de begge fokuserer på Solveigs ekthetsbegrep som en vei til meningen med livet, eller en måte å avdekke det levende og det virkelige i en (litteratur)verden av konvensjoner og konstruksjoner: ”Ekthet bringer inn en målestokk for det eksistensielt relevante, som er gyldig både for livet og litteraturen” (Knudsen 2008: 48).

<sup>34</sup> Da Hamm sin analyse av Solveigs psykiske situasjon tar utgangspunkt i kvinnens ofte vanskelige vei fra avhengighet til selvstendighet, har hun helt klart pekt ut en del av problemet slik jeg skisserer det. Jeg mener likevel at det i narsissismevinklingen legges for stor vekt på morsfiguren, og at dette tar for mye oppmerksomhet fra Solveig og den kampen som forgår ”inni” henne. Syed kritiserer de psykoanalytiske lesningene for å være forutsigbare og kun illustrere en diagnose. Jeg ønsker å ta med meg en del av Hams forståelse av Solveigs problem, men la sykdomshistorien og de automatiske slutningene ligge igjen, og i stedet vie oppmerksomhet til den transformasjonen Solveig, i ensomhet, går i gjennom. Å lese en tekst som et uttrykk for det melodramatiske gir innsikt i mye mer enn det Syed negativt kaller det ”individualpsykologiske” da sjangeren ikke bare impliserer en filosofisk og en eksistensiell tematikk, men også pr. definisjon er en samfunnskritisk sjanger.



for seg selv. I de gjentatte erfaringene av seg selv som tåkete og umulig å gripe, later hun til å tro at en forståelse lettere kan oppnås gjennom den andre. Jeg mener dette er en viktig del av Solveigs fantasi om en kroppens transparens gjennom den andres blikk: ”Kanskje Hilde kunne se noe i henne som hun ikke så selv” (161). Gjennom hele romanen insisterer hun på at det finnes noe som er ekte og sant. Dette er tett forbundet med idéen om det hele mennesket, og mer spesifikt, med Solveigs lengsel etter å kjenne hele seg, kjenne seg hel:

Hvorfor skal du være hel, når ingen andre er det? Hva er det som er så hellig og fint med deg? Men det var ikke sant, det den pene, lille stemmen sa, det var ikke sant, hun kjente det som en påle i kroppen. For det fantes faktisk noe som var sant, og hun ga faen i hva man kalte det, om det het helt eller delt, det var samme faen bare det hang sammen med det som brant og brant der inne og som var det eneste hun hadde hun kunne stole på (168-9).

Solveigs lengsel henger sammen med fortrenkte aspekter ved henne selv, aspekter som vanskelig lar seg omsette til et forståelig språk. Dette setter jeg i sammenheng med romanens potensielle kritikk av våre påstander om kjønn, men også som en generell samfunnskritikk; at det ikke tilrettelegges for at kvinnen, enn si mennesket, kan utvikle seg i sin helhet, men bare stykkevis. Men lengselen er også en eksistensiell lengsel, da den er knyttet til det ukjente i menneskenaturen, alt vi ikke fatter, eller kan vite, men står midt oppi, og er tvunget til å kjenne på. Solveig har store problemer med å akseptere sin begrensede viten. Samtidig veksler hun mellom tvil og tro på om det overhodet finnes noe å rette lengselen mot: ”Det finnes ikke noe utenfor. Det finnes ikke noe annet. Dette er alt” (201). En slik lengsel lar seg ikke tilfredsstillende, noe som peker på hvor vanskelig Solveigs situasjon faktisk er. For da Solveigs valg til syvende og sist ikke står mellom følelser eller intellekt, men mellom selvhevdelse eller selvutsettelse, vil hennes beslutning uansett innebære tap. Slutten taler for at trangen til selvforståelse og til å være seg selv trofast er den sterkeste driften i Solveig.

## **2.5 Mitt bidrag**

Selv om både Sofie og Solveig har inspirert til mange innsiktsfulle tolkninger, har deres stemmer i liten grad kommet til orde når det gjelder det å si noe allment. De blir enten reknet som uforståelige, eller de antas å utelukkende snakke om sin situasjon som kvinner. Det er sjelden eller aldri at forskningslitteraturen har oppfattet disse kvinnene dit hen at det de gir uttrykk for, faktisk kunne ha betydning utover det spesifikt personlige eller kvinnelige.

Allmennmenneskelige og eksistensielle spørsmål forsvinner i forventningen om at kvinnelige hovedpersoner kun snakker om seg og sitt.

Som vist i innledningen lever det fortsatt (selv i de mest moderne vestlige samfunn) en forestilling om at det eksisterer et motsetningsforhold mellom det kvinnelige og det universelle, noe som ikke minst manifesterer seg i forskningslitteraturen på *Amtmannens døtre* og *Uke 43*. Når det aldri åpnes opp for at Sofie og Solveig kan snakke om noe annet eller noe mer enn sitt kjønn, så kan vi heller ikke rekne med at de i fremtiden vil få den oppmerksomheten de fortjener – fra begge, og ikke bare selvsamme kjønn.<sup>35</sup> Mannlige hovedpersoner forventes automatisk å kunne si noe universelt, og lesere av begge kjønn strømmer til disse romanene – nettopp fordi de oppfattes å tale om noe *alle* mennesker kan finne interesse i. Sofie og Solveig har utvilsomt mye interessant å si ut i fra sin situasjon som kvinner. I det følgende skal jeg imidlertid vise at det blir vel så interessant hvis de får være – med Moïse ordbruk – de kvinnene *og* de menneskene de er.

På bakgrunn av dette blir min ambisjon å gi ensomhetsopplevelsene til Sofie og Solveig sin rettmessige oppvurdering. Ved å anvende Cavell sine teorier åpnes det opp for å gi det personlige og dagligdagse filosofisk dybde. Å lese ensomhetsopplevelsene i lys av Cavells teorier innebærer dessuten at man samtidig med å lese dem som uttrykk for filosofisk skeptisisme, tar høyde for at det kan knytte seg en kjønnsforskjell til måten ensomhet og tvil uttrykkes på.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Unn Conradi Andersen er en av dem som mener at kategorien "kvinnelitteratur" kan gi et inntrykk av at denne litteraturen kun angår kvinner: "Det ligger en klar nedvurdering av de kvinnelige forfatterne i måten ordene blir brukt. Litteraturen deres låses fast i det partikulære, private og mister forbindelsen til det allmenne og universelle. 'Kvinnelitteratur' er ikke litteratur som angår alle". Intervjuet på nettsiden til utstillingen *Fortellinger om henne*: <http://fortellingeromhenne.no/artikkel/vis.html?tid=62305>.

<sup>36</sup> Jeg sikter her mot forskjellen mellom en passiv og en aktiv skeptisisme. Selv om denne forskjellen historisk sett ofte svarer til en kjønnsforskjell, trenger det ikke være slik. Jeg skriver mer om dette i neste kapittel.

### 3. Stanley Cavell og dagligspråkfilosofien

#### 3.1 Innledende om ensomhet og skeptisisme

Jeg har valgt å la *skeptisismeproblematikken* være en overordnende innfallsvinkel til ensomhetstematikken. Skeptisisme, tvilen på at det finnes andre mennesker man kan kjenne eller gjøre seg kjent for, fører ikke bare uunngåelig ut i ensomhet; det er også noe som kan ramme alle. Forbindelsen mellom skeptisisme og ensomhet kommer tydelig frem hos René Descartes, filosofen som radikaliserer tvilen. Med sin metodiske tvil søkte Descartes et absolutt grunnlag for all erkjennelse. Fremgangsmåten tvang ham til å stille seg tvilende til all eksistens: ”Jeg tenker meg at jeg ikke har sanser, at legeme, skikkelse, utstrekning, bevegelse og sted ikke er annet enn kimærer. Hva blir da igjen som sant? Kanskje ikke annet enn dette: at intet er sikkert” (1998: 29). Descartes beskriver selv hvordan dette setter ham i en svært ensom posisjon: ”Men jeg har jo tvunget meg til å tro at det ikke var noe til i verden: ingen himmel, ingen jord, ingen åndsvesener, ingen legemer; må jeg ikke av dette slutte at jeg selv heller ikke er til?” (ibid. 30). Tvilen på verden og de andre gir mennesket en følelse av å være helt alene i verden, og av å selv ikke eksistere. Dagligspråkfilosofen Stanley Cavell tilbyr med sine teorier om skeptisisme og tvil en unik mulighet til det å forstå mer av hvordan og hvorfor enkelte mennesker trekker seg tilbake og velger å isolere seg fra de andre og omverdenen.

Skeptisisme er imidlertid et omfattende og vidt begrep, ikke bare i den vestlige verden og filosofihistorie, men i Cavells forfatterskap. Jeg har derfor sett meg nødt til å avgrense begrepet, slik at det først og fremst er på bakgrunn av Cavells teorier om melodrama – teorier avledet fra den generelle skeptisismeproblematikken – at jeg leser Sofie og Solveigs ensomhetsopplevelser. Min primære referanseramme i denne undersøkelsen vil derfor være Cavells bok om melodrama, *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman* (1996). Da oppgaven inkluderer et fokus på *privatspråket* og på *leserforståelse*, leserens forståelse av Sofie og Solveig, vil jeg imidlertid også trekke inn andre utgivelser av Cavell. Både privatspråket og leserforståelse er knyttet opp til den ukjente kvinnens isolasjon og ensomhet. Det teoretiske bakteppet for undersøkelsen vil derfor omfatte tekster hentet fra essaysamlingen *Must we mean what we say?* (1969), *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism* (1988), samt Cavells teoretiske hovedverk, *The Claim of Reason*, fra 1979. Jeg kommer også til å benytte meg av Ludvig Wittgensteins *Filosofiske*

*Undersøkelser* (1953). Dette verket er en stor inspirasjonskilde for Cavell, ikke minst når det kommer til forståelsen av privatspråket.

### 3.2 Den ukjente kvinnens melodrama

*Contesting Tears* er en bok om film, noe som for Cavell gjør det helt naturlig å også trekke inn ulike filosofiske tekster; film og filosofi går i *Contesting Tears* i dialog med hverandre. Boken inneholder Cavells lesninger av fire Hollywood-melodramaer fra 1930- og 1940-tallet: *Letter from an Unknown Woman*, *Gaslight*, *Now, Voyager* og *Stella Dallas*. Det som binder disse sammen, og tillater dem en fellesbetegnelse, er først og fremst den relasjonen de til sammen utgjør til en annen gruppe med filmer, nemlig gjengiftekomedien, som Cavell undersøker i *Pursuits of Happiness* (1981). I følge Cavell har begge sjangrene utspring i Shakespeares komedier og i Ibsens *Et dukkehjem*. Begge teaterformene kan leses som variasjoner over beretningen om hvordan kvinnen skapes som menneske.

I gjengiftekomedien oppnår kvinnen å bli et handlekraftig subjekt gjennom den ekteskapelige samtale – ”a meet and cheerful conversation”<sup>37</sup> – en samtale som rommer både det seksuelle og det sosiale. Fordi det er gjennom viljen til å samtale at kvinnen og mannen blir bevisstgjort på hverandre som atskilte med forskjellige behov, er det også denne samtalen som muliggjør ekteskapet. Den ekteskapelige samtale knytter paret sammen i et likeverdig forhold da den åpner opp for en gjensidig utveksling av tanker og følelser: ”Pervading each moment of the texture and mood of remarriage comedy is the mode of *conversation* that binds or sweeps together the principal pair” (Cavell 1996: 5). I undersøkelsen av gjengiftekomedien finner imidlertid Cavell at misforståelser og vold blir en stadig vanligere ingrediens, helt opp til de siste filmene, der melodramatiske elementer truer med å ta helt over. I *Adam's Rib*, den siste av gjengiftekomediene, skildres eksempelvis en mannlig hovedrolle som nærmest går over i det sadistiske, noe den kvinnelige hovedrollen reagerer på med å avvise mannen og hans manglende omtanke for henne. Hele framdriften i gjengiftekomedien ligger i prosjektet med å overkomme en overhengende trussel om skilsmisse – et prosjekt som ender i gjenforening.

Den ukjente kvinnens melodrama negerer og modifierer tematikken og strukturen i gjengiftekomedien gjennom en systematisk benektelse av den ekteskapelige lykke. Forsoning mellom mann og kvinne fremstår som ugjennomførlig. Benektelsen skjer i stor grad gjennom

---

<sup>37</sup> Cavell bruker her et uttrykk fra John Miltons forestillinger om hva som konstituerer ekteskapet (1996: 87).

ulike former for ironi, og gjennom en generell benektelse av dagligspråket. Mann og kvinne snakker ikke sammen, de snakker ikke lengre samme språk. I sin tvil på at ordene kan formidle hennes "innerste", forkaster kvinnen dagligspråket. Men da det er i gjennom kriterier som finnes i språket at relasjonen til andre muliggjøres, vil en benektelse av disse være synonymt med et liv i ensomhet. Kvinnen søker dermed sin metamorfose uavhengig av ekteskap og samfunn; hennes transformasjon skjer gjennom isolasjon. Cavell formulerer melodramaets underliggende skapelsesberetning slik:

A woman achieves existence (or fails to), or establishes her right to existence in the form of a metamorphosis (or fails to), apart from or beyond satisfaction by marriage (of a certain kind) and with the presence of her mother and of her children, where something in her language must be as traumatic in her case as the conversation of marriage is for her comedic sisters – perhaps it will be an aria of divorce, from husband, lover, mother, or child (1996: 88).

Som sjanger er den ukjente kvinnens melodrama konstituert av en rekke felles trekk, og det er i disse trekkene at Cavell finner et samfunnskritisk innhold. Den mannlige hovedrollens manglende anerkjennelse av den kvinnelige hovedrollen etterlater henne fortvilet og ukjent, noe som i filmene skaper et inntrykk av kvinnen som et offer for det patriarkalske samfunnet. Hennes veksling mellom taushet og melodramatiske utbrudd kan være med å ytterligere forsterke dette inntrykket da en melodramatisk fremferd vanligvis forbindes med tårer og irrasjonelle reaksjoner, noe som igjen gir assosiasjoner til hjelpeløshet. Cavell omtolker imidlertid dette inntrykket i sine lesninger. Heller enn å utelukkende betrakte kvinnen som et offer, leser han en styrke ut av hennes reaksjon; det melodramatiske oppfattes som en *cogito-performance*, en vilje til å hevde egen eksistens. I stedet for å avfeie sjangeren som en tåreperse setter Cavell den dermed i dialog med den filosofiske skeptisismen. Ved å innlemme Descartes' cogito-bevis i lesningen gjør han en oppvurdering av det melodramatiske; han finner et filosofisk og et samfunnskritisk potensial i filmene. Den ukjente kvinnens melodrama belyser hva som skjer når et samfunn – gjennom å opprettholde det skjeve forholdet mellom mann og kvinne – ikke tillater kvinnen å bli den hun er ment å være.

På et annet plan handler dette om forholdet mellom individ og samfunn, noe som kommer tydelig frem i Cavells lesning av Ralph W. Emerson sine tekster, der han finner en tilbakevendende problematisering av forholdet mellom subjektivitet og konformitet, mellom identitet og språk. I essayet "Self-Reliance" (1841) uttrykker Emerson en beklagelse over

individets generelle feighet, dets manglende mot til å stå opp for seg selv og sine unike holdninger. Når individet lever et liv i feig konformitet – det tør ikke lenger si noe selv men gjentar i stedet det allerede sagte – kan det heller ikke sies å egentlig eksistere; eksistens må i følge Emerson vises frem, bekreftes. På bakgrunn av dette mener Cavell at Emerson plasserer seg som en etterfølger av Descartes; Emerson tilbyr oss et oppdatert eksistensbevis: "I am a being who to exist must say I exist, or must acknowledge my existence – claim it, stake it, enact it" (1994: 109). Den holdningen Emerson inntar i dette essayet – at individet må stole på sin sannhet som representativ for alle – svarer til holdningen den ukjente kvinnen i melodramaet inntar; det handler om å gjøre seg uavhengig av de andre. Mye tyder på at Cavell finner den samme filosofiske problematikken i den ukjente kvinnens melodrama som han finner i Emersons tekster. Hvordan kan det da ha seg at førstnevnte generelt er blitt oppfattet som typiske "kvinnefilmer", mens Emerson anses som en poet som snakker for alle?

I følge Cavell tar både gjengiftekomedien og den ukjente kvinnens melodrama for seg det spenningsfylte forholdet mellom det som er personlig og det som er felles slik det fremstilles i Emerson, men også i Henry D. Thoreau, sine tekster. Hos begge disse oppfattes løsningen på problematikken å ligge i at menneskene må være likestilte overfor hverandre – "a relation of rightful attraction, of expressiveness and of joy" (Cavell 1996: 9). Ved å fremstille en slik ideell relasjon i ekteparets måte å forholde seg til hverandre på, viser gjengiftekomedien de mulighetene til forbedring som ligger i samfunnet. Den ukjente kvinnens melodrama tematiserer en annen side av samme problematikk, den siden jeg i min undersøkelse forstår som Sofie og Solveigs lengsel etter å kjenne seg selv: "The melodramas envision the phase of the problematic of self-reliance that demands this expressiveness and joy first in relation to oneself" (ibid.). For å fungere i et fellesskap må man først fungere med seg selv, man må utvikle selvstendighet. Men hvis fellesskapet ikke tillater individet å bli kjent med seg selv, og nekter å gi det sin anerkjennelse, kan det resultere i at individet ikke ser noen annen løsning enn å melde seg ut av fellesskapet. Det er når tvilen er i ferd med å overmanne individet at det ser seg nødt til å iscenesette sin eksistens, heve sin stemme. Ved å vise at "kvinnefilmer" tar opp et allment, filosofisk problem har Cavell også sagt noe om kjønn. Men hva har kjønn med skeptisisme å gjøre? *Har kjønn og skeptisisme noe med hverandre å gjøre?*

En avgjørende forutsetning for Cavells melodramabegrep er forestillingen om at skeptisisme tar form av en aktiv og en passiv del: "It has raised unforgettably for me, I might say traumatically, the possibility that philosophical skepticism is inflected, if not altogether

determined, by gender, by whether one sets oneself aside as masculine or feminine” (1996: 100). Mens den aktive skeptikeren vil vite om den andres innerste, tviler den passive skeptikeren på at dens innerste noensinne kan gjøres kjent. Da det er problematisk å bruke et så ladet og kontroversielt begrepspar som maskulin og feminin (for hva er essensen i disse begrepene, finnes det overhodet en essens i dem?), velger jeg å bruke de mer nøytrale termene aktiv og passiv (også Cavell sine).<sup>38</sup> Uansett hva betegnelser man bruker, er det klart at de to måtene tvilen manifesterer seg på, kan leses som ulike sider i et og samme menneske, slik at melodramaet også kan kaste lys over menneskets forhold til seg selv. Inndelingen i passiv og aktiv impliserer likevel interessante spørsmål om forholdet mellom skeptisisme og kjønn. Kan det tenkes at ensomhet og skeptisisme oppleves forskjellig for kvinner og menn? Selv om dette historisk sett er tilfelle, må man anta at det passive like lite er forbeholdt kvinnen, som det aktive er forbeholdt mannen. Poenget må være at det passive og det aktive ikke bare uttrykker seg i en skeptisistisk form, men at disse to sidene i mennesket også kan vendes til sin motsetning, og slik hjelpe mennesket å overkomme skeptisismen: mens det aktive gir oss muligheten til å gå ut og gjøre oss kjent, gjennom språk og kroppslige gester, gjør det passive oss inneforstått med at våre språklige og kroppslige uttrykk må anerkjennes av de andre.

Denne fleksibiliteten ved Cavells teorier om melodrama og tvil, at den opererer på flere plan på samme tid, vil jeg gjøre bruk av i oppgaven min. For mens Sofies ensomhet, tett forbundet med en passiv skeptisisme, i stor grad kan sies å vise konsekvensene av det patriarkalske samfunnets forventninger til kvinnen, ser Solveigs ensomhet, preget av en tydelig veksling mellom passiv og aktiv skeptisisme, ut til å tematisere tvilens herjinger i et menneskes ”indre” liv. Jeg skal i det følgende undersøke dette nærmere; hvordan og hvorfor det er slik. At både Sofie og Solveig, på tross av svært ulike livssituasjoner, i siste instans ender med å stå overfor et valg som i store trekk ser ut til å være et valg mellom egen identitet og fellesskapet, viser også at de ulike planene samfunnskritikken opererer på til syvende og sist bunnar i det samme – nemlig det spenningsfylte forholdet mellom individ og samfunn. Dette samsvarer med mitt hovedpoeng i avhandlingen; at Sofie og Solveig kan si noe om en ensomhet som alle kan kjenne seg igjen i. Selv om ensomhet lest i lys av Cavells teorier om melodrama er knyttet til en tvil som kan ta både en passiv og en aktiv form, tar den utgangspunkt i vår felles situasjon – at vi alle, i kraft av menneskekroppens væremåte, er atskilte.

---

<sup>38</sup> I boka *Medlidenhet og melodrama* skriver Christine Hamm om denne inndelingen: ”Den passive skeptisismen finnes historisk ofte hos kvinner, og den er gjerne et resultat av kvinnens reaksjon på mannens aktive skeptisisme: Når mannen tviler på at kvinnen har en levende sjel, og når han behandler kvinnen som dukke, begynner kvinnen i sin tur å tvile på om hun i det hele tatt kan bli erkjent av mannen, eller av andre” (2006: 66).

### 3.3 Trusselen mot det hverdagslige

Ved å videreføre noe av arven etter tenkere som Wittgenstein og Emerson i sine lesninger av estetiske tekster og film, ønsker Cavell å åpne opp for nye måter å forstå, og dermed møte, den skeptisistiske trusselen på. Han mener at det Emerson i sin diktning beskriver som det hjemlige, nære og lave, er det samme som Wittgenstein i sin filosofi refererer til som det alminnelige og hverdagslige. På bakgrunn av blant andre Kierkegaard og Nietzsche utvikler Cavell en tanke om ekteskapet, viljen til gjentakelse og daglig tilbakevending, som det optimale bildet på dette hverdagslige:

The transformation of incestuous knowledge into erotic exchange is a function of something I call the achievement of the daily, of the diurnal, the putting together of night and day (...) a process of willing repetition whose concept is the domestic, or marriage, however surprising the images of marriage become in these films (1996: 82).

Melodramaets trussel mot ekteskapet må forstås i forbindelse med den filosofiske tvilen på det hverdagslige, som en trussel mot det menneskelige fellesskapet. I Cavells teorier knyttes den filosofiske skeptisismen til melodramaets sirkling rundt historier om hevn ved at den selv kan leses nettopp som en slik hevnhistorie, en voldsom reaksjon på bevissthetens oppdagelse av sin egen begrensning og manglende tilgang på sikker viten. Med Descartes' radikaliserings av tvilen etablerte skeptisismen seg for alvor i store deler av den vestlige filosofitradisjon. Kravet om bunnfaste, urokkelige grunner for erkjennelse er blitt opprettholdt gjennom hele moderniteten. Når en slik skeptisisme ikke lengre er kun en intellektuell lek, men en del av hverdagserfaringen, blir den en trussel mot det hverdagslige:

The problem of the existence of other minds is the formulation given in the Anglo-American tradition of philosophy to the skeptical question whether I can know of the existence (not, as primarily in Descartes and in Hume, of myself and of God and of the external world, but) of human creatures other than myself, know them to be, as it were, like myself, and not, as we are accustomed to asking recently with more or less seriousness, some species of automation or alien (Cavell 1996: 90).

#### 3.3.1 Privatspråket – et rent og skarpskåret ideal

Det er i det tidlige essayet "Must we mean what we say?" (1957), som kanskje hovedsakelig fremstår som et forsvar for dagligspråkfilosofiens metoder, at Cavell først etablerer teorien



om at den skeptisistiske posisjonen henger sammen med en tvil på språket. Her peker han på at det er en manglende vilje til å erkjenne at et språk som deles av alle nødvendigvis må ha sine begrensninger, som leder skeptikeren til å opprette en egen standard, et privatspråk. Da det mest karakteristiske ved språket er at det er noe man snakker sammen med andre, følger det også naturlig at språkhandlingene våre på forskjellige måter kan mislykkes i forhold til hva som var intensjonen bak dem. Språket garanterer ikke at den nøyaktige meningen avsenderen tillegger ordene vil oppfattes identisk av mottakeren: "What needs understanding can be misunderstood" (Cavell 1995: 12). Det finnes alltid en sjanse for at det vi sier kan bli misforstått. Skulle vi fullstendig omgått de misforståelsene som kan oppstå i vår omgang med de andre, måtte vi derfor uttrykt absolutt alt eksplisitt, eller vi måtte latt være å si noe overhodet. Skuffelsen over ordene, og opplevelsen av å ikke kunne gjøre seg forstått, kan i verste fall resultere i en tvil på om ordene i det hele tatt gir mening. For skeptikeren medfører tvilen at språket, i sin helhet, fremstår som ubrukelig. Skeptikeren søker et fullkomment språk.

Wittgenstein kritiserer i *Filosofiske Undersøkelser* forestillingen om at det finnes et renere, mer filosofisk språk som tar seg av det verdifulle, det som dagligspråket, med sitt fokus på det lave, nære og trivielle, ikke er i stand til å gripe. I følge Wittgenstein er alt del av det samme språket; problemet ligger i at vi glemmer hvordan vi bruker det: "Når filosofene bruker et ord – 'viten', 'væren', 'gjenstand', 'jeg', 'setning', 'navn' – og forsøker å gripe tingens *vesen*, må man spørre seg: Blir ordet noensinne virkelig brukt slik i språket, der det hører hjemme?" (1997: § 116). Misforholdet mellom språket og det vi krever av språket kan lede til et ønske om å "rense, sublimere setningstegnet selv" (§ 94).<sup>39</sup> Dette ønsket om å sublimere språket er imidlertid noe språket selv innbyr til; med språket kommer fristelsen: "Et *bilde* holdt oss fanget. Og vi slapp ikke ut av det, for det lå i språket vårt, og det virket som språket bare gjentok det for oss, ubønnhørlig" (§ 115). Det er når vi er i ferd med å forville oss bort fra tingene i vår hverdagstenkning og har havnet på den "avveien der det virker som vi må beskrive de ytterste spissfindigheter, som vi jo likevel slett ikke kan beskrive med de midlene vi har til rådighet" (§ 106), at vi må minne oss selv på hvordan språket fungerer. For samtidig som vi kan bli fanger i språket – blendet av idealet – er det språket som kan helbrede oss, føre oss tilbake til hverdagstenkningen: "Vi fører ordene tilbake fra deres metafysiske til deres hverdagslige anvendelse" (§ 116). Helbredelsen ligger dermed i å minne oss selv på at ordets

---

<sup>39</sup> I en undersøkelse av hva som menes med *begreper* ["concepts"] i poststrukturalistisk teori og dagligspråkfilosofi skriver Toril Moi: "To ask a question in general, without bearing in mind the reasons we have for asking it, is the beginning of the process of 'subliming' our words" (2010: 23).

mening ligger i dets bruk. Vi må rette oppmerksomheten mot ”det som allerede ligger åpenbart fremfor oss. For det er det vi i en aller annen forstand ikke later til å skjønne” (§ 89).

I *The Claim of Reason* kommer Cavell nærmere inn på årsakene til og følgene av skeptikerens overbevisning om at språket ikke fungerer. Her peker han på at fantasien om et privatspråk skriver seg fra en frykt for meningsløshet; en frykt for at det ikke finnes noe å si. Samtidig som skeptikeren frykter at det vi sier ikke skal bety noe, frykter hun at det skal bety altfor mye:

So the fantasy of a private language, underlying the wish to deny the publicness of language, turns out, so far, to be a fantasy, or fear either of inexpressiveness, one in which I am not merely unknown, but in which I am powerless to make myself known; or one in which what I express is beyond my control (1979: 351).

Fantasien innebærer at man unngår faren for at det man sier skal avsløre mer enn det man selv vil. Bare når individet selv ønsker det, kan andre få innsikt i hennes ”indre” liv. Privatspråket fremstår som en mulighet til å sikre det stemmeløse individets forståelse av seg selv:

A fantasy of necessary inexpressiveness would solve a simultaneous set of metaphysical problems: it would relieve me of the responsibility for making myself known to others – as though if I were expressive that would mean continuously betraying my experiences, incessantly giving myself away; it would suggest that my responsibility for self-knowledge takes care of it self – as though the fact that others cannot know my (inner) life means that I cannot fail to (*ibid.*).

Privatspråket skal sørge for at individet blir forstått akkurat slik det behager, uten anstrengelse og risiko: ”The wish underlying this fantasy covers a wish that underlies skepticism, a wish for the connection between my claims of knowledge and the objects upon which the claims are to fall to occur without my intention, without my agreements” (*ibid.* 352). Paradokset er imidlertid at det som skal sikre individet den fullkomne forståelse er uforståelig for andre.<sup>40</sup>

### 3.3.2 Kriteriene – kilde til skuffelse eller grunn for felles forståelse?

Gjensidig forståelse mellom menneskene muliggjøres gjennom vår overensstemmelse i dommer, det Wittgenstein kaller ”livsformer”. Vi forstår hverandre gjennom den dagligdage bruken av språket; det er bruken av et uttrykk som viser oss at vi deler kriterier for hva et

---

<sup>40</sup> Wittgenstein formulerer privatspråkets problem slik: ”- Vi er komt ut på glattisen der det ikke er noen gnidningsmotstand, der betingelsene altså i en viss forstand er ideelle, men der vi nettopp derfor heller ikke kan bevege oss. Vi vil bevege oss; da trenger vi *gnidningsmotstanden*. Tilbake til den grove bakken!” (1997: § 107).

objekt er for noe. Dette gir oss et felles bilde av verden: ”Riktig og galt er det menneskene sier; og det er i språket menneskene stemmer overens. Dette er ingen overensstemmelse i meninger, men i livsform” (1997: § 241). I følge Cavell er det å lære konsekvensene av vår språkbruk en like naturlig del av språkopplæringen som det å lære grammatikk, syntaks eller hva ordet referer til: ”Intimate understanding is understanding which is implicit” (1995: 12). Språkopplæringen skjer ikke først og fremst ved at vi sitter bøyd over en ordbok – vi lærer språk og verden *sammen*, noe som sier litt om kompleksiteten i de livsformene våre språklige uttrykk er nedfelt i. Et eksempel på dette kan være hvis en person kommer bort til deg og spør om du kler deg slik du gjør frivillig. Du vil umiddelbart oppfatte at personen antyder at klesstilen din er sær, selv om ”frivillig” i utgangspunktet ikke er synonymt med ”sær”. Spørsmålet impliserer ganske enkelt noe mer enn det vi ville finne ut hvis vi slo ordene opp i en ordbok. I følge Cavell *må* personen faktisk mene at du har sære klær, nettopp fordi slike implikasjoner er en grunnleggende del av det vi kommuniserer til andre når vi snakker. Når vi snakker tar vi derfor like mye høyde for de spesifikke implikasjonene av ytringene våre, som de eksplisitte påstandene våre.

Gjennom språkbruken bekrefter vi et ords mening, men fordi kriteriene aldri er blitt formelt fastlagt en gang for alle, blir også ordenes mening gradvis utvidet eller innskrenket. Ved å snakke lærer vi hva ordene våre betyr; vi viser hva betydning vi tillegger tingene rundt oss. Wittgenstein gir et eksempel på dette når han forklarer hvordan et barn lærer smerteatferd: ”Ord blir knyttet til det opprinnelige, naturlige følelsesuttrykket og stiller seg i dets sted. Et barn har slått seg og gråter; og så snakker de voksne til barnet og bibringer det utrop og senere setninger. De lærer barnet en ny smerteatferd” (§ 244). Når vi lærer forbindelsen mellom smerteopplevelsen og uttrykket ”smerte”, lærer vi kriteriene for bruken av uttrykket; vi lærer hvordan vi skal oppføre oss i situasjoner der vi har smerte. Å forstå hva smerte er, er å vite hva som *teller* som smerte. Samtidig lærer vi at smerte er noe annet enn t.d. *glede*.

Det er dermed ingen underliggende, uavhengig struktur av regler som styrer vår bruk av språket. Vår gjensidige forståelse beror ene og alene på hver enkelt språkbrukers vilje til å gjøre seg forståelig gjennom å bruke ordene på den vanlige måten, dvs. ved å delta i den livsformen språket er nedfelt i: ”What is normative is exactly ordinary use itself” (Cavell 1995: 21). Det handler om en overensstemmelse i responser. Når vi snakker, snakker vi derfor også *for* hverandre. Skulle vi bli usikre på et ords mening kan det være vi trenger å ”remind ourselves of *what we should say when*” (ibid. 20). Dette gjør dagligspråkfilosofen ved å sette

ordet inn i en språklig sammenheng – Wittgenstein kaller dette ”språkspill” – som kan oppklare det uklare ved ordet: ”Hvordan et ord fungerer kan man ikke gjette. Man må iakttå hvordan det anvendes og lære av det” (Wittgenstein 1997: § 340). Å finne et språkspill for det aktuelle ordet er å lage seg et overblikk over det man allerede vet. Det er dette Wittgenstein gjør når han i *Filosofiske Undersøkelser* undersøker hva kriterier som ligger under for ord som ”smerte” og ”rød”.

At kriteriene kan hjelpe oss med å skille mellom smerte og glede, eller si et bord og en stol, betyr imidlertid ikke at de kan gi oss sikkerhet når det kommer til *eksistens*. Kriteriene kan, i kraft av sin konvensjonelle bestemmelse, gi oss visshet i om det er smerte eller glede den andre uttrykker, men de kan ikke overbevise oss om at den andre faktisk har disse følelsene:

Criteria are ”criteria for something’s being so”, not in the sense that they tell us of a thing’s existence, but of something like its identity, not of its *being* so, but of its being *so*. Criteria do not determine the certainty of statements, but the application of the concepts employed in statements (Cavell 1979: 45).

Skuffelsen over denne ”mangelen” ved kriteriene leder i skeptikerens tilfelle til en avvisning av dagligspråket. I motsetning til flere andre dagligspråkfilosofier mener Cavell at skeptikeren her har gjort en riktig observasjon; ingen språkspill kan gi oss sikkerhet om verdens eksistens; de kan bare vise oss at all mening oppstår gjennom vår overensstemmelse i dommer.

### **3.4 Å overkomme den skeptisistiske trusselen**

I følge Cavell er en tilbakevisning av innsiktene som oppnås i den skeptisistiske tradisjonen ikke en løsning, nettopp fordi kriteriene og måten de representerer verden på *kan* bli forkastet. Samtidig peker han på at en avvisning av dagligspråket vil få store konsekvenser. Fordi det er gjennom kriteriene at vi relaterer oss til andre og til verden, ville det å forkaste disse innebære at vi mistet muligheten til å forholde oss til verden – overhodet.

Mens den anti-skeptiske filosofen prøver å omgå de menneskelige begrensingene ved å fornekte skeptikerens innsikter, står den skeptiske filosofen skråsikkert fast ved sin tvil. Det er i en slik situasjon at Cavell introduserer begrepet *aksept*, et begrep som tar høyde for at kriteriene ikke kan gi oss sikker viten, men som samtidig viser at det dermed ikke er sagt at vi aldri kan vite noe. Det er ingen grunn til å fornekte at vår relasjon til verden ikke baserer seg på sikker viten. Men det er heller ingen grunn til å la denne kjensgjerningen lede oss inn i en

oppfatning av vår egen posisjon som defekt. Språket virker selv om det ikke står i en metafysisk forbindelse med tingene. Slik Cavell ser det er vi derfor selv ansvarlige for vårt forhold til verden. Selv om verden ikke kan erkjennes, så kan den aksepteres. Likeens er det opp til oss å anerkjenne den andre, selv om menneskenes atskilthet umuliggjør sikker viten.

Anerkjennelse er ikke underordnet erkjennelse, noe vi må ta til takke med i vår begrensede situasjon. I essayet "Knowing and Acknowledging" blir det klart at heller enn et alternativ, er anerkjennelse å oppfatte som en *fortolkning* av erkjennelse. Erkjennelse er noe som kan skje bare når det først finnes anerkjennelse, når man ser den andre som en annen, og responderer deretter: "One could say: Acknowledgement goes beyond knowledge. (Goes beyond not, so to speak, in the order of knowledge, but in its requirement that I *do* something or reveal something on the basis of that knowledge)" (Cavell 1995: 257). Dette man *gjør* når man anerkjenner, er at man tar innover seg de forpliktelser som ligger i et språksamfunn; man godtar den andres uttrykk som et uttrykk for en annen, man lar det *telle*. Et sentralt punkt hos Cavell – i forlengelsen av Wittgensteins undersøkelse – er i denne sammenheng problemet med å vite om den andres smerteatferd henger sammen med en faktisk smerteopplevelse. Mens han bekrefter skeptikerens påstand om at vi aldri kan få visshet om den andres "indre" liv – skeptikeren avviser at bevisstheten uttrykker seg gjennom kroppen – fastholder han at det egentlige problemet ligger i skeptikerens forveksling av "knowing" med "acknowledging":

I said that the reason 'I know I am in pain' is not an expression of certainty is that it is an expression of pain – it is an exhibiting of the object about which someone (else) may be certain. I might say here that the reason 'I know you are in pain' is not an expression of certainty is that it is a response to this exhibiting; it is an expression of *sympathy*" (ibid. 263).

Erkjennelse henger derfor nøye sammen med den innstillingen man har til kriteriene, og til de andre. Først når man har godtatt menneskene som atskilte og anerkjenner sin relasjon til den andre, inntreffer erkjennelse: "I must *acknowledge* it, otherwise I do not know what '(your or his) being in pain' means. Is" (ibid.). Når man uttrykker medfølelse viser man forståelse for den andre, samtidig som man er inneforstått med at man ikke kan gjøre den andres smerte til sin egen. Man har erkjent menneskelig atskilthet.

## 4. ”Og du, Sofie, hvorfor er du alene?” (58)

### 4.1 Dagliglivet på Amtmannsgården – ensomhet som hverdagslig erfaring

4.1.2 ”[M]enneskene kan ikke gi hverandre noe, nei intet; intet...” (243)

Ensomhet er et utbredt fenomen blant personene i *Amtmannens døtre*. Flere av personene fortviler over vanskene med å kjenne de andre, eller selv å bli kjent. Fremdriften i romanen beror for en stor del på språklige forviklinger: Personene fortier sitt ”indre”, og de misforstår det som blir gitt uttrykk. Vi får tidlig vite at det over amtmannen ”hvilte et eget slør av sykелighet, tretthet eller kummer” (11) og at han lever en tilbaketrukket tilværelse: ”Han holder sig mest på sitt arbeidsværelse og er hvad man i almindelighet kaller uselskapeilig” (16). Lorenz Brandts ensomhet fortjener en studie i seg selv; han går i løpet av romanen gjennom en rekke forvandlinger, den ene mer dramatisk enn den andre. For hver slik forvandling blir Brandt mer isolert. Mot slutten mister han helt troen på de andre, og på ordene: ”Han var kommet til det punkt hvor han syntes at ett hårdt ord til vilde støte ham redningsløst tilbake i svelget” (240). I epilogen får vi vite at ”Han skydde mere og mere de menneskelige boliger, og til tider hvor andre søker ly, så man ikke sjelden ham og hans hund slumrende på bar mark eller under noen graners gjestmilde tak” (259). Ensomheten faller til slutt sammen med Brandts fysiske død, og sier slik noe om de menneskelige begrensninger på det dypeste plan.

Margrethe gir grundig uttrykk for tilstanden i sine *blade*: ”Jeg har intet lest, intet lært, ikke engang å vinne noen veninder. Alt ser så fremmed og forundret på mig” (94). Margrethe taler først og fremst om ensomhet ut i fra sin situasjon som kvinne, men som i tilfellet med Brandt, retter også Margrethe oppmerksomhet mot ensomhet som noe allmennmenneskelig, noe som hever seg over alle kategorier og konstruksjoner mennesket kan deles inn i:

Hvorfor nevner prestene aldri denne lidelse? Tror de ikke på den? Har de glemt den? O, ser til, I hellige menn, og I vil opdage at I ikke har glemt den! Ser til, og I vil måske finne en fold i eders sjel hvor denne lidelses navn – nettop dennes – står uutslettelig inngravd. Nevn den, kall på den med navn, og der vil gå et pust gjennom kirken, og det er de undertrykte sukk fra de tusener der har fornummet ropet (97).

Margrethes oppfordring om å snakke om smerten tyder på at hun i kjølvannet av egne smertelige erfaringer har sett at den eneste veien ut av ensomheten går gjennom ordene. I Margrethes *blade* blir det klart at hun aldri egentlig har samtalen med mannen hun elsker om

deres kjærlighet; grunnen til at det ikke ble de to kan hun bare danne seg et bilde av gjennom rykter – ”det er dryppet i mitt øre en gang” (92) – og egne spekulasjoner. Da ingen vet hva den andre egentlig føler og tenker, og ingen tyr til ordene, blir situasjonen håpløs for både han og henne. Hvor smertelig begrensende dette oppleves, kommer tydelig frem i Margrethes sterke ønske om ikke lenger å være bundet til et liv på jorden: ”Han [Gud] vil opta mig i sin himmel, at jeg der kan leve fullkommene, renere, og uten brodd og bitterhet” (98). Selv om Margrethe til slutt gir etter for sin fantasi om det fullkomne – døden og himmelen – og slik sett ikke overvinner sin skeptisisme, så vitner hennes skriftlige nedtegnelser om et håp om at hennes ord kanskje kan hjelpe noen andre; noen som kan ”søke lønnen kun i [sig] selv”: ”Jeg bøier mig dypt for denne ubemerkede storhet, denne daglige heroisme, dypere enn for noen manns gjerning, hvor glimrende denne enn kan være; men jeg kunde det ikke... Himmelen være mig nådig! Jeg kunde det *slett* ikke” (96). Slik jeg ser det peker dette frem mot det valget Sofie til slutt tar – et valg som nettopp viser en vilje til ”denne daglige heroisme”.

Oppmerksomheten rundt Kolds ensomhet er betydelig, da både han selv og fortelleren gang på gang, indirekte eller direkte, understreker likhetstrekkene med Byron; Kold presenteres konsekvent som ”den ensomtfostrede, drømmeren oppe fra skogene” (101). Den doble fremstillingen gir Kolds ensomhet troverdighet, vi tar hans sensible følelsesliv på alvor. Men kanskje kommer tilliten først og fremst fordi ensomheten i så stor grad er fremstilt gjennom det byronske motiv, et uttrykk for ensomhet vi ikke mistenker for skuespill.<sup>41</sup> Selv om Kold tilsynelatende er tilbakeholden om sin ensomhet – han lar ingen uten sin venninne Margrethe komme inn på seg – så ligger det i nettopp denne romantiske fremstillingen av den ensomme en enorm tiltrekningskraft. For Kold blir lett gjenstand for oppmerksomhet: ”Fruen betegnet ham alltid som et uhyre av ’ufølsomhet’, og for de yngre, der vanskeligere opgir troen på noe likestemt, var han iallfall en gåte” (102). Den tiltrekningen Kold har på de andre, inkludert leserne, er gjerne ubevisst, men den stiller Sofies ensomhet i bakgrunnen.

#### 4.1.3 ”Sofie hadde aldri hatt noen fortrolig eller veninde...” (47)

Sofies ensomhetsopplevelse synes først og fremst å inntre når hun er sammen med andre. I dagboken skriver hun om en drøm som belyser hennes forhold til familien:

---

<sup>41</sup> Se til dette innledningskapitlet.

Om natten i drømme drives jeg igjen bort; det foresvever mig som noe uopnåelig; jeg lander hundre ganger på den norske jordbunn; jeg ser hjemmet og trer inn under dets tak; da forvandles alt igjen; jeg er i lutter fremmede omgivelser, blandt fremmede skikkelser (47).

Denne avstanden mellom henne og hennes nærmeste henger ikke minst sammen med Sofies erfaringer av å ikke bli forstått, noe som i følge henne selv har forårsaket en disharmoni i familien som ville vært unngått hvis hun bare kunne vært til glede i stedet: ”Men herefter vil jeg volde dem glede. Alt for dem uforståelig i mitt vesen skal jeg vite å beherske; de skal ikke kjenne det, ikke engstes over det. Akk, er det forståelig for mig selv?” (48). I motsetning til hva hun opplever i samvær med de andre, blir naturen generelt og grotten spesielt et sted der hun er fri; et sted hun ikke kan leve uten.<sup>42</sup> Sofies naturopplevelser vitner om et sterkt frihetsbehov: ”[S]nart så Sofie sig alene i den dunkle skog. Et øieblik stanset hun og overløt sig med et uforklarlig velbehag til den følelse å være ene” (58). Sitatene tyder på at behovet for frihet er sterkt knyttet til ønsket om å møte seg selv slik hun er når hun ikke må ”beherske” seg i andres nærvær. Lengselen etter å bli ”forståelig for mig selv” avløses av et ”uforklarlig velbehag” når den i ensomme stunder får næring. At Sofie er fremmed i hagen og hjemme i naturen understreker ensomhetens ambivalens. Samtidig som ensomheten er forbundet med isolasjon og begrensning, gir den også rom for frihet, og for å hevde seg selv.

Sofies opplevelse av å være hjemme i naturen, handler også om å være ett med denne. I naturen kommer hun til fortrolighet med seg selv, her søker hun en harmonisk enhetsfølelse med altet: ”Hennes åpne, religiøse sinn søkte tidlig Gud i naturen, i alt hvad der var stort og skjønt, mens hun dunkelt følte savnet av en inderligere hvilen i ham” (122). Kombinasjonen av naturopplevelse og selverkjennelse er selvsagt et romantisk ensomhetsmotiv, og i så måte tidstypisk for romanen.<sup>43</sup> I min sammenheng blir fremstillingen spesielt interessant fordi ensomhet lest i lys av skeptisismeproblematikken nettopp handler om vanskelighetene med å akseptere atskilthet. Da Sofies følelser av å være ett med allnaturen er så sterke, kan dette bevirke at aksepten for menneskelig atskilthet blir en spesielt vanskelig oppgave. Fordi kontrasten mellom det hun erfarer i naturen og det hun erfarer i forholdet til andre mennesker

---

<sup>42</sup> Også Sigurd Aa. Aarnes peker på den betydningsfulle rollen naturen spiller i Sofies liv: ”I denne uberørte naturen i og ved grotten føler Sofie seg fri. Her er hun seg selv” (1977: 123). Naturen symboliserer dessuten noe ”indre”: ”Naturen spiller på ekte romantisk måte med i handlingen som avspeiling og akkompagnement til det som foregår i menneskesinnet” (120).

<sup>43</sup> Svend Erik Larsen skriver i sin behandling av litteraturens ulike måter å uttrykke ensomhet på at 1700-tallets gryende alpeturisme og dyrkelsen av ”den sublime naturopplevelses ensomhet”, ble en litterær konvensjon som fulgtes opp av romantikerne (2002: 64).



blir så stor, oppleves avstanden til de andre enda sterkere, og mer smertefull. Da Sofies enhetsfølelse med naturen preges av lengselen etter en språkløs, så og si guddommelig forbindelse, svarer den på mange måter til fantasien om en fullkommen forståelse eller kommunikasjon som overskrider de fysiske hindre. De forbindelsene som kommer til uttrykk i naturen føles gjerne som sannere eller påliteligere, da de ikke kan tas for de begrensningene som finnes i det menneskelige språksamfunn.<sup>44</sup> Skeptikerens ”avsløring” av at vi aldri kan få sikkerhet om bevissthetens eksistens i en annen, kan være utløsende for denne søken etter (dypere) mening i det metafysiske. Min tanke er dermed at Sofies sterke naturopplevelser er med å forvanske aksepten for de menneskelige begrensninger. Men samtidig skal jeg undersøke om det ikke også er nettopp denne kvaliteten i henne, ønsket om å være ett med alt, som er noe av det som til slutt leder henne inn i (et akkordert) fellesskap med de andre.

## 4.2 Språk: Formidling og forhindring av formidling

### 4.2.1 Tvilen på språket – en trussel mot det dagligdagse

Sofie har et anstrengt forhold til det å uttrykke seg og den innledende presentasjonen er talende: ”Hun deltok aldeles ikke i samtalen, men stirret ned på sin tallerken, hvorfra hun av og til så op med et sky og tillike forskende blikk” (14). Sofies stumme atferd bemerkes først av Kold, og etter hvert som han blir mer husvarm utdyper han sitt inntrykk: ”Dette barn har gjort mig det temmelig broket. Hun har formelig gjort mig fortred. Jeg var rett fornøiet da hun reiste” (21). Kold finner Sofies vekslende oppførsel besynderlig, han kan ikke forstå henne: ”Det var umulig å komme efter om det var stupiditet eller vrangvillighet eller hvad det var” (22). Kolds bemerkninger ser ut til å representere den allmenne oppfatningen av Sofie, en oppfatning som belyses i en kommentar av søsteren til prosten Rein: ”Hun skal være et rent utyske, kaprisiøs og full av innfall. Vill og forvoven som en kosakk skal hun sprengte alle farens hester. Hun hadde vært i stand til å slå døren i like for nesen av oss” (117). Hvorfor kan ikke Sofie unne de andre sin deltagelse i den dagligdagse samtalen?

#### 4.2.1.1 En appell om sameksistens

Det er et utakknemlig rykte å få når vi vet at det nettopp er Sofie som gjør de to reisendes opphold på Amtmannsgården så umåtelig behagelig på alle måter. Reins søster nærmest

---

<sup>44</sup> En slik holdning tyder på det Wittgenstein omtaler som et ønske om å *sublimere* språket, et ønske utløst i kraft av måten språket fungerer på: ”For de formene vi uttrykker oss i, hindrer oss på mange måter i å se at det ikke er noe mystisk som foregår her; det er uttrykksformene våre som sender oss ut på jakt etter kimærer” (1997: § 94).

lovpriser sin vertinnes gjestfrihet, hun fremstiller Sofie som så perfekt at det hele blir komisk: ”Hun var så menn hjemme overalt, og skjønt hun forsikret at hun tok ubetydelig del i de utvendige forretninger, visste hun dog så god beskjed og talte så kyndig om enhver ting, som om hun ikke interesserte sig for annet i verden enn å veve, yste og kjerne” (118). Flere andre steder i romanen får vi høre om Sofies grenseløst pliktoppfyllende fremferd. Heller enn å utelukkende betrakte denne fremstillingen som en av overdrivelsene i romanen,<sup>45</sup> vil jeg sette det i sammenheng med et ønske hun ytrer i sin dagbok: ønsket om å få være til glede for de andre. Den bakenforliggende årsaken til dette tilsynelatende uselviske ønsket, bunner selvsagt i Sofies behov for bekreftelse. En tro på at det å være til glede for andre kan virke tilbake på henne, i gjengjeldelse gi henne det hun trenger, utløser et målrettet forsøk på å sette i gang en slik vekselvirkning. Dette er Sofies appell til omgivelsene om å få leve i sameksistens med dem. Men som det stygge ryktet bekrefter, i sammen med flere andre gjengitte rykter, oppnår ikke Sofie det hun vil med sin plan.<sup>46</sup> Da Sofie lærer at strategien er mislykket, plasserer hun seg i en posisjon der den oppmerksomheten hun mottar, er av den negative typen: ”Dog var det især når Sofie var fraværende man følte en lyst til å kritisere henne; når hun var til stede, øvet hennes personlighet sin makt over alle, og mot deres vilje imponerte hun dem” (110). Inntrykket Sofie etterlater er altså at hun veksler mellom taushet og voldsomme utbrudd, men først og fremst at hun på et eller annet vis alltid blir en magnet på de andres oppmerksomhet. Dette henger sammen med hennes evne til å sette seg selv i scene. Forsøket på å oppnå anerkjennelse nedjusteres på dette tidspunkt til et forsøk på å oppnå *en eller annen form* for reaksjon fra de andre, men er like fullt en iscenesettelse som springer ut fra et ønske om å bli bekreftet. Sofie fremstår som sær, uforståelig; og hun på sin side, opplever å ikke bli forstått: ”Denne unge pike var vant til at de anskuelser hun dannet sig om livet, avvek fra hennes omgivers, og det hadde gjort henne mangen gang forvirret og uenig med sig selv. Hun uttalte sjelden en dom uten om den likegyldigste ting” (84).

---

<sup>45</sup> Henrik Jæger og Otto Hageberg (begge i *Søkelys på Amtmandens døtre* 1977) bemerker det (tilsynelatende) overdrevne i fremstillingen av Sofie: ”Sofie er da malet med altfor mange ideelle Træk til at gjøre Indtryk af at være et individ (...) man bliver tilsidst træt af al denne opkonstruerede ideelle Fuldkommenhed, der savner al Legemlighed” (Jæger 1977: 95-6).

<sup>46</sup> Forståelsen av at Sofies behov for eksistensbekreftelse også, eller først, blir søkt gjennom de andres anerkjennelse av henne, skjer på bakgrunn av min lesning av Cavells essay om *Stella Dallas*. Cavell beskriver der Stellas forsøk på å tilfredsstille andres (spesielt sin manns) smak ved sine valg av klær. Da ektemannen ikke ser hva hun egentlig gjør for ham, innser Stella at hun må finne en annen strategi: ”Stella learns the futility of appealing to the taste of those who have no taste for her”. Stellas utvei blir å ty til den andre ytterligheten: ”[S]he has concluded from that visit that that strategy is hopeless and that what she seeks now, at the hotel, is disapproval” (1996: 202).

#### 4.2.1.2 Tvilens hvorfor

Romanen forklarer altså Sofies taushet ut i fra hennes gjentatte erfaringer av at ordene ikke tilstrekkelig makter å formidle hennes dype ”indre” liv. Da Sofie opplever at hennes egne meninger om verden ikke faller sammen med de andres, begynner hun å tvile på om hun kan gjøre seg forstått. Tvilen bunner i en frykt for at ordene overhodet ikke betyr noe, eller at det ikke gir mening å anstrenge seg for å bli forstått. Kold beskriver henne slik i brevet til Margrethe: ”På denne vis så jeg henne nesten bare ved bordet, der satt hun taus; men ytret hun noe, så trodde moren alltid å oppdage noe dumt deri, eller også noe der stod i strid med den velopdragenhet hun søkte å bibringe henne” (25). Diskrepansen mellom Sofie og de andres anskuelser resulterer i en usikkerhet i forhold til de kriteriene som impliseres i den dagligdagse bruken av språket. Opplevelsen av at de andres verden ikke er hennes verden, frembringer en tvil på om hun overhodet deler kriterier med de andre. Men samtidig som Sofie erfarer en hjemløshet i dagligspråket, kjenner hun også på en menneskelig trang til å fortelle sin historie, sine erfaringer. At hun ofte er ”forvirret og uenig med sig selv” ser dermed ut til å reflektere en splittelse i henne, en vakling mellom tvil og tro som i første omgang slår ut i en opplevelse av å ha mistet muligheten til å uttrykke seg i dagligspråket, tapt sin stemme.

#### 4.2.1.3 Tvilens hvordan

I sin skuffelse over å stadig bli misforstått, fantasierer Sofie om et språk som kan uttrykke akkurat det hun mener med ordene, verken mer eller mindre enn det hun legger i dem. Da denne fantasien bunner i en dypereliggende frykt for at ordene snakker henne over hodet, reagerer skeptikeren ofte med å bringe seg selv til taushet. De få gangene Sofie sier noe, ytrer hun seg i likegyldige, tomme fraser, som for å ironisk demonstrere hvor intetsigende hun synes det allmenne språket er. Samtidig utløser tapet av hennes dagligdagse stemme plutselige, melodramatiske innfall, ubegripelige for både henne selv og andre: ”Just som jeg var gladest kunde det overfalle mig en angst, så jeg snek mig hen i en krok og gråt” (52). På bakgrunn av Cavell sine teorier blir det ubegripelige i atferden å forstå som en reaksjon på redselen for å måtte forbli ukjent – for seg selv og for de andre. Cavell beskriver opplevelsen av å ikke bli anerkjent av de andre som en filosofisk trussel mot det dagligdagse:

It is being uncounted – being left out, as if my story were untellable – that makes what I say (seem) perverse, that makes me odd. The surmise that we have become unable to count one another, to count for one another, is

philosophically a surmise that we have lost the capacity to think, that we are stupefied. I call this condition living our skepticism (1994: 127).

Sofie føler seg utestengt av menneskeverden og søker derfor til naturen hvor hun finner en ensomhet som gir henne følelsen av å komme hjem: ”Jeg kan ikke leve uten i den norske natur; borte fra den måtte jeg syke midt i alle de gleder og nydelser verden formår å gi. Alt er nytt og friskt i den, og dog kjenner jeg alt så vel igjen. Med mine omgivelser er det nettopp omvendt” (48). Denne hjemfølelsen består for en stor grad, som vist ovenfor, i en opplevelse av overskridelse, av å komme i kontakt med noe guddommelig. I naturen trenger hun ikke bruke ord, her opplever hun gjensidig forståelse gjennom den blotte væren. Når alt er ett, finnes det heller ikke noe skille mellom språk og ting. Dette svarer til forestillingen om privatspråket som et ”renere” språk, et språk som er ubesmittet av den subjektiviteten – og dermed kompleksiteten – et delt språk medfører. At alt er ”nytt og friskt” henspiller da på dette språkets renhet. At naturen samtidig fremstår som så gjenkjennelig, viser til hvordan privatspråket unngår dagligspråkets kompleksitet; her trenger man ikke anstrenge seg for å bli forstått, alt er gitt en gjennomsiktig, objektiv betydning, noe som selvsagt også opphever følelsen av å være atskilt. Følelsen av meningsløshet som Sofie erfarer i møtet med de andre, erstattes i møtet med naturen av en umiddelbar meningsfylde; følelsen av å komme i kontakt med en underliggende, tidløs sannhet som ikke svikter. Sofies erfaringer i naturen forteller om en lengsel etter en annen type kommunikasjon enn den hun må forholde seg til i dagliglivet.

#### 4.2.1.4 En reaksjon på den skeptisistiske trusselen mot det dagligdage

Det er da ikke så merkelig at det nettopp er i grotten at Sofie finner opp muligheten til å få fortalt sin historie.<sup>47</sup> I grotten utvikler hun blant annet et nytt språk – hun skaper et privatspråk som skal heve seg over dagligspråkets lunefullhet. Vi får vite at hun allerede som barn brukte tiden i grotten på et viktig arbeid: ”Nei lekt og tumlet har jeg ikke, men jeg har arbeidet,

---

<sup>47</sup> Jeg vil her bare peke på to andre forståelser av grottesymbolet, de mest interessante i min sammenheng. Unni Langås stiller seg i forlengelsen av Aa. Aarnes’ forståelse av grotten som et mangetydig bilde, men som han ser hun gravkonnotasjonene som helt sentrale: ”I dukken Louise speiles retrospektivt de to eldste søstrenes historier, mens Sofies dystert foregripes, og fortellingen om dukken Louise korte liv og stille begravelse i grotten blir en allegori over den store fortellingens – romanens – iscenesettelse av drapet på en kvinnes følelsesliv” (2004: 76). Jeg er enig i at grotten er et sted for død og begravelse i den grad det er en begravelse over den Sofie som allerede fra begynnelsen følte seg som ikke-eksisterende. Da jeg først og fremst forstår grotten som et fristed Sofie benytter i skapelsen av seg selv som menneske, åpner imidlertid begravelsen opp for at noe nytt også må oppstå; en gjenfødt Sofie. Line Lisbeth Fjæreides tilnærming kan minne om min, da hun ser grotten som et sted for Sofies ”utdanningsprosjekt” (2009: 56). Hun gir imidlertid prosjektet en annen valør enn meg, da hun ser det i lys av det hun mener er forfatterens romanintensjon, nemlig etableringen av et språklig fellesskap for kvinner.

grublet, drømt der nede og grått” (49). Etter hvert som hun blir eldre, isoleres og hemmeligholdes prosjektet mer og mer:

En sten lukket for åpningen så kunstig at ingen kunde opdage den. Hvor glad var jeg ikke, når jeg kunde komme ned til mine skatter! (...) Fra stenen ved inngangen kunde jeg se når det kom noen. Nærmet noen sig nede ved mølleledet, så kom boken øieblikkelig inn i sitt skjul (77).

Hvor alvorlig den skeptisistiske trusselen mot det dagligdagse er, viser seg i dagboken til Sofie, der det kommer frem at ikke engang faren unnslipper hennes tvil: ”Jeg hadde en overordentlig sky for å røbe noen kunnskap, selv for far, og Edvard og Caspers kunde ha lagt mig på pinebenken før de skulde ha merket noe” (78). Sofies tvil på om det finnes noen hun kan gjøre seg kjent for tar opp i seg alle rundt henne. Da den skeptisistiske trusselen i siste instans setter hennes egen eksistens under press, er tvilen i ferd med å bli altoppslukende. Opplevelsen av å være ukjent, og å ikke eksistere som en virkelig person, tvinger Sofie til å finne en måte å hevde sin eksistens på. Selv om prosjektet hun arbeider på er dypt hemmelig, både for de andre på Amtmannsgården og for leserne, så røper Sofies bestemte replikk til Edvard at arbeidet i grotten er en viktig del av hennes egen selvhevdelse, fremleggingen av et cogito-bevis: ”Det er ikke for mennenes skyld, det er for min egen jeg lærer” (77). Sofies stille hevn får utvikle seg i fred da det likevel ikke er noen som forsøker å forstå dens uttrykk:

Når hun hadde vært ute, fant man hundre ting å bemerke om henne. En fant henne for fri, en annen for stiv, atter en annen fant, at hun altfor tydelig la for dagen at hun kjedet sig, – kort, det var ubegripelig hvor den elskverdige, dannede dame fru Ramm kunde komme til den datter, der var så underlig, så forskruet, så aparte, så barnaktig, så – man visste ikke selv hva (109-10).

Samtidig som Sofie føler seg fri og hinsides alle kommunikative misforståelser i naturen, opplever hun også gleden over å umiddelbart kunne lese tegnene i naturen. Den gjensidige forbindelsen gir rom for plutselige innsikter og åpenbaringer. Et godt eksempel på dette er opplevelsen Sofie har nede ved grotten, dagen før hun reiser til sin tante i København:

Jeg hadde tatt avskjed med grotten og satt nu på stenen foran inngangen, vemodig, nesten ute av stand til å løsrive mig fra stedet. En kold, ubehagelig tåke efter et langvarig regnvær hadde hele dagen hvilt over egnen. Den lyse bakgrunn mellem fjellrammen var lukket av et grått forheng; man kunde nettop skimte de to store graner ved møllen. I de ubestemte omriss så de kjempemessige og nesten truende ut; de stod der som voktere foran den hemmelighetsfulle fremtid, denne fremtid som fylte mig med en dunkel gru og angst (...) Jeg merket

ikke at et vindpust strøk op gjennom fjelltrakten, at det med et lysnet i luften, før jeg plutselig så grantoppene blinke som to kirkespir, og nu så jeg tåken i store, tunge masser rulle sig sammen og synke ned mot elvedypet. Med ett lå hele landskapet forklaret i aftensolen, og likeså hurtig som fremkalt ved den samme naturlov, slo den tanke lys og varm ned i mig: ”Å elske og leve for den man elsker!” Forestillingen om en sådan lykke overveldet mig, jeg sank på kne og trykket mitt ansikt mot stenen. Jeg gikk hjem, fortumlet som betleren der har drømt om hvor den uhyre skatt ligger begravd, og som bevende tenker på at drømmen kan være sann. (79-80).

Utdraget viser ikke bare Sofies språkløse samtale med naturen, det viser også hvordan denne samtalen nærer fantasien om en fullkommen kommunikasjon med en annen sjel. Denne plutselige innsikten styrker fantasien – ”forestillingen om en sådan lykke” – og mildner litt av Sofies tvil, noe som spesielt skal vise seg i tiden rett etter hun er kommet hjem fra København.

#### 4.2.2 Splittelse mellom tvil og tro – et filosofisk dilemma

Det ymtes tidlig frampå om at både Sofie og Kold lengter etter noe dypere og mer intenst enn det den umiddelbare hverdagen kan gi dem. Begge to beskrives som søkende, og begge leter etter tilfredsstillelse for denne lengselen i naturen, da de tviler på at de kan finne det i en annen sjel. Hos begge knyttes dermed ensomhetsopplevelsen tett sammen med den skeptisistiske tvilen. Vi får vite at det finnes noe illusorisk i Kolds forventninger til livet:

Oppvokset i de ensomme bergtrakter hvor hans far eide og drev en av landets betydeligste gruber, hadde denne avsondrethet, hvis opplevelse, nest de få fremmedbesøk sommeren tilførte huset, fornemmelig bestod i lesning av hva dets ganske vel utstyrte lille bibliotek eide av skjønnlitteratur, kun altfor meget befestet disse ideale forestillinger om livet som er så velsignet å eie, så lenge man – får beholde dem (100-1).

I brevet til Müller blir det klart at Kolds erfaringer med kvinner har gitt drømmene hans en skikkelig knekk: ”Jeg forelsket mig efter raden i alle dem som man kalte ’sesongens dronninger’, og jeg gjorde efter raden samme erfaring, kun litt mere eller mindre overraskende, at skjønnheten er fattig når den ikke er det harmoniske uttrykk for en tilsvarende sjel” (35). Kolds mistro til kvinner bunner i en tvil på deres sjel, om de i det hele tatt er utstyrt med sjel. Da han ikke kan få sikker viten om dette, og samtidig ikke orker flere skuffelser, plasserer han seg i ”det frivillige eksil hvori han for øieblikket befant sig” (23). Det er altså en forskjell i måten Sofie og Kold tviler på. Mens hun frykter å måtte forbli ukjent, retter hans tvil seg mot problemet med å kjenne andre. Både Sofie og Kold opplever at ensomhetsfølelsen blir mer og mer ustadig da vekslingen mellom tvil og tro akselerer kraftig før den når sitt kulmineringspunkt i slutten av romanen, og deretter atter balanserer seg.

#### 4.2.2.1 Tro ispedd tvil

Kolds vakling mellom tvil og tro blir ikke minst tydelig i hans vekslende holdning overfor Sofie. Allerede før hennes opphold i København, oppfatter Kold noe i Sofie som ser ut til å vekke en tro i ham selv. Likeens opplever Sofie å finne en forståelse hos Kold som hun ikke lenger trodde var å finne i en annen:

Nu hadde det ofte hendt sig at Kold med sine ytringer plutselig belyste hennes stumme tankegang. Når hans blick streifet henne, kunde han undertiden bli overrasket ved den spente deltagelse der røbet sig i hennes miner. Han følte da en stor lyst til å dra henne inn i samtalen; men det vilde aldri riktig føie sig (84).

At Kold ikke gir etter for denne lysten, henger for en stor del sammen med hans skeptiske posisjon. Det er som om den troen Sofie vekker i ham, troen på en tvillingsjel, også kreerer en forestilling om at det de to måtte ha å meddele hverandre står hevet over det som muliggjøres i dagligspråket: "Han kunde ikke overvinne sig til å dra henne inn i en av disse almindelige, dagligdagse diskurser eller henvende noe ord til henne i de andres nærværelse" (103). Sitatet avslører Kolds forakt for det dagligdagse, og hans tro på at det må finnes et annet språk, ubesudlet av hverdagens trivialiteter.<sup>48</sup>

Kold og Sofie snakker "ordentlig" med hverandre bare en gang før hun reiser. Samtalen kommer i gang etter at Kold har måttet innhente henne da hun rømmer fra ham i forskrekkelse over at han har overhørt hennes kuing på kuene:

'Hvad skal denne flukt bety, kjære Sofie? Hvor kan min overraskelse over din sang skremme dig således? Vær dog ikke så sky, så mistroisk. Er det noe underlig i at din stemme forbauser mig?'. I stedet for svar begynte hun bitterlig å gråte (27).

Den påfølgende samtalen handler utelukkende om Sofies stemme; hun vedgår sin vegring mot å la noen høre hennes stemmes naturlige form, mens han argumenterer mot – hun må synge! Selv om Kold synes Sofies naturlige stemme er vakker, vitner hans beskrivelse av den som

---

<sup>48</sup> Kolds idé om at det må finnes er renere, mer opphøyet språk, et som passer for de mer dysindige tema, faller på eksemplarisk vis sammen med de forestillingene som tydeliggjøres gjennom Wittgensteins samtalepartner. Denne ser for seg et skille mellom et hverdagslig og et filosofisk språk og anser førstnevnte som "forurenset", da han er "blendet av idealet" om "krystallrenhet" (1997: § 100, 105, 108). Wittgenstein beskriver tilstanden: "I tankene våre er idealet urokkelig. Du klarer ikke tre ut av det. Hele tiden må du tilbake igjen. I det hele tatt finnes det ikke noe utenfor; utenfor er det ikke til å puste. – Hva kommer det av? Idéen sitter som et par briller på nesen vår og alt vi ser, ser vi gjennom dem. Det faller oss ikke engang inn å ta dem av" (§ 103).

en ”dommedagsrøst” om at han synes den trenger foredling. Han oppmuntrer da også Sofie til å utvikle stemmen, noe som har en viss ambivalens over seg. For samtidig som Kold mener at en slik foredling av stemmen vil virke dannende og berikende på hennes sjel, gjøre henne mer selvstendig, så impliserer også forslaget at stemmen slik den nå fremstår er i overkant naturlig.

Da de vender tilbake til episoden etter Sofies tilbakekomst, ser imidlertid Kolds oppmuntring ut til virkelig å ha fremmet Sofies tro på egen stemme: ”Jo, jeg synger. Sang er min glede. Når jeg nu visste noe smukt, vilde jeg synge det for Dem... De har mere enn noen annen rett dertil” (104). Sofie fremtrer med ett som mer forståelig, og hun forteller ham villig om sine erfaringer i Danmark, sitt syn på verden. Samtalen er starten på en periode der Kold og Sofie blir uatskillelige bestevenner; begge er i ekstase over ”den forståelse der plutselig utfoldet sig imellem dem” (107). Den hjemfølelsen som ensomheten tidligere har inngitt dem trer mer i bakgrunnen; det er som om ensomheten ikke lengre fremstår som den eneste eller mest selvfølgelige veien til frihet. Fordi de kan være seg selv med hverandre, reduseres også behovet for å være alene. En forutsetning for tilstanden ser imidlertid ut til å være en ekskludering av resten av familien; det perfekte tåler ikke de andres intervensjon. Forholdet bærer dermed preg av det utopiske; det avhenger av at tingene forblir uforandret for å fungere.

#### 4.2.2.2 Tvil ispedd tro

Med Kolds reise til Christiania blir det imidlertid en brå slutt på lykken. Atskillelsen, og savnet som oppstår i denne forbindelse, bevisstgjør både Kold og Sofie på de sterke følelsene de har for den andre: ”Jeg begriper ikke mitt mot dengang. Nu bever jeg bare ved å tenke på å se ham igjen... Jeg kan aldri tale med ham alene mere... Den glede er da forbi!” (126).<sup>49</sup> Sofies kommentar tyder ikke bare på at hennes kroppslige bevissthet er i ferd med å våkne – ”nu bever jeg” – den avslører også en frykt for at det å tale med ham vil røpe henne, at hennes uttrykk vil formidle det hun ikke sier, mot hennes vilje. Bevisstgjøringen gjør begge

---

<sup>49</sup> I forbindelse med denne bevisstjøringen er det interessant at Cavell forstår Emerson dit hen at han utfordrer heller enn å opprettholde det romantiske synet på menneskets overgang fra en naiv tilstand til en selvbevisst som ”the Fall of Man”. Det er ikke bevisstjøring som er problemet, men menneskelig feighet: ”But put Emerson’s invocation of shame in apposition to his invocation of our loss of uprightness, and he may be taken as challenging, not passing on, the romantic interpretation of the Fall as self-consciousness, refusing to regard our shame as a metaphysically irrecoverable loss of innocence but seeing it instead as an unnecessary acquiescence (or necessary only as history is necessary) in, let me say, poor posture, a posture he calls timidity and apologeticness” (1994: 112). På bakgrunn av dette mener Cavell at Emersons terapeutiske forslag er å våge å ta sin plass ved å bruke sin ”capacity to say ‘I’”. Sofie kan sies å ta i bruk denne terapien da hun, skremt og skamfull etter å ha blitt seg bevisst sitt begjær, forsøker å vende skammen og redselen for å bli avslørt om til en betraktning av seg selv (og Kold) som hevet over dagligdags kommunikasjon.



nervøse, de opplever å stå forlegne overfor hverandre: ”Stumme, ikke et ord mektige, stod de like overfor hinannen. Enhver av dem var så overveldet av sin egen bevegelse at den ene ikke merket den annens” (131). Det som ser ut til å skje, er at bevisstgjøringen på egne følelser og eget begjær også negativt forsterker opplevelsen av å være atskilt fra den andre. Med ett har de kun øye for egen forknytthet, den andre fremstår som et lukket rom det er umulig å få tilgang til. Den tidligere erfaringen av å være to personer som utfylte og beriket hverandre, oppleves nå som et hinder for kommunikasjonen. Den plutselige konfrontasjonen mellom den intense forelskelsen de bærer i sitt ”indre”, og objektet for denne forelskelsen, personifisert i noe ytre og utenfor dem selv, skaper en akutt tvil. For hvordan kan man vite om den andre gjengjelder disse følelsene uten å måtte utsette seg selv for å spørre? Eller motsatt; hvordan kan den andre få vite om følelsene man ikke vil fortelle om i et dagligdags språk?

Tvilen utløser på ny en følelse av å være alene i verden – en ensomhet de fengsles i da det de bærer på ikke gis et uttrykk som er forståelig for den andre. Kold fortæres av endeløse spekulasjoner over Sofie – ”hva må hun tenke” (132) – mens Sofie, livredd for å bli avslørt og dermed bli oppfattet som ukvinnelig og uattraktiv fordi hun ikke holder følelsene sine for seg selv, unngår enhver tète à tète med Kold. Hver på sin måte trekker de seg tilbake og isolerer seg i sin tvil: ”Dette kunde hun igjen ikke forstå. ’All godhet, all interesse for mig er forbi, han spotter mig endog,’ sa hun ved sig selv. Men nettopp han følte sig såret og trakk sig tilbake; han arbeidet hele dager på sitt værelse, mens hun snek sig urolig og speidende omkring” (132).

Kold har hele tiden vekslet mellom tvil og tro på Sofies ekthet. Samtidig som han i et og annet øyeblikk mener å se henne, hvem hun er, stiller han seg tvilende til hvorfor hun skulle være annerledes enn de andre kvinnene han har møtt. Fordi han ikke er i besittelse av en direkte tilgang til hennes sjel, og fordi han tviler på språkets evne til formidling, eller ikke vil at hun skal fortelle da han selv vil lese henne, oppnår han ingen sikker viten om Sofies ”innerste”.<sup>50</sup> Dette kan han imidlertid ikke akseptere. Tankene Kold gjør seg på fjellturen som arrangeres, beskriver den aktive skeptikerens tilnærming til den andres bevissthet:

---

<sup>50</sup> Jeg støtter meg her til Langås’ tolkning av Kolds oppdagelse av den livløse kroppen til Sofie i grotten. Langås mener at kombinasjonen død og kvinnelighet først og fremst handler om ”det mannlige blikkets fascinasjon for det gåtefullt *andre*” (2004: 74), den dødaktige kroppens absolutte utilgjengelighet. Det begjærende blikket kobles dermed til ”lengsel etter metafysisk viten, en selvrefleksiv søken etter sjel” (ibid.). Boka Sofie hviler hodet på, blir gjenstand for Kolds vitebegjær, men grensene mellom han og henne er til hinder: ”Kold kan ikke både vekke henne til live og få tak i bokas identitet, dens hemmelighet. Hemmeligheten er for ham nettopp knyttet til det dødaktige” (75). Kold vil m.a.o. ikke høre Sofie fortelle, han inntar heller rollen som vitebegjærlig fortolker, og forsøker å lese henne uavhengig av hennes egne ord.

Kold følte at den gåtefullhet der hadde innhyllert Sofie, nu stod på nippet til å løse sig, og at hennes egentlige vesen var i begrep med å stige ut som puppen av sitt svøp. Det voldte ham en besynderlig angst. Nu kunde det ikke undgås mere. Det halvdrømte billede måtte fullendes – eller forstyrres. Han kunde ikke få øinene fra henne; men det var ikke langt fra at han følte en uro hver gang hun åpnet munnen for å si noe. Til lykke var Sofie temmelig taus (64).

Ikke minst avdekker disse tankene det problematiske i Kolds tvetydige forhold til Sofies stemme. Samtidig som Kold er livredd for at Sofie skal ta i bruk sin stemme, og slik avsløre henne som affektert og sjelløs, så trygler han inni seg om at hun må være ekte: ”O, kunde hun være sann, sann, sann!”, og om at hun ikke må skjule sine følelser: ”Og gir du denne følelse rum, da nekt ikke, skjul det ikke, lyv ikke...” (64). Det er selvsagt et umulig krav han stiller Sofie overfor: For da Kold ønsker at Sofie skal vise seg som sitt sanne, naturlige jeg, med følelser og det hele, på samme tid som han ønsker at hun må forbli taus, er han heller ikke fornøyd når hun holder munn: ”Denne bevissthet gav hennes vesen en fasthet, en stille, men bestemt tilbakeholdenhet, som forvirret ham og gjorde ham urolig” (134). Han frykter hennes taushet, og han frykter at hun på teatralisk vis skal tre ut av den.<sup>51</sup> Han er redd hun gjør seg til og ikke er seg selv, men holder det ikke ut hvis dette naturlige jeg ikke lever opp til hans ideal om kunstig naturlighet. Kold forventer en logisk umulighet; en stemme som ikke sier noe.<sup>52</sup>

Dette idealet har sin berømte formulering i Jean-Jacques Rousseaus dannelsesroman *Emile* (1762), der han tar til orde for at kjønnet må avgjøre barnets oppdragelse; for gutten kreves det en naturtro og fri oppdragelse, jenta bør derimot formes etter tidens sømmelighetskonvensjoner: ”In the union of the sexes each contributes equally to the common aim, but not in the same way (...) One ought to be active and strong, the other passive and weak” (1979: 358). Det forskjellige oppdragelsesmønsteret skulle ikke bare sørge for at kvinnens livsoppgave ble å ofre seg for mannen, det speilet også de ulike måtene kvinnen og mannen i voksenlivet måtte lære å forholde seg til folkemeningen på; mens den betydde alt for henne, skulle en mann heve seg over hva folk flest mente om ham. Dette må

---

<sup>51</sup> Langås mener at det i Kolds begjærende blikk på Sofies dødaktige kropp ligger en forestilling om at den vakre kvinne er en død kvinne: ”I sin tilnærming til og visuelle erobring av Sofie transformerer han henne nådeløst til en stiv, kald og mystisk gjenstand som både appellerer til hans kunstneriske smak og stimulerer intellekt, fantasi og begjær” (2004: 75). Kolds konstruksjon av den ideelle kvinnen er, i likhet med forventningene til Sofies stemme, et umulig ideal å leve opp til.

<sup>52</sup> Cavell skriver i essayet *Postscript* at en årsak til mannens ønske om å kontrollere kvinnens stemme kan være at dette ses som nøkkelen til hans selvoppretholdelse. Fordi kvinnens stemme er den som oftest kommer med trusselen om kastrasjon, men samtidig er den som står for den symbolske lindringen av trusselen, oppfattes det å ha kontroll over denne stemmens fortelling som en vei til eksistensbekreftelse, eller til å slippe å ta innover seg at vi er atskilte: ”What I am so far suggesting is that a certain frenzy in the effort of control is the expression of the wish not singly for the woman’s silence but, at the same time, for her voice, say her confidence” (1996: 180).

åpenbart ha spilt en avgjørende rolle i Colletts eget liv da hennes far, svært fascinert av Rousseau, oppdrog barna i samsvar med disse prinsippene.<sup>53</sup> Et svært konsist uttrykk for utfallet av et slikt oppdragelsesmønster, gis i en kommentar av romanens forteller: ”Han taler og handler, hun *lider og tier*” (160). I *Amtmannens døtre* blir det tidstypiske idealet kvinnen forventes å leve opp til, både brukt og problematisert.<sup>54</sup> Ikke minst problematiserer den det gjensidig utelukkende ved kravet om kunstig naturlighet, et krav som tvinger kvinnen til å tie da alt annet vil bety at hun gjør for mye ut av seg.<sup>55</sup> I min sammenheng blir naturlighetsidealet spesielt interessant fordi det later til å stå i forbindelse med Sofie og Kolds forskjellige måter å tvile på. For som tidligere vist rettes den skeptisistiske tvilen i både Kold og Sofies tilfelle først og fremst mot Sofie. Det er hun som er ukjent, hun som betviles. Et viktig spørsmål er derfor om det ikke er i dette idealet at skeptisismens kjønnsforskjell er å finne?

#### 4.2.3 Betroelser fra en ukjent kvinnes dagbok

Når Sofie ikke setter ord på det hun føler for Kold har det nettopp med dette idealet å gjøre. Sofie vet at den attraktive kvinnen er den som tier, men hun nærer også et håp om at Kold ikke slutter seg til denne konvensjonen, men er annerledes, at han er unntaket i en verden som dømmer kvinnen til et liv uten kjærlighet. De få ordene Sofie ytrer om seg selv, betror hun sin dagbok. Hun har imidlertid skrevet ned sine personlige tanker én annen gang, i et brev hun sender til sin far fra København. Kolds tvilende tro på muligheten for at Sofie skulle ha en sjel, får sitt tilstøt og en bekreftelse først i forbindelse med disse nedtegnelsene:

---

<sup>53</sup> Ellisiv Steen vier i *Den lange strid. Camilla Collett og hennes senere forfatterskap* oppmerksomhet til Nicolai Wergelands interesse for den franske filosofen, og følgene dette fikk for oppdragelsen av Henrik og Camilla. Oppdragelsesmønsteret skapte en vanskelig situasjon for Camilla: ”En slik natur måtte bli særlig mottagelig for de konvensjonelle forestillinger om det utillatelige i å bløtstille følelsene (...) Slik utviklet hun ganske tidlig en skyhet i omgang med mennesker, ble skeptisk iakttagende overfor seg selv og andre, sammenlignet sine vilkår og framtidsutsikter med brødrenes, og følte dypt mismot ved tanken på sin skjebne som kvinne” (1954: 16-17).

<sup>54</sup> Langås viser i sin undersøkelse av kroppsførståelsen i *Amtmannens døtre* at romanens ironi kritiserer de idealene om kvinnelighet den fremstiller: ”Colletts estetiske opprør kan på mange måter sies å ligge i en integrering og en kritikk av romantikkens idealer og medfølgende romankonvensjoner” (2004: 87).

<sup>55</sup> Med naturen som autoritet, stiller Rousseau de mest selvmotsigende krav til kvinnen. Samtidig som idealet er naturlighet, er begrensningene av denne naturligheten det viktigste i oppdragelsen: ”[T]each them above all to conquer themselves (...) a decent woman’s life is a perpetual combat against herself” (1979: 369). Når hennes viktigste kvaliteter er beskjedenhet og skam innebærer det at et hvert forsøk på å åpne seg vil stemple henne som overdreven, med for sterk stemme. Fjæreide bemerker også den rollen Rousseaus oppdragelsesideal spiller i *Amtmannens døtre*, da hun peker på at idealet bevirker at den individuelle kvinnestemmen ignoreres til fordel for den ”allkvinnelige”, som utelukkende knyttes opp til den private sfære: ”Kort sagt skal ho [kvinnen] berre framføre og kopiere, ikkje sjølv skapa” (2009: 42). I *Emile* vedgår Rousseau at enkelte finner idealet urimelig, men blåser det i samme vending bort: Denne ordningen nytter det ikke å protestere mot, det er jo naturens egen.

Han kunde ikke få brevet ut av sitt hode, og han begynte å gjennemgå alle sine sammenstøt med det besynderlige vesen som hadde skrevet det. Deriblandt var det mangt et trekk som han instinktmessig hadde fortiet for Müller, og som nu gikk opp for ham i et lys hvori han aldri før hadde sett dem (24).

#### 4.2.3.1 Et anti-teatralsk dokument

Det er sannsynlig at dagboken er ment å tjene noe av den samme hensikt overfor leseren, som brevet gjør i forhold til Kold. Sofies dagbok fremstilles som en direkte tilgang til hennes ”innerste”, den skal forsikre oss om at den forståelsen av Sofie som Kold får gjennom brevet, stemmer.<sup>56</sup> Dagboken skal med andre ord overbevise leseren om Sofies ekthet, da vi tilsynelatende møter hennes tanker og følelser direkte. Likeens som Kold ser ”det besynderlige vesen” i et annet lys etter å ha lest brevet, skal dagboknotatene fungere som et anti-teatralsk element: Sofies melodramatiske opptreden skal bli litt mer forståelig for leseren når denne utsettes for dagboknotatene. Det er spesielt tendensen til å hele tiden sette opp Sofies egen oppfattelse av verden med de andres oppfattelse, som virker oppklarende. Når de andre tillegger hennes vennlige ord en ”spydig mening”, oppstår det forvirring over om de deler kriterier. Sofies opplevelse av at ordene betyr noe annet for de andre enn de gjør for henne, sår tvil på om hun noensinne kan gjøre seg forstått:

Vi har vært i selskap på Eng, far og mor, Kold, Amalie og jeg. Den hele bygd var der; jeg gjenså alle mine bekjente. Også med dem denne forandring, som jeg ikke kan begripe, enn mindre beskrive. Jeg var så glad ved å treffe dem, især Meiers, mine gamle lekekamerater. Men det var liksom de tvilte på at min vennlighet var oppriktig; det hendte undertiden at de la en spydig mening i mine simpleste ord (48).

Gjennom dagboknotatene får vi en slags forsikring om at Sofies lidelser er reelle, og ikke bare romantisk affektasjon. Det er som om forfatteren, selv etter alle sine syrlige kommentarer om kontrastene mellom Sofie og Amalies opptreden, fortsatt tviler på om leseren har fått med seg at Sofies lidelser ikke er falske. Man kunne kanskje sagt at hun dermed gir det inn med teskje til leseren, eller forsøker å ”si alt”. Men kanskje hun bare forutså og tok høyde for en stor del av resepsjonens reaksjon på Sofies iscenesettelse? I resepsjonskapitlet viste jeg hvordan Colletts stemme svært ofte er blitt oppfattet som altfor overdreven, hun beskyldes for å

---

<sup>56</sup> Willy Dahl mener at de to sjangrene dagbok og brev har tilnærmet lik funksjon i *Amtmannens døtre*: ”Når Camilla Collett vil gi leseren den direkte meddelelse om personens tanker og følelser – det de ikke kan si i replikkform – må hun i de fleste tilfelle gripe til brevet og dagboken. Bare på den måten kan hun oppnå identifikasjon mellom forteller og romanperson. Man kan for så vidt si at dette er et slags krav om realisme, om dokumentasjon: Andre personers uuttalte tanker kan man ikke kjenne, men deres brev og dagbøker kan man lese og gjengi” (1995: 70).

overdrive kvinnens lidelser. Mye tyder på at Collett selv, uunngåelig preget av sin oppdragelse og tidens kvinneideal, tvilte på at det hun ønsket å formidle ville nå frem.<sup>57</sup>

Forskjellen mellom Amalies bevisste forstilling og Sofies fortvilte iscenesettelse er dermed iherdig understreket i romanen, men likevel ikke ansett som nok i bestrebelsen på å overbevise en skeptisk leser. Selv om dagboken kun består i sporadiske nedtegnelser, gir de et glimt inn i en verden som vi ikke ville fått tilgang til var det ikke for valget av akkurat denne fremstillingsformen. For det er en viktig forskjell mellom brevet og dagboksjangeren. Mens brevet er ment å leses av andre, er dagboken privat: Dagboken er et sted der den ensomme kan komme å betro seg. Fordi den ikke er ment for fremstilling, og dermed ikke formet med tanke for hvordan den presenterer seg, kan dagboken, på bakgrunn av Michael Frieds lesninger av maleri slik det fremkommer i hans bok *Absorption and Theatricality* (1988), sies å være en anti-teatralisk sjanger. Selv om det teatraliske for den lidende fremstår som den eneste muligheten for å få oppmerksomhet, er det fort gjort at leseren oppfatter en slik fremstilling for skuespill, et bevisst spill for å oppnå noe. For å unngå at leseren avviser lidelsene som falske, må det teatraliske ved fremstillingen derfor overvinnes. Med utgangspunkt i Denis Diderot sine refleksjoner over samtidskunsten, skriver Fried at det spesielt var en metode som oppsto i malekunsten i Frankrike rundt 1750 som tok for seg å la betrakteren glemme sin posisjon utenfor kunstverket, som hadde en slik de-teatraliserende effekt. Teknikken i denne typen maleri, en kunstform som fikk navnet *tablå*, innebar at det ”kunstige” ved kunstverket ble holdt mest mulig skjult. For å oppnå dette viste maleriene fra denne tiden – i tiårene som fulgte måtte virkemidlene intensiveres for å oppnå samme effekt – ofte personer som sov eller som var fullstendig oppslukte i det de foretok seg; personene fremstår som helt ubevisste om at de er gjenstand for betraktning. Dette ga inntrykk av at betrakteren ikke eksisterte, noe som bergtok betrakteren – hun ble oppslukt av det hun så.<sup>58</sup> Tablået bevirket dermed at betrakteren glemte den ontologiske distansen mellom det

---

<sup>57</sup> I forordet til tredje utgave påpeker Collett selv konsekvensene denne tvilen fikk for romanens utforming: ”Jeg gjentar derfor: hvad jeg har meddelt derav, disse småbidrag til en fedrelandsk ’Kvinnehjertets historie’, er gjengitt med all moderasjon, all nødvendig hensynsfullhet, anende, mere enn jeg dengang var mig det klart bevisst, at det vilde være betenkelig altfor plutselig å rive sløret bort fra tilstander som man nu engang var blitt enig om med åpne øine ikke å se (...) Nærværende fortelling tør derfor uten anmasselse kun ved en kjensgjerningenes simple berettigelse regne sig som et første forsøk på å vekke denne forståelse” (1963: 261-62). Collett fikk ubønhørlig bekreftet sin tvil da anmeldelsene av romanen tydelig viste at leserne ikke alltid hadde samme oppfatning av virkeligheten som henne selv – og derfor ikke klarte å forstå den mening hun tillat ordene.  
<sup>58</sup> ”Precisely that refusal [to refuse to allow the fact of its [the audience] existence to impinge upon the absorbed consciousness of his figures], however, seems to have given Greuze’s contemporaries a deep thrill of pleasure and in fact to have transfixed them before the canvas” (Fried 1988: 68).

fremstilte og betrakteren, noe som kunne fremkalle sterke følelser (som medfølelse) med hensyn til det fremstilte.

Den tydelige fortellerstemmen som flere steder i *Amtmannens Døtre* meddeler seg direkte til leseren, kan dermed sies å ha motsatt effekt – leseren blir stadig gjort oppmerksom på at hun står overfor formidling, noe som hindrer den fullstendige oppslukning. Når formidlingen er så åpenbar fører det ikke bare til at mange ser fortellerstemmen som et rent talerør for forfatteren; det fremstilte blir også fortore mistenkt for å være iscenesatt med den hensikt å oppnå noe. Som vist over, ante Collett at leseren kunne være vanskelig å overbevise. Det er derfor sannsynlig at innskrivningen av dagboksjangeren har en funksjon utover den den har til felles med brevet (sml. Dahls kommentar i fotnote 56). Møtet med Sofies rene, tilsynelatende uformidlede stemme er et anti-teatralsk grep; et fortellergrep som skal nyansere de melodramatiske utbruddene, samt oppheve den avstanden mellom Sofie og leseren som ellers opprettholdes gjennom fortellerens stadige betoning av de ulike tidsplan disse befinner seg på.

Dagbokformen kan dermed forstås som forfatterens forsøk på å overskride de begrensningene vi møter i det daglige liv; her gis muligheten til å lese Sofies sjel direkte – vi er ikke lengre atskilte, vi får møte det ”inni” henne, det ”bak” iscenesettelsen. Dagboken skal eksponere alle Sofies dype tanker og følelser. Selv om et slikt forsøk heller mot det teatralske, sørger det anti-teatralske grepet som bryter ned distansen mellom oss og Sofie, for en større forståelse for dette teatralske. Dagboken fremkaller vår medfølelse; vi ser at lidelsene ikke er falske.

Hvis gjengivelsen av dagboknotatene er ment å oppfattes som en dokumentasjon, blir det også rimelig å lese dem som Colletts, forfatterens, innstendige forsøk på å gjøre seg forstått; hun skal *bevise* at lidelsene er ekte. Men kombinasjonen av tvil på formidlingen og en sterk trang til å fortelle, leder ofte til et uttrykk som kan virke overdrevet og navlebeskuende. Lest som et melodramatisk uttrykk, blir imidlertid forståelsen en annen: At Colletts stemme er preget av hennes personlige erfaringer, er selvklart og en uatskillelig del av romanen, men det betyr ikke at romanen skal leses som en navlebeskuende selvbiografi. Det personlige utelukker ikke ”de store spørsmålene”. Det ”overdrevne” leser jeg som det ekspressive ved Colletts stemme. Hun vil avsløre og bryte tausheten. Styrken som ligger i denne ekspressiviteten viser en vilje til å tale, til tross for tvilen på uttrykket, og til tross for andres tvil på det uttrykte.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> At beslutningen om å skrive har krevd styrke, kommer frem i analogien Collett trekker mellom seg og fangen som skriver med sitt eget blod: ”Jeg ved egentlig ikke, hvordan jeg er kommen til at skrive. Fangen, der med sit

Forstått slik, blir dagboken å betrakte som en appell om deltagelse – en appell rettet mot *alle* lesere, nettopp fordi evnen til deltagelse er noe alle mennesker kan mobilisere.<sup>60</sup>

#### 4.2.3.2 Ensomhet som felles forståelse

Men hvordan skal vi forholde oss til det Sofie meddeler oss gjennom sin dagbok? Kan virkelig dagboknotatene formidle Sofies særegne erfaring og gi leserne en forståelse av hennes smerte? Hva skjer når ensomheten språkliggjøres? Og hvis leseren faller for den personlige appellen fra Sofie, innebærer ikke det at hun dermed risikerer å glemme at Sofie er en litterær person, og ikke et virkelig menneske? Hvordan skal vi forhindre at Sofie isoleres også fra oss, hvis vi samtidig vet at vi ikke kan gjøre noe for å hjelpe henne ut av ensomheten?

Spørsmålene leder i første omgang til Wittgenstein og hans kritikk av synet på private erfaringer som noe som bare er tilgjengelig for dem som har dem. Et slikt syn forutsetter bevisstheten som noe som er innelukket i kroppen, et hemmelig kammers skjult for de andre. Cavell finner forestillinger om et slikt kammers både hos Descartes og Hume; begge skildrer det som foregår i deres ”private dyp” – tvil og et dypt mørke som de ikke kan snakke om med sine medmennesker.<sup>61</sup> Også dagboken til Sofie tar utgangspunkt i det hun ser som sitt private kammers; dagboknotatene forblir Sofies hemmelighet innenfor romanuniverset, hun oppfatter seg selv som uleselig for de andre. I likhet med de nevnte filosofene beskriver Sofie smerte og angst, og ikke minst stiller hun seg, som dem, tvilende til sin egen og verdens eksistens: ”Er jeg virkelig i mitt hjem? (...) I denne strid våknet jeg inatt. ’Er det da ikke sant?’ ropte jeg høit, og se! alle de kjente gjenstander trådte så selsomt belyst frem av dunkelheten” (47).

Cavell mener at skeptikerens forhold til dette private kammerset, slik det fremstår hos

---

Blod optegner sine Bekjendelser paa en Strimmel Tøi, kunde maaske ligesaa godt svare derpaa. Jeg sad dog længe, længe i den Varetægtcelle, som kaldes *Kvinde*, inden det faldt mig ind at skrive paa Lappen (...) og saa er der i Afgjørelsens Øieblik undsluppet mig et Skrig, mit Livs længe tilbageholdte (Aarnes 1977: 73).

<sup>60</sup> Fjæreide argumenterer for at dagboken fungerer som Colletts invitasjon til et vennskap mellom kvinner, basert på kommunikasjon gjennom skrift: ”[C]ollett prøver å etablere kontakt med den kvinnelige leseren gjennom dagboka til hovudpersonen Sofie, medan handlingsgangen utanfor dagboka viser korleis kvinner generelt manglar evne til å føre fruktbare dialogar” (2009: 34). Jeg er enig i dette som en viktig funksjon ved dagboken, men med mitt fokus på det allmennmenneskelige ved Sofies erfaringer, blir det naturlig å utvide forståelsen av en slik invitasjon til å gjelde alle lesere.

<sup>61</sup> ”He [Hume] makes no effort to tell his ’friends’ because, presumably (being capable of merriment with and for him), they are not philosophers; they are not in a position to know what he knows in knowing that he does not know. Hence his ’deepest darkness’ as he interprets it philosophically is precisely protected” (1996: 156). At Humes venner kun fungerer som avlastning fra en trykkende tvil, får Cavell til å stille spørsmål ved Humes måte å eksistere i verden på: ”Does he remain therefore (...) consigned to a false, or theatrical, position?” (ibid.).

Wittgenstein,<sup>62</sup> gir assosiasjoner til den kvelningsfølelsen [”suffocation”] som han finner i deler av diktningen til Edgar Allan Poe. Kvelningsfølelsen handler om en frykt for absolutt uttrykkløshet, om å ikke kunne gjøre seg kjent, verken for andre eller for seg selv. Hos Poe blir dette, slik Cavell oppfatter det, formulert som det å ikke kunne beskrive det ubeskrivelige. Også Sofie opplever kvelningsfølelser i forbindelse med sitt private kammer: ”Det arbeidet noe i mig, hvorover jeg reddedes selv; men det opløste sig i gråt; det var som om jeg skulle kveles” (52). I en slik situasjon, der den filosofiske tvilen overmannen og nærmest kveler skeptikeren, er det at hun setter seg fore å skrive ned det ubeskrivelige.

Når Sofie skriver i sin dagbok at hun ikke kan beskrive det hun opplever (48) så vitner det om maktesløsheten hun kjenner på i erfaringen av å ikke kunne gjøre seg kjent for seg selv.<sup>63</sup> Det røper også hennes forestilling om tankene og følelsene som noe som ligger ”inni” henne og bare venter på å uttrykkes. For Wittgenstein er dette metafysiske bildet av subjektiviteten tomme påstander, en respons på skeptisismen som Cavell gjør bruk av i sine egne teorier, gjennom tanken om at det er i det hverdagslige man finner det esoteriske: ”[A]s if the ordinary is the perfectly open secret” (1996: 157). I følge Wittgenstein er ikke ordene ytre tegn på indre tilstander; tankene og følelsene er noe som uttrykkes *gjennom* ordene og gestene: ”Det er ikke et noe [det i meg som skriker ut], men heller ikke et intet! Resultatet var bare at et intet ville gjøre samme nytten som et noe man ikke kan si noe om” (1997: § 304). Hvis dagboknotatene oppfattes som en fremstilling av det som foregår i kammerset, heller enn som ytringer *innenfra* samme kammer, kan dette forklare hvorfor Sofie skriver, når hun likevel opplever at hun ikke kan beskrive det hun ønsker å beskrive.<sup>64</sup> Selv om hun tviler på ordene, så er det gjennom nedskrivningen at det ubeskrivelige kan erkjennes som nettopp ubeskrivelig. Det er her hun kan lære å kjenne seg selv som ikke mulig å kjenne fullt ut.

---

<sup>62</sup> ”My recent specifications of privacy’s associations in the *Investigations* – threats or fears of madness, cravings for purity, tortured darkness, tormented self-questioning – are to be seen in the figure of the closet as produced by the fantasy of privacy that covers the terror at once of inexpressiveness and of (...) expressiveness, self-betrayal” (Cavell 1996: 161).

<sup>63</sup> ”[B]eing penned is why we write, and what we tell of, and which is untellable precisely, on Wittgenstein’s grounds, because no one who could understand, no other, is in any position to understand, since any relevant position is no different from mine, the penned one” (ibid.).

<sup>64</sup> Cavell foreslår at kammerset kan ses som stedet der mannen oppbevarer kvinnens hemmelige viten om ham, og at han derfor nekter å slippe ut den kvinnelige stemme. Når jeg setter forestillingen om det private kammerset i sammenheng med Sofie og hennes dagbok, må det derfor oppfattes dit hen at Sofie, i skriveprosessen, tar på seg den oppgaven Kold ikke utfører; hun søker å frigjøre hemmeligheten – slippe løs sin stemme, selv om dette kan avsløre henne og Kold som to, ikke ett, og dermed undergrave fantasien om å bli lest.



En slik erkjennelse er et viktig skritt i den retning som jeg mener at Sofie til slutt ender opp med å gå mot. Det handler om å akseptere at vi ikke alltid *kan* gjøre oss forstått. Når Sofie likevel forsøker å sette ord på sin ensomhet, er den gitt et kollektivt tilgjengelig uttrykk, og utfordringen er dermed blitt leserens. Den åpne hemmeligheten Cavell skriver om er relevant her, for omfavner vi denne, så vedgår vi oss også vår menneskelighet; vår atskillelse og våre begrensninger. Ut i fra en kombinasjon av det han finner i Wittgensteins undersøkelser og i sine egne, mener Cavell at den menneskelige fikseringen på å si det uutsigelige – et dypt aspekt i vår natur – er en måte å gi oss selv en dybde som vi foruten ikke ville vært så interessante. Det hemmelighetsfulle er med andre ord felles: ”[U]ntellable not because it is a secret but because it *could not* be a secret – like my being human” (1996: 163). Når Sofie opplever vansker med å beskrive sin ensomhet, handler det også om vanskene med å overbevise om sin eksistens. Skeptikeren mener at vi aldri kan vite hva et annet menneske erfarer fordi vi ikke føler den andres smerte, og ikke kan bytte følelser med hverandre. Men selv om skeptikeren i og for seg har gjort en riktig observasjon, mener Cavell at fokuset hans på sikker viten er feil. Vårt forhold til andre mennesker beror ikke så mye på det å vite som det å anerkjenne. Selv om Sofie ikke kan gi oss sikre bevis på smerten, så krever hennes uttrykk vår respons. Vi kan ikke ta på oss Sofies smerte, men vi kan anerkjenne den.

I følge Cavell viser det å uttrykke anerkjennelse overfor en litterær person, hva det er å anerkjenne et annet menneske. Selv om vi i møtet med den litterære personen er frigjort fra byrden det kan være å gjøre oss synlige for et annet menneske, så kan denne lettelsen fra ansvar i kunsten nettopp være med å legge grunnen for vår anerkjennelse av andre, i vår egen hverdag.<sup>65</sup> Vi erkjenner at vi ikke kan hjelpe Sofie, noe som minner oss på at dette er noe vi *kan* i situasjoner der det er mennesker som er involvert. Først når vi godtar hennes atskilthet og annerledeshet kan vi sette oss fore å forstå Sofie, hennes lidelse. Når leseren sier seg villig til å anerkjenne Sofie som en annen, vil hun ut i fra dagboknotatene få en økt forståelse for Sofie reaksjoner; at hennes beslutninger tas ut i fra en smertefull erfaring av å ikke ha en plass i verden. En leser som forstår Sofies smerte men erkjenner at hun ikke kan hjelpe, vil lettere kunne finne sin egen plass i verden, da hun her i gjennom også kan erkjenne egen atskilthet. Leseren gjør da for Sofie det Kold ikke maktet å gjøre for henne:

---

<sup>65</sup> Cavell skriver i essayet om *King Lear*: ”Theater does not expect us simply to stop theatricalizing; it knows that we can theatricalize its conditions as we can theatricalize any others. But in giving us a place within which our hiddenness and silence and separation are accounted for, it gives us a chance to stop” (1995: 333-4).

But if I do nothing because there is nothing to do, where that means that I have given over the time and space in which action is mine and consequently that I am in awe before the fact that I cannot do and suffer what it is another's to do and suffer, then I confirm the final fact of our separateness. And that is the unity of our condition (Cavell 1995: 339).

#### 4.2.3.3 Et billedlig uttrykk for ensomheten – å danse alene

Sofies nedtegnelser kan også ses som en vei til bekreftelse uavhengig av andre. Skrivningens ulike tenkelige motiv speiler Sofies ulike ønsker. Hun lengter etter å gjøre seg forstått, men kjenner også på en trang til å hevne seg, hun vil hevde sin eksistens gjennom en skrift de andre ikke har tilgang på. Dette viser seg i notatene hun gjør seg om sitt forhold til det å danse. Dansen mellom kvinner og menn står i *Amtmannens døtre* i en analogi til fornuftsekteskapet og fremstiller slik det skjete forholdet mellom kjønnene som setter kvinnen i et avhengighetsforhold til mannen. Ut i fra Cavell sin forståelse av at det er den ekteskapelige samtalen som konstituerer ekteskapet, blir Sofies nedtegnelser om dans å forstå som hennes refleksjoner rundt sitt forhold til det å samtale, til fellesskapet.

I dagboken forteller hun at hun som liten elsket dans: "[S]om barn hengav jeg meg rett til denne lyst; på ballene danset jeg også utrettelig, så voldsomt, med gutter, småpiker, store eller små – det var mig likegyldig" (52). "Men", tilføyer hun, "den ubeviste, naive glede er nu forsvunnet og med den trylleriet" (ibid.). Dette forklarer hun med kommentarene hun får høre om sin frie dans i København. Da tanta etter et ball spør hvem hun har danset med, og Sofie naivt svarer at "jeg ikke visste det, da jeg hadde moret mig så ypperlig at jeg ikke hadde lagt merke dertil" (ibid.), opplever hun å bli utledd og drillet. Sofies respons på dette, at hun da bare vil danse med menn hun liker, blir møtt med forskrekkede formaninger om at hun for all del må danse med enhver som byr opp, en ung pike kan ikke våge å avslå. Frykten for hvem hun må danse med, og skammen hun føler ved å gjøre seg til for dem hun liker, resulterer i en tilbaketrekning: "jeg skjulte mig i den bakerste damerekke" (53). Noe senere skriver hun om sine opplevelser på et ball under et opphold i Christiania. Hun forteller at hun på forhånd har gjort seg forhåpninger om at hun kanskje her "kan forsone mig igjen med min kjære dans" (72). Men skuffelsen er stor når det også her viser seg at "ingen av partene syntes å føle noen riktig glede derved" (73). Opplevelsen virker sterkt på Sofie. Selv om lengselen etter å hive seg ut i dansen er stor, innser hun at den ikke lengre har i seg kraften til å tilfredsstille hennes behov. Det er ingenting ved dette ballet som kan gi henne det hun forlanger av verden. Innsikten gir henne en plutselig ro og en følelse av å være selvtilstrekkelig: "Jeg vil slett ikke

danse, sa jeg til mig selv. Dette kom over mig med ett. Og virkelig, efter at jeg hadde gitt et par avslag, følte jeg mig beroliget igjen og likesom hevet i mine egne øine” (72).

Reaksjonen hun får på beslutningen om å avstå fra dansen er nøyaktig den reaksjonen melodramatisk opptreden vanligvis møtes med. Hun oppfattes som ”affektert”. Sofie, på sin side, undres etter dette om hun overhodet bebor samme verden som de andre: ”Idag kommer Amalie og forteller mig at man hadde funnet det ’affektert’ at jeg ikke danset hin aften i selskapet hos Breiens. Ubegripelig! Det er som om man vilde beskyldte den arme mann der er nødt til å sette sitt ben av, for at han vil utmerke sig fremfor andre” (52). At de andre bruker et ord som ”affektert” om det Sofie selv trodde var det mest anstendige hun kunne gjøre, styrker hennes ønske om å unnsnippe et fellesskap som er konsentrert rundt (upålitelige) kriterier.

### **4.3 Kroppen: Utgangspunkt for atskilthet og intimitet**

#### 4.3.1 Oppdagelsen av å være atskilt kropp

Tvilen på at det finnes noen som kan kjenne henne, forstå henne, har sin første spire i et av Sofies sterkeste barndomsminner; oppdagelsen av *grotten*. Det er dermed ikke så merkelig at denne oppdagelsen faller sammen med oppdagelsen av det guddommelige, det som frigjør mennesket fra de fysiske begrensingene det vanligvis må forholde seg til: ”Nu var jeg der; her måtte de *velsignede egne* være” (49, min uth.). Det er spesielt noen steiner helt innerst i grotten Sofie føler en enorm glede over å finne. Disse steinene, ”småsten og grus”, blir et slående bilde på misforholdet mellom Sofies og de andres oppfatning av virkeligheten. For Sofie er steinene ”så merkverdig deilige” at hun ”måtte ha en med til hver der hjemme” (50). Men da hun strålende kommer hjem med skattene opplever hun at ingen gir dem samme betydning som henne: ”Stenene kastet man i dammen og mine klær i vaskebaljen” (ibid.).<sup>66</sup> Sofies oppdagelse av det guddommelige blir møtt med oppgitthet og en nærmest blasfemisk avvisning. Konfrontasjonen viser ikke bare hvor ulike virkelighetsoppfattelser som finnes på Amtmannsgården, den peker også på Sofies høye forventninger til de andres evne til å lese henne. Da hun øyensynlig trodde at hennes fremtoning – ”Åndeløs, forreven, uten sko, men strålende av glede” (ibid.) – i kombinasjon med steinene, skulle gjøre ord overflødige og de andres forståelse umiddelbar, blir skuffelsen stor. De andre overser helt hennes tegn. Og da

---

<sup>66</sup> Fjæreide henter også frem denne episoden, og forstår oppdagelsen av grotten som et glimt Sofie får av kvinnen som individ. Da hun ikke har et ordforråd som kan dekke den nye kunnskapen, tar hun med ”skattene” hjem for å fortelle om kvinners individualitet gjennom disse. Avvisningen hun møter viser morens benektelse av at kvinner kan ha en individuell, samfunnskritisk stemme: ”Sofie er kommen opp i ein situasjon der språket sviktar henne fullstendig bl.a. fordi innhaldet står i konflikt med dei forteljingane som er etablerte av menn” (2009: 56).

Sofie ikke sier noe, ikke prøver å forklare de andre hva hun erfarte i møtet med grotten, gis heller ikke de andre en mulighet til å forstå henne. At et barn ikke vågde å forklare seg i møtet med de voksnes sinne, er likevel ikke så rart. De voksnes sinne fratok henne motet og muligheten til å fortelle sin versjon.<sup>67</sup> I dagboken blir det tydelig at hendelsen ikke er glemt: ”Akk, de lo av det; men hvor glad, hvor stolt og hvor from jeg var kommet hjem, visste de ikke” (ibid.). Sitatet vitner om at Sofie heller ikke i ettertid har forsøkt å forklare de andre hva hun opplevde den gangen. De andres latter er et klart nok signal til henne om at de heller ikke nå er villige til å lytte til en fortelling som finner sted utenfor den hagen de selv sitter i.

#### 4.3.2 Kropp som fengsel: atskilt og kjønnnet

Forelskelsen i Kold retter fornyet oppmerksomhet mot menneskene som atskilte kropp.

Gjennom begjæret etter ham, og den tyngende forståelsen av at hun må forholde seg passiv, oppdager hun også at hun har en kjønnnet kropp. Vennekapets overgang til forelskelse fører til at kroppen gjør krav på en ny type oppmerksomhet; den fremtrer med ett som seksuell – et ubestridelig bevis på menneskenes atskilthet og forskjellighet. Oppdagelsen er ingen gledelig, tvert om fremstilles den som en stressende, fortvilet og ensom situasjon der Sofie må gjøre alt som står i hennes makt for å hindre kroppen i å blottstille henne: ”Sofies hjerte stod nesten stille, men slo derpå så voldsomt at hun, for ikke å røbe sig, måtte late som om hun hadde tapt noe på gulvet” (127). Fordi Sofie har et kvinneideal å leve opp til, tvinges hun til å beherske seg. Hun skal verken høres eller røres, men forbli taus og naiv: ”Hennes opførsel hadde dog ikke utseendet av noen engstelig flukt. Hennes holdning var beskjeden og sikker; men hun undgikk også enhver nærmelse” (135). Kold, med sitt motsigelsesfylte kvinneideal, er ikke tilfreds med denne atferden. Han kan ikke lese den: ”Denne rolighet, denne vennlige kulde... En ung pike kan ikke beherske sig så... Og hvorfor skulde hun det? Har hun ikke forstått at jeg ikke beundrer skaperi, unatur?... jeg begriper henne ikke!” (136). Sofies oppdagelse av å ha en kjønnnet kropp faller dermed sammen med erfaringen av at hun ikke lenger kan gjøre seg forstått for Kold. Hun opplever at hun ikke kan vise Kold hvem hun er; ikke bare fordi det forventes at hun opptrer passivt, men også fordi hun føler at kroppen skjuler hennes sjel, hennes ”innerste”. Kroppen oppfattes dermed som en dobbel byrde; samtidig som den stadig truer med å avsløre henne, hindrer den også den gjensidige forståelse mellom to sjeler.

---

<sup>67</sup> Hendelsen illustrer dermed den ukjente kvinnens møte med den verden hun er født inn; en verden der hun ikke blir anerkjent, og som oppleves mer som et fengsel enn som et sted hun kan bebo. Cavell mener samfunnet bør ta innover seg den tilbaketrekningen dette utløser: “[W]ouldn't this be just one more proof – as if we needed more – that metaphysical speculation about freedom or self-creation is a cover for social injustice?” (1996: 212).

Misforholdet mellom ønsket om å gjøre seg kjent og innsikten om at hun må tie, all fornektelsen dette medfører, manifesterer seg i fortvilelse, rødming og ”klagende sukk” (127). Frykten for å uttrykke seg selv, for at kroppen skal blottstille henne, er, i likhet med frykten for å ikke kunne uttrykke seg, en form for mangel på stemme. Ironisk nok virker all den påtvungne beherskelsen og undertrykkingen av egne kroppslige reaksjoner helt i mot sin (sømmelighetskonvensjonenes) hensikt da konsekvensene av et slikt tap av stemme ikke minst tar form av en kroppslig, svært ekspressiv iscenesettelse: ”Da de kom hjem, sprang hun forbi sin mor og søster uten å si god natt, og ilte op på sitt værelse, hvor hun gav sitt mismot luft i en tårestrøm” (135). Kravet om at kvinnen skal tie, slik at hun ikke skal avsløre seg som teatralisk, tvinger henne dermed ut i det teatraliske – noe som gjør de andre skeptiske til henne.

Misforholdet oppleves som en ubalanse mellom kropp og sjel: ”Hun var faret med sådan il gjennom haven og nedad stien, som om hun kunde flykte fra sin indre bevegelse” (127). Sofie vil rømme fra oppdagelsen av å være atskilt og den smerten denne oppdagelsen forårsaker, men da sjelen er ”fanget” i kroppen, kan hun ikke unnslippe. Kropp og sjel samarbeider ikke, de speiler ikke hverandre slik hun ønsker de skal. Fordi denne ubalansen også frarøver henne den dype enhetsfølelsen hun tidligere opplevde i eget selskap, i naturen, resulterer den i et fortvilet ønske om å transcendere de menneskelige begrensningene: ”Sofie begynte å føle sig alene. Det var intet i hennes nærværende stemning hun mere gruet for enn dette” (200).

#### 4.3.3 Sjelenes sammensmeltning

Sofie begynner derfor på en reise fra kropp mot sjel, med det formål å overskride kroppen. For mens kroppen vurderes som en hindring, oppfattes sjelen som den eneste sanne veien til sammensmeltning. Selv om kroppene er atskilte, er fantasien om en forening mellom to tvillingsjeler fortsatt levende. Nedvurderingen av både språklige og kroppslige uttrykk til mangelfulle kommunikasjonsmetoder, leder dermed til den oppfattelsen at møtet med Kold må skjue hinsides slike dagligdagse uttrykksformer. At forholdet dem i mellom er preget av tilbakeholdelse, usikkerhet, språkløshet og berusende/ engstelige forestillinger om den kjærligheten tausheten *kan* (eller kan la være å) skjule, gjør at fantasien i det hele tatt fremstår som en mulighet. Da de ikke kommuniserer, kan heller ikke fantasien om fullkommen kommunikasjon avkrefte – i hvert fall ikke før tausheten overdøyer den aldeles.

Troen på "det umulige", som Sofie selv sier det i et av sine mange øyeblikk av tvil, er dermed en tro på at det er mulig å nå frem til den andre uten dagligdagse uttrykk, at det lar seg gjøre å forstå hverandre fullkomment gjennom en sannere form for kommunikasjon. En åpen forbindelse mellom sjelene skal spare dem for de misforståelser som ellers så lett oppstår gjennom bruken av det dagligdagse språket. For dypest sett bunner denne uviljen mot å ordlegge seg i en frykt for at to stemmer skal avsløre dem som to sjeler, og ikke én, ett med hverandre. For Sofie ville en slik avsløring bety at det ikke fantes noen som kunne lese hennes sjel, mens for Kold ville det innebære at Sofie kan ha trekk som ikke inngår i hans ideal. Å ikke snakke sammen skal dermed bevirke at fantasien om sjelenes fullkomne kommunikasjon ikke knuses gjennom den friksjonen som nødvendigvis følger av flerstemmighet.

Kold beskriver ypperlig det språkløse ved denne kommunikasjonen: "Efter en dag som den igår, da vi syntes så inderlig å forstå hinannen, at ordet, der har svevet hemmende mellem oss, forekom mig overflødig som en tom formalitet, efter en sådan dag, da jeg synes vi måtte stumme flyve til hinannens bryst..." (136). Lengselen etter den fullkomne forståelse utløser en jakt på "tegn" hos den andre – de søker å lese hverandres sjeler: "*O, Sofie! Rekk mig din hånd over denne avgrunn! ... Gi mig et tegn!*" (137). Det er påfallende hvor skjør Sofies tro på en sammensmeltning er, sammenlignet med Kolds. Mens han tolker tegnene han finner positivt – han mener å ha "hundre tegn" (136) på Sofies dype følelser for ham – leser Sofie tegnene negativt. En liten grimase hos Kold er nok til å frata henne all tro: "[D]et var slike bagateller der så ofte styrtet Sofie fra hennes himmel ned i virkeligheten igjen" (134).

#### 4.3.4 Fornektelse av fantasien

Dette kan tyde på at Sofies situasjon som kvinne er en faktor som forsterker den skeptisistiske tvilen. Selv om tvilen kan ramme alle, medfører posisjonen som passiv, og dermed ukjent, at kvinnen er spesielt utsatt for skeptisisme. Dette ser jeg i sammenheng med naturlighetsidealet, som besørger at han er den talende og handlende, mens hun er den lidende og tiende. For som tidligere nevnt er det den passive som opplever at hun ikke kan kjennes, det er hun som ikke anerkjennes av de andre som en virkelig person. Den aktive opplever ikke en slik manglende anerkjennelse fra omgivelsene, han betviler først og fremst den andre, ikke seg selv. Fordi kvinnen, etter normen, ikke kan gå aktivt inn i situasjonen og gjøre noe for å endre den, bekrefter denne posisjonen som ikke-subjekt hennes opplevelse av å være ikke-eksisterende. Når Sofie likevel velger å tilstå sin forelskelse til Kold, er det ikke i kraft av hennes selvtilitt

og tro på seg selv. Troen på at det hun tilstår har eksistensberettigelse kommer fordi Kold gir henne den, det er *han* som har makt til å definere verdien av hennes følelser og tanker: ”Jeg følte mig så ringe, så ydmyket i min kjærlighet; men den er nu ikke lenger ringe, den er noe, den har verd i hans øine, jeg tør være stolt av den!” (145).

Da hun skal være passiv, taus og ikke-begjærende, kommer kvinnen i et avhengighetsforhold til mannen som er med på å forsterke hennes skeptisisme. Romanen illustrerer de fatale følgene som Cavell peker på at et slikt skjevt forhold kan få: ”The underlying idea is that women (in our culture) are, with catastrophic price, not socially compelled to desire men but only to show, say theatricalize, subjection to them” (1996: 183-84).

En grunnleggende forskjell et slikt ideal produserer, er dermed forskjellen i hvor stor grad tvilen kontrollerer Kold og Sofie. Dette viser seg spesielt i slutten, etter den skjebnesvangre episoden der Sofie overhører Kold og Müllers samtale. Sofies reaksjon er ikke bare at hun umiddelbart mister troen og blir taus; opplevelsen ender i en total fornektelse av fantasien: ”Akk, hadde hun latt denne vrede få ord, hadde hun blott talt i dette øieblikk, da kunde alt være blitt godt igjen! Men hennes tunge var som lammet. Hun forblev stum... stum, som en kvinne må være det, en kvinne der ikke er elsket” (171). Kold derimot, har en helt annen tro på seg selv og har lagt bak seg tvilen: ”Han hadde en inderlig seierrik forvissning om at han var elsket av Sofie. Hint hengivelsesmoment var fremtrådt med en så uvilkårlig styrke, så seirende over all tvil, at noen sådan aldri mere kunde opstå” (171).

Collett kan dermed sies å utforske hvor naturlighetsidealet ender opp, hva konsekvensene blir. Gjennom Sofies endelige fornektelse viser hun at idealet får dramatiske følger for begge kjønn. For selv om tvilen lettere oppstår, eller vanskeligere forsvinner hos henne, så er uansett resultatet at begge parter sitter ensomme igjen. Når ingen kommuniserer, kan heller ingen unnslippe ensomheten.<sup>68</sup> Det rene språket som skulle avskaffe alle misforståelser og mangler, er paradoksalt nok et språk som leder ut i ensomhet fordi det ikke har i seg nettopp dette som skaper misforståelser – at det er felles. Mens det tidligere var følelsen av å være alene som gjorde Sofie skeptisk, fremstår det nå motsatt; ensomheten er en følge av skeptisisme, Sofie er blitt dypt skeptisk: ”Hennes forestillinger om en sannere, mindre unaturlig kvinnelighet var

---

<sup>68</sup> ”In place of the capacity to mourn, to experience loss, there is found eternal disappointment” (Cavell 1996: 191).

brutt med troen på ham, der var den første der hadde gitt disse stille drømmerier en slags form; hennes mistillit til seg selv, til lykken, til alt, var dobbelt vendt tilbake” (200).

#### **4.4 Transformasjon – å bli et menneske**

Sofies radikale tvil understrekes i måten hun nå uttrykker seg på. Vekslingen mellom de melodramatiske utbruddene og det tause skjer hyppigere, og hennes ironiske bruk av ordene er mer eksplisitt: ”Sofies miner motsa i dette øieblikk det harmløse i hennes ord” (177). Hun ytrer seg kun i likegyldige fraser. Ironien forhindrer at en oppklaring kan finne sted, den negerer samtalen. Ingenting Kold sier kan gi Sofie troen tilbake. Det er betegnende at det siste Sofie sier til Kold, før hun og familien reiser til prosten Rein, beskrives med en repetisjon: ”’Farvel’, sa Sofie, så tonløst, så brustent!” (178). Repetisjonen viser ikke bare hvor patosfylt ordet uttrykkes, den signaliserer også tomhet, hvor innholdstomme ordene er blitt. På prestegården er Sofie til gjengjeld mye rausere med ordene enn til vanlig: ”Det var ingen forstillelse når hun viste sig meddelsom, undertiden endog oprømt. Hun vilde og måtte blott undfly sig selv. Denne tiltvungne ro svevet dog idelig i fare” (201). Forholdet til ordene er tvangspreget og unaturlig, hun samtaler kun for å opprettholde en fasade, samtalen i seg selv har mistet sin verdi. Mønsteret har befestet seg, og det repetitive ved dette mønsteret understreker Sofies opplevelse av at det ikke lengre finnes noe å uttrykke, noe som igjen gir assosiasjoner til død. Mye tyder på at tiden for å finne sin bekreftelse i en mann er forbi.

Når Sofie mister troen på kjærligheten mellom henne og Kold, setter den skeptisistiske trusselen også hennes egen eksistens under press. Trusselen blir imøtegått med en slags cogito-performance, noe som kommer til uttrykk gjennom vekslingen mellom taushet og eksessiv bruk av egen stemme i omgang med de andre. Sofie hevder seg idiosynkratisk, men selvhevdelsen er preget av styrke. Hennes anfall av dyp motløshet foran søsteren Louise viser at Sofie selv er seg bevisst at hun må la det gamle dø hvis hun skal overleve: ”Hun gråt og sa at hun vilde dø” (230). I en verden som ikke er villig til å la henne fortelle sin historie, er Sofies reaksjon at da får denne historien skje på *hennes* premisser. Innsikten om at ansvaret for livet er hennes eget, vitner om en erkjennelse av seg selv som atskilt.

##### **4.4.1 ”Hvorfor skulde jeg giftes?” (220)**

Selv om Sofie har mest lyst til å slippe å forholde seg til en smerte hun nesten ikke holder ut, fremstilles oppholdet på prestegården som en periode der Sofie stadig er overlatt til seg selv;



omstendighetene fører til en uunngåelig selvkonfrontasjon. Men i tråd med idéen bak en cogito-performance rettes ikke tankene mot Kold eller det som har passert dem i mellom. Selvkonfrontasjonen gir rom for Sofies møte med seg selv, et møte der hun konfronteres med hvem hun egentlig ønsker å være, eller hvordan hun ønsker å leve sitt liv. Det er som om hun plutselig innser at *hun* fortsatt er her, selv om ikke Kold er der, sammen med henne. Hun er alene, men hun *er*. Holdningsendringen viser seg spesielt i Sofies reaksjon på skoleanstalten på prestegården. Hun betrakter den ikke ganske enkelt som et veldedig foretak i en verden som ikke lengre interesser henne, tvert i mot vurderer hun og knytter den opp mot eget liv; hun innser sin rett til å mene noe om tingene i verden:

Sofie, den stille, i sig selv fordypede Sofie, syntes å finne mere interesse i dette enn i hvad hun ellers hadde sett. Hun fulgte det med en viss tankefull opmerksomhet, som om hun i sin erindring søkte tilknytningspunkter, erkjendiget sig om alt hos Dorthe og gav sig vennlig av med barna (189).

Retningen disse tankene tar, presiseres gjennom det forholdet som i løpet av oppholdet utvikler seg mellom Sofie og Reins datter Ada, barnet som utløser fornuftsekteskapet. Det er spesielt én hendelse som er avgjørende for Sofies endelige beslutning om å ekte Rein:

Som hun lå der ubevegelig som et marmorbillede, blev Sofie først opmerksom på dette barns vidunderlige skjønnhet. Hun hadde nesten intet av den barnlige, buttede fylde. Den hele skikkelse var psykeartet, spe og sart; det satt ennu tårer på kinnene; men over de marmorrene trekk spilte et salig, tilfreds smil, hvori det tillike lurte en skalk, der fortalte at hun ennu slett ikke sov (188).

Sofie identifiserer seg sterkt med den uregjerlige, men sjarmerende Ada. Barnet opptar mye av hennes tanker, flere ganger undres hun hvor mye av Adas fremferd som er spill og hvor mye som er ekte barnlig naivitet. Assosiasjonene til marmor som Sofie får i betraktningen av barnet, vitner om hvor viktig identifiseringen er for Sofies ønske om å ta til seg og oppdra Ada. Unni Langås tar i sin analyse av *Amtmannens døtre* for seg marmorkvinnen, og rollen denne tidstypiske figuren spiller i romanen. Preget av "tidens skjønnhetsforestilling om den passive, bleke og dødaktige kvinnelighet" viser figuren seg spesielt i Kolds forventninger til Sofies utseende. Selv om forestillingen stadig utfordres av fortellerens insistering på den naturlige kroppen til Sofie, kan ikke dette hindre den kalde estetikken Kold representerer i å gradvis forsteine Sofies følelser, noe Langås mener viser seg i det siste møtet mellom de to,

der Sofie beskrives som en marmorstatue: ”Samtalen bringer alle omstendighetene frem, men det er allikevel for sent. Kold makter ikke å belive stensjomfruen” (2004: 85).

Sofie ser at den ubevegelige marmorskikkelsen foran henne er forstilt – Ada sover ikke, hun bare later som. I forsøket på å forstå Sofies forhold til Ada vil jeg lese det på bakgrunn av Cavells essay om filmen *Now, Voyager*, som slik Cavell ser det, handler om en kvinne, Charlotte, som hele sitt liv har levd uforstått – både moren og hennes tidligere elskede, Jerry, har nektet henne anerkjennelse – men som gjennom metamorfose oppnår egen individuell eksistens, og utfordrer autoriteten disse har over henne. Ved å ta til seg datteren til Jerry får Charlotte sjansen til å gjenskape seg selv: ”It is a relation of creation that, however equivocal, in her world nothing called marriage can replace” (1996: 147). Fordi forholdet til barnet knytter kvinnens stemme til den regjerende konsensus i samfunnet får oppdragelsen av barnet, som minner Charlotte om seg selv som ung, både terapeutiske og politiske implikasjoner: ”A good enough or just enough society – one that recognizes her say in it – will recognize this fact of, this threat in, or measure by, the woman’s unknownness” (148). Ved å gi barnet en bedre oppdragelse enn sin egen tyranniske, redder Charlotte barnet fra den skjebnen hun selv fikk. I erstatningen av mannen med et barn finner hun også en ny identitet for seg selv.

Slik jeg ser det ligger det feministiske potensialet i *Amtmannens døtre* kanskje først og fremst i Sofies beslutning om å ta til seg Ada, og i ansvaret hun gjennom ekteskapet påtar seg over for skoleanstalten. Selv om slutten, ekteskapet med Rein, kan oppfattes som et nederlag for kvinnefrigjøringen, er det også mulig å lese den som Sofies viljeshandling. Som i Charlottes tilfelle gir moderskapet Sofie en sjanse til å ta et oppgjør med sine egne ”dunkle barnesorger” (73); hun kan være den moren fru Ramm aldri var. I prosjektet med å redde Ada fra å oppdras etter samme marmorideal som hun selv, og i mulighetene som ligger i hennes oppdragerrolle i forhold til skoleanstalten, finner Sofie, i ensomhet, sin egen måte å leve på i verden.

Når Sofie gifter seg med Rein er dette derfor et valg, noe hun beslutter seg for etter en periode med en selvransakelse som har forårsaket fundamentale forandringer i hennes forståelse av sitt forhold til seg selv og andre mennesker: ”Ved hvert skritt jeg har gjort idag, falt det gamle ønske mig inn: å leve og virke på et sådant sted! Selv skape denne lykke omkring sig! Hvor herlig måtte det ikke være!” (194). Erkjennelsen av å være atskilt medfører en forståelse av at lykke ikke er noe som kommer med et annet menneske; lykken er noe hun selv må skape. Ved å legge bak seg gamle identifiseringer kan hun bli den hun er. Med Cavell innebærer

metamorfosen en overskridelse av tidligere avhengighetsforhold til andre mennesker. Sofie vet at ekteskapet med Rein ikke kan gi henne det hun tidligere søkte; en kjærlighet så fullkommen at den utsletter alle forskjeller, all atskillelse. Han kan heller ikke sørge for hennes skapelse som menneske. Da det er åpenbart at Sofie, hvor godt hun enn synes om Rein, *ikke* er seksuelt tiltrukket av ham, kan heller ikke den ekteskapelige samtalen som Cavell mener ekteskapet konstitueres av sies å være en del av dette fornuftsekteskapet. På spørsmål fra Louise om hva mer hun kan ønske seg fra et ekteskap enn en snill og rik mann svarer hun: ”Intet, Louise! Jeg vil intet mere i denne verden. Hvorfor skulde jeg ville det! Min følelse motsetter sig det; det er ingen som helst utvortes nødvendighet derfor. Hvorfor skulde jeg giftes?” (220). Et ekteskap der et likeverdig forhold mellom kropp og sjel ikke ivaretas, er ikke et virkelig ekteskap. Sofie er imidlertid bortenfor dette. I sin isolasjon og sitt møte med seg selv som et atskilt menneske, har hun *selv* sørget for sin utdanning, hun har selv tilegnet seg den lærdom hun trenger i skapelsen av seg selv som menneske. Når hun beslutter å gifte seg med Rein ligger det derfor ikke noe håp om endelig å bli kjent i denne avgjørelsen. Transformasjonen innebærer en innsikt om at det er sider ved henne som må forbli ukjente.

#### 4.4.2 ”*Mig* skulde du trodd, ikke mine ord” (253)

Samtidig som Sofies metamorfose har endret hennes syn på forholdet til Kold, er det like fullt et vanskelig og smertefullt valg hun har tatt. Dette blir tydelig i det siste møtet mellom henne og Kold, som finner sted i grotten. Den fargerike skildringen av den mektige naturen rundt grotten – naturen bugner av sommer og liv – står i sterk kontrast til den stille, mørke grotten: ”Det var ganske stille i grotten. I lange mellemrum hørtes kun dryppet av en dråpe, når den falt med en lyd som et klagende sukk ned i hulingen. Det klang mange sådanne sukk. Det var så stille i grotten” (255). Fokuset på fargespillet og kontrastene mellom lys og mørke i skildringen av dette siste møtet får scenen til å fremstå som et maleri: ”Hun satt på den brede stenbank i klippen. Det hvite sjal hun hadde svøpt om sig, smeltet i belysningen ovenfra således sammen med hennes hvite hals og bleke ansikt at den hele fremtoning antok noe bysteaktig” (249). Gjennom en iscenesettelse av seg selv i ett hvitt klede, som var hun klar for graven, forsøker Sofie å vise Kold den intense smerten hun erfarer i tapet av fantasien om en fullkommen kjærlighet: ”Hun satt ubevegelig og stirret på ham. Den hånd han hadde grepet, var kald og tung som marmor” (252). I forlengelsen av det jeg skrev om tablået, i forbindelse med Sofies dagbok, mener jeg at det er gjennom bruken av dette at Collett makter, til tross for en svært teatralisk fremstilling, å vekke leserens forståelse og medfølelse med Sofie i denne

scenen. Gjennom tablået bestrebet malerne seg på et enhetlig og slående uttrykk som skulle gjøre det fremstilte umiddelbart forståelig for betrakteren; all tvil om det fremstiltes naturlighet skulle slik undergraves. Den teatraliske grottescenen appellerer til oss; vi forstår at Sofies iscenesettelse er ekte. For Diderot var det spesielt tablåets mulighet til å gi en helhetlig og umiddelbar representasjon av sinnstilstanden til et menneske, som gjorde det overlegen alle andre uttrykksformer.<sup>69</sup> En slik oppvurdering av tablået, på bekostning av ordet, bekrefter tesen om Colletts tvil på språkets evne til formidling. Hennes gjentatte bruk av tablået vitner om en tvil på at ordene alene kan skape den overbevisende fremstilling man søker å oppnå i arbeidet med å gjøre seg forstått for andre.

#### 4.4.3 "[I]det vi skilles fra henne" (260)

Mot slutten av romanen skjer det to ganger at Sofie søker ensomheten i naturen. Først på vei hjem fra et møte med Brandt, deretter nede i grotten, der hun møter Kold. På hver sin måte viser disse mannlige beundrere sin hengivenhet, felles for dem er at det er deres siste møte med Sofie. Det er atskillelsens time. Det er påfallende at Sofie under begge disse møtene, som avslutning på samtalen, benevner eller påkaller Gud. I møtet med Brandt glir påkallelsen umiddelbart over i fredfylte tanker på hennes nye situasjon som mor for Ada: "Atter førte tanken henne til Adas hjem. Hun følte noe av den husværelse, den forunderlige fred der var dalt over henne under angstens omsorg for det syke barn, og hun tapte sig i en rekke av muligheter og bilder" (244-5). I møtet med Kold er påkallelsen av Gud en del av erklæringen av den endelige atskillelsen mellom henne og Kold: "Men så sant Gud vil hjelpe mig, intet ord skal skiftes mere mellem Dem og mig" (255). Hvorfor Sofie trekker Gud inn i disse avskjedsmøtene blir klarere hvis det ses i sammenheng med hennes gudsforståelse.

Jeg har tidligere antydnet at det er i naturen Sofie møter Gud. Dette understrekes gjennom romanens negative karakteristikk av den institusjonaliserte religionen: "Igår da de fremmede skulde der ned [til grotten], kunde jeg ikke overvinne mig til å gå med. Kan man be til Gud midt i et pyntet, leende selskap?" (48). Betoningen av Sofies spiritualitet som naturlig, i motsetning til den kunstige og ritualiserte religionen, er selvsagt en del av det argumentet som skal overbevise om Sofies ekthet. Et like viktig aspekt ved dette er imidlertid at Sofies

---

<sup>69</sup> "Diderot found in the fully realized tableau an external, 'objective' equivalent for his own sense of himself as an integral yet continuously changing being, and that his insistence that the art of painting satisfy the most exigent requirements of unity and instantaneousness may in part be understood as an insistence that it generate objects capable of measuring up to that equivalence - of confronting him on equal terms - and thereby of confirming precisely that sense of self that the passage as a whole expresses so vividly" (Fried 1988: 91).

gudsforståelse avviser den dualiteten mellom Gud og mennesker som religionen beror på. Dette speiler seg, som jeg har vist, i hennes lengsel etter fullkommen kommunikasjon mellom menneskene. Disse to siste møtene med Brandt og Kold vitner imidlertid om at Sofies tro på allnaturen, hennes søken etter meningsfylde i naturen, også gir rom for et alternativ til en slik lengsel etter fullkommen forståelse. Den forbindelsen med Gud som Sofie erfarer i samtalen med Brandt og Kold vitner om en ny innsikt i hennes plass i verden; ved å erklære seg atskilt (fra Kold) innser hun også at hun er del av en større helhet, noe som forklarer freden hun opplever når tankene glir over på ansvaret hun har påtatt seg for Ada. Sammenhengen mellom atskillelse og ansvar blir spesielt tydelig i selvkonfrontasjonen hun erfarer på prostegården:

En anelse om at det dog gaves noe annet å leve for enn oppfyllelsen av en egoistisk lykke, berørte henne, og ved en egoistisk lykke forstod hun å tore bære livets smerter og tilskikkelser med og for den elskede, at denne lykke kanskje først skulde knuses i oss for å lære oss at det også utenfor denne cirkel gaves lidende å leve for (210).

Dette kan forstås som en innsikt i at det språklige fellesskap er noe som overgår hver enkelt av oss, men som samtidig bare kan opprettholdes gjennom enkeltmenneskenes bidrag til et slikt fellesskap. Gjennom det grenseløse nærværet av Gud erkjennes også de menneskelige begrensninger – uten at dette frakjenner mennesket dets egen skaperkraft, muligheten til å være med å endre verden. Det handler ikke om å ofre seg for et annet menneske, tvert om; det handler om å bli menneske.

En slik slutt, der Sofie gifter seg men samtidig posisjonerer seg som ukjent, svarer til resten av romanens noe ubestemmelige plassering. Den kombinasjonen av romantikk – troen på en fullkommen kommunikasjon mellom sjelene – og realisme – det dagligdagse ekteskapet med den tvil det innebærer – som jeg har pekt på i denne analysen, skyter dermed rett inn i periodedebatten rundt *Amtmannens døtre*, dens mellomplassering mellom romantikk og realisme. Romanens vakling mellom litterære konvensjoner kan i et slikt perspektiv sies å reflektere den menneskelige tilbøyeligheten til skeptisisme, vår tvil og den medfølgende tendensen til å tro at vi er alene i verden: ”Den sanne følelse er alltid tvilende” (133).

## 5. "[S]om en liten dråpe, umerkelig, til å tørke vekk" (182)

### 5.1 Ensomhet og tvil – et hverdagsritual

Solveig er et ensomt menneske. Det kommer til uttrykk allerede på de første sidene i *Uke 43*, der en typisk morgen i Solveigs liv skildres; vi befinner oss i en leilighet innhyllet i skodde og stillhet der drømmene henger igjen som skygger fra natten før, og der tankene får kverne uavbrutt fra innblandingen fra andre. Det er ingenting som egentlig skjer, men det lille som skjer blir nøye notert: "Hun gikk ut på kjøkkenet igjen, helte opp kaffe, slo trakteren av og dro ut støpslet" (8). Innblikket i den stille og ensomme tilværelsen gis både på innholdsplan og fortellerplan. For samtidig som det er fortelleren som fører ordet, og som dermed til en viss grad tolker Solveigs tilværelse, så får vi også inntrykk av at Solveig selv er dypt involvert i denne fremstillingen. Fortalt monolog gjør det er vanskelig å avgjøre om det er fortelleren eller Solveig som forsøker å kartlegge rosinens reise gjennom vann: "Det lå igjen en rosin, hun lot den ligge, reiste seg og satte skålen nedi kummen, fylte den med vann og lot den stå. Hun så ned i det gråaktige vannet, rosinen som snurret, hun kjente et sug i magen, som om hun var mer sulten, men hun var ikke det" (9). I *Uke 43* kommer tvil og ensomhet til uttrykk på to nivå – samtidig som Solveig fremstilles som et skeptisk menneske, bærer også den minimalistiske stilen preg av å være det man kan kalle skeptisk. Mens kartleggingen av alle detaljer i omgivelsene vitner om et ønske om å gripe verden *essensielt*, avslører ordknappheten et tvungent, nærmest melodramatisk forhold til ordene. Samtidig som dvelingen ved ordene skaper en forestilling om hvert minste ord som umåtelig betydningsfullt – lite skal si "alt" – kan også dvelingen ved hver bevegelse, hver ting, være et forsøk på å dekke over en frykt for at det egentlig ikke skal finnes noe å uttrykke. Å gjøre et nummer ut av en rosin, en kaffetrakter eller andre detaljer kan holde opplevelsen av tomhet på avstand.

Den ensomme tilværelsen understrekes av den påtakelige stillheten: "Det var så stille, som om hun hadde stått opp til feil tid på døgnet, hun pleide jo å høre noe fra dem som bodde ved siden av, de hadde barn og skulle av gårde om morgenen" (8-9). Fraværet av naboenes lyder, og Solveigs bemerkning om dette, vitner om at stillheten har andre implikasjoner enn Solveigs umiddelbare opplevelse av å være den eneste som er oppe. I lys av stemningen som etableres i beskrivelsen av Solveigs morgenritualer, tar bemerkningen form av en etterlysning; stillheten fremmaner et spørsmål etter de andre, eller stilt på en annen måte; er hun den *eneste* som er våken – overhodet? Det er når stillheten tar en slik vending at ensomheten får et

eksistensielt alvor, et truende uttrykk. Dette underbygges av det minnet Solveig gjennomlever morgenen etter, i det hun igjen står og kjenner på stillheten:

[D]et var i Øst-Tyskland eller Polen. Alle sover, hadde hun tenkt. Det hadde vært som å kjøre inn i en søvn. Og hun husket at hun hadde ikke vært redd, det var ikke farlig, bare stille. Helt stille var det, som om toget kjørte under vann og hun kom lenger og lenger inn i en verden hvor ingen bodde. Hun hadde sittet på det toget i mange timer, ingenting hadde hendt. Hun lurte på hvorfor hun husket det så tydelig (45).

Minnet røper at Solveigs opplevelse av at alle sover uten henne ikke er en engangsforeteelse. Slik jeg ser det, illustrerer dette minnet Solveigs (ubevisste) bilde av ensomheten, et bilde som beskriver en bevegelse inn i et stadig mer introvert univers – bort fra den ytre verden og menneskene i denne. Forestillingen om å komme ”lenger og lenger inn i en verden hvor ingen bodde” er kjennetegnende for en ensomhet knyttet opp mot skeptisisme, da den nettopp viser hvordan tvilen gradvis spiser opp relasjonene til de andre, og etterlater individet helt alene. Typisk for Solveig er at hun forsøker å la sin ustanselige tankevirksomhet forklare ubehaget: ”Kanskje det bare er høsten, tenkte hun, at det blir mørkere” (8). Men at ”det blir mørkere” understreker bildets sterke overtoner av død, noe som peker frem mot den transformasjonen jeg mener at Solveig gjennomgår i sin tvil på om det overhodet finnes noen hun kan gjøre seg kjent for. Jeg skal i det følgende undersøke denne bevegelsen, om det stemmer at Solveigs opplevelse av å være alene i verden i siste instans ender med død.

Men det å være alene i stillheten, det at ingen kjenner til hennes private morgenritualer, oppleves også befriende:

Det var fint å stå der, sånn, i den kalde luften, tenkte hun, helt stille. Det er sånne ting biografene aldri får vite. Hva som egentlig er viktig i et menneskes liv. Ingen ville vite noe om dette, tenkte hun, denne halvtimen hver morgen, når tiden blir lys, når jeg forsvinner i det å følge lyset, hvordan det kommer (44).

At Solveig knytter sin stille morgenstund til lyset, for så å skape en uløselig forbindelse mellom dette og ”hva som egentlig er viktig i et menneskes liv” gjør at opplevelsen av å være alene her fremstilles som utelukket god, noe helt uvurderlig. Ikke minst befri denne siden av ensomheten henne fra anstrengelsen det er å gjøre seg selv kjent for andre, noe som for Solveig betyr å unnslipe faren for å bli misforstått, miskjent. Overbevisningen om at ”ingen ville vite noe om dette” rommer derfor en sterk ambivalens, en ambivalens som kjennetegner Solveigs ensomhetsopplevelse som sådan; den både frigjør og fanger.

## 5.2 Språket – en trussel mot subjektiviteten?

### 5.2.1 En stille hevn over de menneskelige begrensninger

Stillheten følger med Solveig til høyskolen, hennes arbeidsplass. På kontoret sitter hun og ser ut på den ubevegelige skodda, og i kantina opplever hun den samme urørlige stillheten: ”Hun så ut av vinduet, så dalen under tåka, åsene, veien, toglinja. Det lå helt stille der ute, ikke en bevegelse, ikke en bil, ikke noe som rørte seg” (17).<sup>70</sup> Stilistisk gis denne stillheten et melodramatisk skjær gjennom parallellismene i sitatet over. Dette speiler seg på innholdsplan; det ligger noe patosfylt i Solveigs oppramsing av ingenting. Like fullt gir stillheten assosiasjoner til ensomhet, ikke minst fordi den signaliserer en situasjon uten menneskelig lyd, uten språk, og det på et sted som har nettopp mennesker og språk som sitt viktigste fundament. Dette illustrerer en del av det paradokset Solveig lever i; samtidig som hun elsker litteratur og språk, har hun et ekstremt problematisk forhold til språket som medium. Da språket på en eller annen måte oppleves som en trussel mot hennes identitet, ønsker hun å holde det for seg selv. For Solveig fungerer språket best hvis det er privat, uberørt av andres innblanding.

#### 5.2.1.1 Alt eller ingenting: overdrivelse og taushet

Selv om Solveig arbeider på en høyskole, er det sjelden hun snakker med andre. Utover faste høflighetsutvekslinger med kantinearbeidere eller andre mennesker i lignende arbeidsroller, samtaler hun aldri. Det er bare Hilde hun tar kontakt med. Og selv over for Hilde forholder Solveig seg taus om sine erfaringer, sin historie. Når Hilde eksempelvis spør Solveig om hun har fått noe post, greier ikke Solveig å fortelle at hun venter på brev fra moren:

Solveig kjente det skrape i ryggen, innved ryggraden, hun visste at dette var øyeblikket da hun måtte svare, da hun måtte gi, og ikke skyve unna, da ville det bare bli en større avstand mellom dem og siden ville de måtte gå tilbake hit og ta det opp igjen, etterpå, når de spiste, eller om kvelden, over en kopp te eller et glass vin, de ville måtte komme inn på det igjen og utdype. Eller så ville det aldri bli noe av med dem. Aldri (110).

Det blir med tankene. For Solveig innebærer det å snakke en så stor risiko at hun velger å utsette det; hun tar sjansen på å forskyve ”øyeblikket da hun måtte svare” litt lenger inn i framtiden. Hun velger tausheten fremfor å gi. Dette trenger imidlertid ikke på nåværende

---

<sup>70</sup> Sarah J. Paulson peker på hvordan det konstante gråværet i *Uke 43* speiler Solveigs indre tilstand: ”The greyness of the fog and rain veils the countryside just as the inner darkness hides Solveig’s inner landscape, a landscape that she senses, but does not control or grasp” (2004: 5).



tidspunkt å bety at Solveig aktivt velger ensomheten fremfor vennskapet. I tvilen på språkets evne til formidling av tanker og følelser bor det en tro på en annen type kommunikasjon; Solveig fantaserer om at denne skal tre frem for fullt mellom henne og Hilde, akkurat som hun venter på at et brev fra moren skal komme og gi henne den forståelsen hun søker.

Solveigs taushet i omgang med de andre står i sterk kontrast til de voldsomme utbruddene i hennes ”indre” verden. Det er sjelden eller aldri at hun gir disse imaginære utbruddene et uttrykk slik at andre kan bli oppmerksomme på hennes egentlige reaksjon:

Det kom to jenter ut fra trapperommet da hun var på vei inn, den ene kom borti henne, skubbet borti henne. Presser seg på med de store puppene, tenkte Solveig. Faen, tenkte hun. Hun brølte det inni seg. Faen, snakk til meg! Du kunne i det minste sagt unnskyld! Jævla fitte, tenkte hun. Hun begynte å gå opp trappene. Ved avsatsen ble hun stående og se ut. Skulle hun bare la seg trække ned, kjøre over. Skulle hun bare legge seg helt flat. Helvete. Faens forpulte dritt. Det kom noen ned trappa, hun blåste i det, hadde hun kanskje ikke lov til å stå her så lenge hun ville, det var som om hun skulle begynne å gråte (92).

#### 5.2.1.2 Hvorfor så melodramatisk?

Det voldsomme omslaget fra en hverdagslig hendelse til aggresjon, og så til å være på gråten sier noe om den psykiske foranledningen for Solveigs melodramatiske vekslinger. Det handler om retten til å finne sin plass i verden. Fra å være selvhevdende – hun krever sin plass i trappa – skifter Solveig til det selvutslettende – hun føler hun må forsvare at hun blir stående i trappa. De tilstandene Solveig veksler mellom, det selvutslettende og det selvhevdende, viser hennes tvil i forhold til hvem hun er, hvor hennes plass er, om hun i det hele tatt har rett til å stå i denne trappa. Men da jakten på en slik selvforståelse ikke gis et ytre uttrykk, kan den heller ikke sies å være det Cavell betegner som en *cogito-performance*. Solveig hevder seg ikke før hun tvinges til det; først når den skeptisistiske trusselen setter hennes eksistens under press, ser Solveig seg nødt til å heve sin stemme. Med unntak av det melodramatiske opptrinnet i slutten av romanen, forblir Solveig stille gjennom hele uken. Med Cavell vitner både taushet og det overdrevne uttrykket, vekslingen mellom motpoler, om ekstreme former for mangel på stemme.<sup>71</sup> Kvelningsfølelsen han snakker om i denne sammenheng, er også til stede i

---

<sup>71</sup> ”... I am led to stress the condition that I find to precede, to ground the possibility and the necessity of, 'the desire to express all', namely the terror of absolute inexpressiveness, suffocation, which at the same time reveals itself as a terror of absolute expressiveness, unconditioned exposure; they are the extreme states of voicelessness” (Cavell 1996: 43).

Solveigs liv: ”Hun kjente hvor trangt det var der, klamt og innestengt, det var dårlig luft der også, det var bare så vidt hun fikk puste” (221).

Da det å uttrykke seg på en såkalt vanlig måte, i et dagligdags språk, ikke gir rom for å si ”alt”, anses språket for å være ikke godt nok. Dette viser seg i tankene Solveig gjør seg om det å skrive vs. det å snakke, der den skeptiske konklusjonen blir at språket uansett ikke strekker til: ”Hun fikk skrive ferdig, tenke tankene ut, før det kom til konfrontasjon med noen. Hun fikk sagt alt. Eller alt? Alt, Solveig? For det var jo ikke alt, ingenting var dekkende, heller ikke når hun tenkte” (108). Repetisjonen i sitatet over gir en melodramatisk effekt: samtidig som gjentakelsen av det lille ordet ”alt” maner frem en forestilling om at et ord skulle kunne romme hele væren, så danner kontrasteringen med ”ingenting” et bilde av en absolutt motsetning. Da et enkelt ord åpenbart ikke kan romme hele væren, like lite som ”ingenting” ikke kan si noe, nærmer denne begrepsbruken seg det meningsløse. På bakgrunn av Wittgenstein leser jeg Solveigs melodramatiske begrepsbruk som en jakt på idealer, absolutte begreper. I stedet for å lete etter ordenes mening i deres bruk, leter Solveig i det Wittgenstein betrakter som det metafysiske.<sup>72</sup> Da trangen til å uttrykke absolutte størrelser som ”alt” og ”ingenting” er blitt det viktigste, oppfatter skeptikeren språket som et mangelfullt redskap.

Å forholde seg til andre mennesker innebærer at man aldri helt kan gardere seg mot å bli misforstått eller motsagt. Fordi kriteriene fungerer som de gjør, kan det alltid skje at ordene sier mer eller mindre enn det de var ment å gjøre. Når Solveig tviler på ordene, handler det om en frykt for at språket skal forårsake en feiltolkning av egen person, noe som dypest sett bunner i en frykt for å måtte forbli ukjent. Hvor skremmende må ikke språket virke på en person som grøsser ved tanken på de misforståelsene en glasskule kan forårsake: ”Skulle den liksom henge i vinduet hennes. Det var som om den kom til å holde henne fast og definere henne, gjøre henne til noe hun ikke var” (59). I en livssituasjon der selvforståelsen allerede vakler, kan deltagelsen i et språksamfunn oppleves truende. For Solveig blir språket en trussel mot hennes identitet fordi det kan rive ned det bildet hun forsøker å opprettholde av seg selv, og med det frata henne den plassen hun har opparbeidet seg gjennom sitt 33 år lange liv.

---

<sup>72</sup> Toril Moi forklarer hva dette metafysiske innebærer: ”The opposite of the ordinary is the metaphysical. Metaphysics arise when we give in to the ’tendency to sublime the logic of our language’ (PI § 38). To *sublime* a demand for precision (for example), is to strip off the specific reasons we had for wanting precision in the first place, so that we are left with a *general* demand for a ’state of complete exactness’ (PI § 91)” (2010: 22).

### 5.2.1.3 Tausheten: Appell og hevn

Ved å la være å gi uttrykk for seg selv, søker Solveig å oppnå anerkjennelsen fra de andre som hun så sårt lengter etter.<sup>73</sup> Men da det med skeptikerens enten-eller-logikk ikke finnes noe mellomting, så som en samtale der partene gir og mottar i en naturlig utveksling, blir Solveigs løsning å stenge helt av. I forsøket på å fremstå slik hun tror de andre vil ha henne – ”avmålt og stille og verdig og fin” (50) – reagerer hun med å bringe seg selv til fullstendig taushet:

Her hadde hun styrt og ordnet i stand og dratt Hilde grytidlig opp og ikke vært lyttende og imøtekommende i det hele tatt. For et nek hun var, for en ussel tulling. Hvorfor gjorde hun sånn? Hvorfor kunne hun ikke være avmålt og stille og verdig og fin? Hvorfor kunne hun ikke være sånn at noen holdt ut å være sammen med henne? (50)

Solveigs tanker etter å ha fortalt Hilde om disputasen sin, viser hvor mye hun skammer seg over å høre sin egen stemme, hvor dypt hun frykter at den skal avsløre henne, si noe som kan ødelegge Hildes inntrykk av henne. Hilde på sin side har sett Solveigs ubehag – sannsynligvis har hun oppfattet hennes kroppslige gester som et uttrykk for en psykisk smerte – og later til å ha fattet noe av Solveigs problemfylte forhold til det å uttrykke seg:

Hilde så rett på henne, bare satt der og så. Det er fint, sa Hilde plutselig, at du snakker. Hun sa det alvorlig, hun så på Solveig med det store blikket. Er du sikker på det, sa Solveig lavt. Hun satt skeivt, bøyd framover med hendene mot stolen under lårene. Selv om hun svettet under armene, var hendene kalde, hun kjente kulden fra dem opp gjennom buksa (50).

Ved å lytte til Solveigs stemme og forholde seg til hennes kroppslige gester har Hilde sett noe ved Solveig som Solveig selv ikke ønsket å avsløre. Når dette alt er skjedd, og Solveig innser at språket har avslørt noe ved henne, blir hennes umiddelbare reaksjon å senke stemmen til et minimum, for deretter å stilne den helt: ”De sa ikke noe, de satt og såg på hverandre over bordet” (50). Da det ikke var det utrygge og problemfylte ved seg selv Solveig ønsket å vise frem, opplever hun at språket snakker henne over hodet. Samtidig erfarer hun vanskeligheter i forsøket på å uttrykke den hun *ønsker* å vise seg som; verken språket eller kroppen greier å formidle det uttrykket hun selv mener svarer til sitt dype ”indre” liv.

---

<sup>73</sup> Tanken om at Solveig søker de andres anerkjennelse, og at dette bunner i et behov for bekreftelse av egen eksistens, baserer jeg på Cavells essay om Stella Dallas (se fotnote 46). Ved å lese både Solveig og Sofies søken etter anerkjennelse i lys av dette essayet viser det seg at deres respektive mønstre ikke er så ulike. Begge forsøker å forandre seg (med Cavells ord, sin ”taste”) for å bli sett, godtatt av de andre. Men da de opplever at deres offer (Sofies pliktoppfyllende oppførsel og Solveigs taushet) ikke verdsettes – ingenting endres eller situasjonen forverres – reagerer de med å finne en annen strategi, en som ikke innebærer ofring av egen ”taste”. I Solveigs tilfelle skjer dette først under middagen hos Hilde, der hennes melodramatiske opptreden markerer et brudd med tausheten, og med det søken etter anerkjennelse hos de andre.

Samtidig som Solveig tier for å oppnå de andres anerkjennelse, og slik håper å kunne passe inn, er tausheten en hevn over de andres manglende forståelse. Solveigs reaksjon da hun erfarer at den tause appellen ikke verdsettes, men tvert om fører henne inn i ytterligere ukjenthet og ensomhet, viser denne doble betydningen av tausheten: ”Hun kjente hvordan hun hatet ydmykhet-ordet og dialog og åpenhet. Jeg er faen ikke fleksibel og tolerant, tenkte Solveig. Helvete heller. Aldri noen gang” (171). Det er karakteristisk at Solveigs selvhevdende raseri ikke gis et ytre uttrykk, at hun overfor de andre forblir taus. Dette er en følge av hevnen. Men Solveig vet også at hun risikerer å tape alt hvis hun slipper ut sine reaksjoner; hun vil oppfattes som ufleksibel, upassende for den akademiske institusjon. Hun frykter at de andre skal bekrefte hennes tvil på om hun overhodet har noen plass i verden.

#### 5.2.1.4 Å avkrefte taushet som en vei til anerkjennelse

Resultatet er dermed at det i hovedsak er leseren som utsettes for vinglingen mellom det selvutslettende og det selvhevdende, Solveigs smertefulle forsøk på å finne sin plass. Å gi leseren et slikt innblikk har imidlertid vist seg å resultere i en god del irritasjon. Flere i resepsjonen uttrykker manglende forståelse for hvorfor ikke Solveig bare kan ta seg sammen; hennes fremtreden oppfattes som begrunnelsesløs. At vinglingen mellom det selvutslettende og det selvhevdende er tett knyttet til en mangel på stemme, noe som spolerer ethvert forsøk på en mer objektiv innstilling til omgivelsene, er, slik jeg ser det, en viktig spore i lesningen av *Uke 43*. Når leseren ikke umiddelbart avfeier Solveig som en ufleksibel og ubehagelig person man vil ha minst mulig å gjøre med, men i stedet forsøker å lytte til det hun sier, det kroppen hennes sier, så fører det ikke bare til at man bryter med Solveigs forventninger om avvisning; det kan også lede til en større aksept for de forskjellene man støter på i møtet med andre mennesker. At noen er usympatisk kan ikke få frata dem de andres anerkjennelse. Det er også urealistisk å forvente at en person i dyp smerte skal være særlig tiltalende eller underholdende.<sup>74</sup> Når Solveig fraskriver seg selv fleksibilitet og toleranse, er dette noe hun gjør i selvhevdelse, for å ikke forsvinne i selvutslettelse. Leserens bekreftelse av Solveigs egen karakteristikk vil i så måte bare være med å opprettholde vinglingen, hennes opplevelse av å ikke passe inn. Selv om Hilde i sitt forsøk på å imøtekomme Solveig ikke makter

---

<sup>74</sup> Jf. resepsjonskapitlet der noen av anmelderne beklager seg over at Solveig kjeder dem. Smerte og skeptisisme har vel sjelden vært særlig morsomt, men det betyr ikke at det ikke er interessant og et viktig tema for litteraturen.

å ”omvende” Solveig, så betyr ikke det at hun ikke burde prøvd. Når Solveig vender seg bort fra dagligspråket er dette hennes valg; det gjør ikke den andres forsøk på å forstå bortkastet.

### 5.2.2 Selvforståelse

Gjennom måten man forholder seg til språket, finner man også ut noe om seg selv. Å være en del av et språklig fellesskap kan dermed sies å engasjere oss i det viktige arbeidet med å gjøre oss bedre kjent med oss selv. Gjennom språket posisjonerer vi oss, vi skaper oss en plass gjennom de forpliktelser og forventninger som inngår i språket.<sup>75</sup> Solveigs tvil på språkets evne til formidling indikerer likedan noe om henne; hun isolerer seg som en følge av tvilen på at det finnes noen å gjøre seg kjent for. Tausheten frarøver henne dermed kjennskap til hvem hun er i sin dagligdagse omgang med andre, samtidig som den forsterker hennes begjær etter å gjøre seg kjent. Fordi Solveig erfarer sitt ”indre” som for komplisert og dypsindig for hverdagspråket, oppfatter hun det også som noe gåtefullt, nærmest utilgjengelig: ”Ansiktet der inne i speilet, hun så inn i det og det var som om det var noe foran det, hun rakk ikke fram, et gjennomiktig forheng eller en hinne” (94). Men samtidig som Solveig erfarer at en selvforståelse stadig glipper fra henne, viser romanen hvordan begjæret etter viten driver henne inn i en uopphørlig utspørring; Solveig skal *vite*, kjenne seg selv til bunns:

Men hva er det jeg har, tenkte hun. Jeg må ta utgangspunkt i det jeg har, i det som er. Hun helte vann i vannkokeren, slo den på. Hva er det jeg har, spurte hun seg selv en gang til. Hun lente seg mot komfyren, så gjenskinnet bevege seg i det blanke i en kjele. Utdannelse, jobb, et sted å bo, tenkte hun. Ja. Og så? Og så da, Solveig? Hun så på kjelen, og det var som om tankene sklei på det blanke, som om alt bare var overflate, som en klistrelapp hun ikke fikk tak i, som hun ikke fikk revet av (38).

Sitatet viser to problematiske sider ved Solveigs vei til selvforståelse. Det ene, at Solveig spør og spør men ikke egentlig later til å lytte til seg selv, kommer jeg nærmere inn på nedenfor. Det andre er tanken om det ”indre” og gåtefulle som det ekte og virkelige, *i motsetning* til det hverdagslige, som bare betraktes som overflate, ”en klistrelapp”. At veien til selvforståelse også krever en (stille) søken innover er selvklart. Men når denne medfører en nedgradering av det hverdagslige, eller den selvforståelse som kan oppnås i samspillet med de andre, til noe

---

<sup>75</sup> Espen Hammer skriver opplysende om måten Cavell mener vi gjennom språket kan oppnå en større selvforståelse: ”[T]o be responsible for one’s own utterances then becomes not simply a matter of being responsive to the material inferences provided by a given linguistic structure, but of accepting that the commitments and obligations we project in a given speech act are expressions of who we are, and that the position of authority ought not to lie with an impersonal body of rules, thus risking what Cavell calls ‘a subliming of language’, but with the subject of enunciation itself” (2002: 9).

annenrangs, uekte, tar selvforståelsen en selvtilstrekkelig form: ”Det var som om hun gikk rundt på en tynn hinne av hverdag og tidspunkter og vær, og at det virkelige var like under, like ved siden av der hun festet blikket. Når hun så til siden i et fort kast, så smatt det unna igjen. Jeg får ikke tak i det, tenkte hun” (38). Forståelsen av det gåtefulle ”indre” som det eneste ekte, og det hverdagslige som en ”hinne”, impliserer også en avvisning av kriteriene. For da hennes syn på verden – hva som er ekte og hva som er overflate – ikke faller sammen med de andres syn, kan hun heller ikke relatere seg til verden og andre gjennom kriterier som hun deler med fellesskapet. Kriteriene strekker ikke til når det kommer til det å formidle *det ekte*. Selvforståelsen henger derfor nøye sammen med Solveigs ”privatspråk”, noe jeg skal utdype i det følgende.

#### 5.2.2.1 Konflikten mellom det passive og det aktive

Tvilen på om hun noensinne vil kjenne seg selv, i kombinasjon med behovet for sikker viten, utløser en konflikt i Solveig. På bakgrunn av Cavells teorier vil jeg lese denne konflikten som en konflikt mellom det passive og det aktive, som to sider i mennesket, illustrert ved bildet av den autoritære psykoanalytikerens hensynsløse tilnærming til pasienten.<sup>76</sup> En noe enkel, men jeg tror hensiktsmessig, inndeling vil være å betrakte den aktive delen av Solveig som omfattende intellektet, det som søker å begrepsfeste, forstå og utøve kontroll. Den passive vil da omfatte følelsesliv, lengsel og det underbevisste; alt det som manifesterer seg uten å forklare seg. Hvordan den aktive delen søker sikker viten om den passive viser seg i drømmetolkninger, en kontinuerlig selvutspørring og gjentatte forsøk på å analysere fortidige hendelser. Problemet med å kjenne seg selv illustreres i Solveigs tanker om ”Absalom-boka”, tanker hun glir over i etter å ha gitt opp forsøket på å tolke en ubehagelig drøm:

[D]en fortellingen var som *sirkler* inni *sirkler*, og at hver gang hun trodde at hun hadde overtaket, at hun hadde tatt hele runden og sett alt, skjønt alt, plassert hendelsene, så kom det en ny *sirkel*, en større *sirkel*, en *sirkel* på skeive i forhold til de tidligere *sirklene*, og hun måtte utvide, justere. Begynne å forstå på nytt (42, mine uth.).

Formelt viser skeptisismen seg i den omstendelige fortellerstilen i sitatet. Multigjentakelsen av ordet ”sirkel” vitner om en nesten manisk trang til å beskrive, gripe; det er som om fortelleren går helt opp i bestrebelsen på å anskueliggjøre sirkelen fra alle dens sider. Behovet for å beskrive *alt*, hver bevegelse, speiler Solveigs ønske om å vite alt. I følge Cavell bunner

---

<sup>76</sup> Det er i essayet ”Psychoanalysis and Cinema: Moments of Letter from an Unknown Woman” (1996), der Cavell diskuterer Freuds analyse av Dora, at forholdet mellom psykoanalytiker og pasient beskrives.

den autoritære psykoanalytikerens hensynsløse utspørring, hans behov for å vite alt, i en skeptisistisk tvil, en tvil som han oppfatter at pasienten, i kraft av sin underbevissthet, ikke har. I Solveigs tilfelle blir dette tydelig i det at hennes evinnelige selvanalysering later til å skrive seg fra en oppfattelse av at hun mangler noe:

Hun så på seg selv en gang til. Hva i huleste er det du ser på, Solveig, tenkte hun. Det var bare støvlene som var tydelige i speilet. Og hun så senga bak seg, dyna med de gule sirkene i trekket, den gråstripete veggen. Men kroppen hennes var bare stykker og deler, lår og mage og hender, armer og hode og lår. Det sa henne ikke noe, det var helt tomt (36-7).

Utad viser behovet for eksistensbekreftelse seg i hennes (passive) forhold til andre mennesker; hun håper de kan "tette" mangelen, se noe i henne som hun selv ikke ser, noe jeg mener er med å forklare hennes fantasi om en kroppens transparens gjennom den andres blikk. Men da fantasien innebærer at Solveig ikke åpner seg for andre, ikke gir smerten et uttrykk, fører det til at den heller ikke anerkjennes av henne selv, noe som setter ytterligere kjepper i hjulet for selvforståelsen. Det vonde fortregnes i stedet for å uttrykkes. Fortregningen kan forklare noe av grunnen til at det "indre" fremstår som så utilnærmelig.

Den fremste grunnen til at den aktive sidens tilnærming til den passive fremstår som så autoritær og overkjørende, er kanskje at det passive ikke egentlig oppfattes som *reelt*. For selv om det stadig manifesterer seg i voldsomme utbrudd og vingling mellom det selvutslettende og det selvhevdende så tar ikke den aktive siden til etterretning det kroppen og følelsene prøver å fortelle. Selvutspørringen får ikke praktiske følger. Fordi Solveig hele livet har latt seg styre av kontrollbehov, identifisering med intellektet og forventninger – med morens ord kort oppsummert som "Ingen bedre, ingen ved siden" (39) – har heller ikke den språkløse kroppen fått et ord med i laget: "Overalt var det som om det dannet seg grenser og høydedrag som hun holdt seg innenfor. Hun visste ikke hvorfor, det bare ble sånn, hver gang. Som om det ikke fantes noe annet, at det ikke var noe utenfor" (177). Da trygghet får gå på bekostning av frihet, har ikke de behovene den passive siden forsøker å uttrykke fått oppmerksomhet, i den forstand at de har fått en naturlig plass i hverdagen. Solveigs selvutspørring kan dermed sies å ta form av en aktiv skeptisisme som ikke innebærer en tilstrekkelig erkjennelse av det ubevisste materiale. Fordi den aktive siden ikke ser signalene som uttrykk for reelle ønsker og behov som trenger å ivaretas, avslås den språkløse "iscenesettelsen" som uforståelig "babbel":

For det var noe mer det gjaldt, bakenfor, noe annet enn litteratur. Hun ble stående å se inn i den tanken, men det var helt mørkt der inne, som om det var helt tomt. Og hun prøvde å si noe derfra, men det var bare den spinkle tynne stemmen som kom, som om den snakket nedenfra, babbler, søl, den fikk ikke sagt noen ting (121).

Når det passive avskrives, ikke tas hensyn til, uteblir også den terapeutiske progresjonen. Resultatet blir at ikke hele mennesket anerkjennes. I følge Cavell kan dette medføre tap av eksistensbevis da psykoanalysen kan bevise at sinnet eksisterer, som ukjent:

It is from a perspective of our culture as having entered on a path of radical skepticism (hence on a path to deny this path) from the time of, say, Shakespeare and Descartes – or say from the time of the fall of kings and the rise of the new science and the death of God – that I see, late in this history, the advent of psychoanalysis as the place, perhaps the last, in which the human psyche as such, the idea that there is a life of the mind, hence a death, receives its proof. It receives its proof of its existence in the only form in which that psyche can (any longer) believe it, namely, as essentially unknown to itself, say unconscious (1996: 94).

Samtidig gjør psykoanalysen det klart at det ”indre” liv aldri kan kjennes fullstendig, tvers gjennom, en gang for alle. Å ikke godta at man til en viss grad styres av underbevisste mønstre – ikke godta at ikke alt kan kontrolleres eller kjennes – kan dermed innebære at man mister intuisjonen av seg selv som ubevisst.<sup>77</sup> Tapet av eksistensbekreftelse dette kan medføre viser seg i Solveigs tvil på om det i det hele tatt finnes noe der inne, om hun kanskje er helt tom: ”Hun visste ikke hva hun skulle si, etterpå. Jeg har ikke noe å fortelle, tenkte hun. Det var som om hun bare hadde glatte vegger inni seg. Og plutselig virket alt sammen tomt, vannet, badet, bunken med håndklær, det som hadde vært så fylt, det var helt tomt, helt meningsløst” (116). Solveigs tvil på om hun har ”noe å fortelle” viser seg i den minimalistiske stilen. Når frykten for at det egentlig ikke finnes noe å si presser seg på, kan en dveling ved detaljene – ”vannet, badet, bunken med håndklær” – være et forsøk på å dekke over tomrommet. Når så lite skal si så mye blir hvert ord fryktelig betydningsfullt – noe som også gjør at de små tingene gis en verdi som for andre kan virke uforståelig, eller t.o.m. patetisk.

---

<sup>77</sup> På bakgrunn av en slik inndeling av individet i en passiv og en aktiv del, vil jeg også argumentere imot Grethe Syeds lesning av Solveigs ”voldtektsfantasier” (2009: 4) som et tegn på at Solveig er redd menn. Ved å glemme at drømmer alltid er symbolske, og dermed aldri skal forstås bokstavelig, presterer Syed å lese en redsel inn i den overordnede besettelsen med menn som hun mener at Solveig har. I forlengelsen av den ”indre” konflikten som jeg hittil har skissert opp, anser jeg det som mer sannsynlig at Solveigs voldtektsdrømmer springer ut fra den daglige kampen mellom to motstridende krefter i psyken der den ene angriper og overkjører den andre. Feiltolkning av drømmer kan være med å øke opplevelsen av å ikke bli forstått, og slik forhindre den terapeutiske progresjonen som drømmetolkning ellers kunne medvirke til.



### 5.2.2.2 Privatspråket

Som en reaksjon mot den skeptisistiske trusselen søker Solveig et privatspråk som skal kunne verne om det gåtefulle ”indre”, det som står i fare for å forbli ukjent. Gjennom et nytt språk skal det usynlige få sin eksistensbekreftelse. Privatspråket skal skape en forbindelse mellom uttrykk og tilstand som overgår den konvensjonelt bestemte (og for skeptikeren derfor utroverdige) forbindelsen mellom hverdagspråket og tingene i verden.<sup>78</sup> Med begreper som *det ekte* og *det sanne* skal det ”innerste”, gåtefulle gripes, det skal bli forståelig gjennom en fullkommen forbindelse: ”For begrepet ekte, det var et begrep som knyttet sammen” (156). Da den såkalte gode litteraturen er det stedet Solveig opplever seg selv og verden, blir det også avgjørende å skille mellom denne og den ”falske” litteraturen. Der den gode litteraturen snakker om og til hennes ”innerste”, det viktige og virkelige, det som ellers forbigås i stillhet, fortøner den falske litteraturen seg som evnesløs og overfladisk. Mens sistnevnte omtales som noe som bare venter på å bli blottstilt – hun venter på at noen skal ”rive hinnen av, trekke forhenget til side” og ”avsløre den tynne overflaten” (147), beskrives den gode litteraturen som helt essensiell: ”For det er ikke det samme hva du leser. Det er ikke utbyttbart. Det finnes noe som ikke kan erstattes med noe annet. Hun kjente tanken som en vaier i kroppen, ubøyelig, ubrytelig, uknuselig. Som det innerste i henne, en rasende glassblank ild” (148).

Sitatet viser en flytende overgang fra drøftingen av litteratur til drøftingen av Solveigs eget liv og person – det virkelige og uerstattelige står som en fellesnevner som setter Solveigs selv i en uløselig forbindelse med den gode litteraturen. Litteratursynet, og skillet mellom god og falsk litteratur, står dessuten i en tydelig analogi til synet på språk, og skillet mellom privatspråket og hverdagspråket. Mens privatspråket og den gode litteraturen nærmer seg det utilgjengelige, ”indre” og virkelige, oppfattes hverdagspråket og den falske litteraturen som noe som kun befatter seg med overflaten, hinnen. Når privatspråket sidestilles med den gode litteraturen som noe som tar seg av det virkelige, mens hverdagspråket sidestilles med den falske litteraturen som noe som tar seg av overflaten, så følger det at den dagligdagse samtalen avvises som et sted der det ”indre”, *det virkelige*, kan tematiseres: ”Du holder på å

---

<sup>78</sup> I en drøfting av hvorvidt Wittgenstein forsto privatspråket som realiserbart eller ikke, siterer Cavell ham i hans tanker om sammenhengen mellom uttrykket og det dette refererer til: ”And what is our reason for calling ‘S’ the name of a sensation here? Perhaps the kind of way this sign is employed in this language-game. – And why a ‘particular sensation’, that is, the same one every time? Well aren’t we supposing that we write ‘S’ every time?” (1979: 350). Til dette kommenterer Cavell at forbindelsen helt klart er tilfeldig og at frykten for at uttrykket egentlig ikke refererer til *noe som helst*, ikke kan avvises: ”And this is all. This thing of our ‘writing ‘S’”, and other things we do and experience no deeper metaphysically than this, is all there is for our confidence in our experience to go on”. Og likevel, i utgangspunktet er denne forbindelsen vanligvis god nok for vår sameksistens, god nok til at vi kan forstå hverandre: ”And it is enough, it is in principle perfect” (ibid.).

omkomme i skinn og bedrag og du orker det ikke lenger og så kommer du til litteraturen. Som en slags utvei, tenkte Solveig. Eller inngang. Er det ikke sånn?” (154).<sup>79</sup> Men da Solveig altså ikke makter å uttrykke sine språklige og litterære anskuelser gjennom kriteriene, og i stedet tar i bruk et privatspråk som (slik hun oppfatter det) gjør argumentasjon overflødig, blir hun møtt med uforstående reaksjoner, både innad i romanuniverset og i fra leserne.

For om forbindelsen mellom privatspråket og den gode litteraturen er krystallklar i Solveigs øyne, er det desto mer ironisk å se de mange reaksjonene fra resepsjonen, der det overhodet ikke finnes noen entydig forståelse av hva begrepenes betydning skulle være.<sup>80</sup> På seminaret om romanen *Tennessee*, der hun for fullt tar i bruk begrepene, opplever Solveig at hennes språkbruk vrakes. Det er Jan, en av studentene, som setter ord på de andre studentenes tause, unnvikende reaksjon i møtet med Solveigs begreper: ”Jeg nekter å forholde meg til den typen begreper, hadde han sagt. Gi meg presise analyseredskaper, gi meg diskuterbare størrelser, ikke følelsemessig synsning, sa han. Det der er jo bare pjatt” (155). For Solveig oppfattes dette dypt personlig da Jan på en måte bekrefter det hun frykter aller mest: At alt det som det ikke finnes språkkriterier for, alt det som ikke er ”diskuterbare størrelser” er pjatt, og fordi det ikke kan gjøres kjent gjennom ”analyseredskaper”, så må det også forbli ukjent. Han nekter å forholde seg til hennes begreper, noe som for Solveig umiddelbart oppleves som en avvisning av det ”innerste” og gåtefulle, det som privatspråket alene kan peke på.

At det ikke blir noen videre diskusjon denne timen følger logisk av privatspråkets iboende udiskuterbarhet. For da ingenting kan tillegges eller fratas privatbegrepene – de er rene, krystallklare – kan det heller ikke oppstå kommunikativ dissens. Men samtidig som privatspråket utelukker en dialog, så kan heller ikke representanten for dagligspråket, i dette tilfellet Jan, sies å være åpen for å forfølge temaet. Hans totale avvisning vitner om en

---

<sup>79</sup> Forakten for det hverdagslige viser at Solveig i sin jakt på idealene i økende grad glemmer å minne seg selv på at et ords mening ligger i dets bruk. Wittgenstein skriver: ”Jo nøyere vi undersøker det faktiske språket, desto sterkere blir motsetningsforholdet mellom det og det vi krever (...) Motsetningsforholdet blir uholdbart; kravet truer nå med å bli noe tomt” (1997: § 107).

<sup>80</sup> Mens Ane Farsethås (*Vinduet* 21.10.02) og Tom Egil Hverven (kultursidene på NRK 15.08.02) skriver at romanen ikke greier å formidle ektheten Solveig forfekter (og de ser heller ikke hva den skulle bestå i), mener Sarah J. Paulson at søken etter sannhet og ekthet er en livgivende drift som former og driver fortellingen frem: ”This embodiment of (female) desire and other non-verbal aspects of individual (female) experience through language, of what Solveig describes as ’det som verker, det levende’ is a fundamental aspect of Ørstavik’s poetics” (2004: 10). Christine Hamm, som bruker en dagligspråkfilosofisk vinkling kombinert med psykoanalytisk teori, mener på sin side at begrepet handler om overvinnelse av atskillelse: ”Med sitt litteraturvitenskaplige privatspråk basert på begreper som ’ekte’, det vil si på begreper som betyr uendelig mye for henne, men som er meningsløse for andre, viser Solveig at hun har regredert til et narsissistisk ’førspråklig’ stadium, der hun ønsker å gjøre seg forstått til tross for ord, gjennom en tettere, absolutt forbindelse” (2002: 79).

kompromissløs holdning til alternative litteraturtilnærminger, han ”neker” å vise interesse for en annerledes måte å forstå litteratur på. Solveigs reaksjon på avvisningen er en forsterket følelse av ensomhet, av ikke å passe inn. Hun lurer på om det ikke er best å bare forlate alt:

Kanskje hun bare skulle ta bilen og kjøre av gårde. La det ligge, la det hele ligge, la litteraturen seile sin egen sjø. La professoren i ullskjørtet få overta. Bare kjøre og kjøre opp på fjellet, opp der det åpnet seg og ble flatt og alt som ikke klorte seg fast ville bli blåst av gårde (153).

Stadfestningen av at hun egentlig ikke har noe å gjøre i den akademiske institusjonen, den hun har brukt hele livet på å gjøre seg klar for, gir en umiddelbar følelse av å være verdiløs; hun har ikke noe å tilby de andre, hun kunne like godt vært ikke-eksisterende: ”Og hun stod der med arkene sine, kompendiet, hele livet sitt sto hun der med foran dem og de bare så på henne og trakk på skuldrene, hva skulle vel de med det? (156). Likevel legger ikke Solveig fra seg privatspråket. Hun *vet* verdien av sine begreper, hun vet at de sier *sannheten*, at de står i forbindelse med *det virkelige*: ”Men hun visste og hun var fullstendig overbevist om at det hun selv kjente om teksten var ekte. At det var det som var sant. Alt annet var løgn” (152). Det er en slik holdning Cavell beskriver i essayet ”Being Odd, Getting Even”, der han viser hvordan tenkeren Emerson ser seg nødt til å finne sin egen stemme når han mister troen på dagligspråket. Da det nyervervede språket nødvendigvis må stå hevet over fellesspråkets lunefullhet, innebærer det at han avskjærer seg fra de andres forståelse. Tvilen på de andre, og på kriteriene, må substitueres i tilliten til eget geni og dets adgang til universell representasjon, da bare dette kan sikre uavhengighet fra de andre: ”To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men,— that is genius” (1994: 114). Heri ligger også forklaringen på Solveigs påståelighet, hvorfor begrepene blir så avgjørende for henne og hvorfor hun ikke kan relativisere. For selv om det unektelig virker arrogant å tviholde på sin sannhet som representativ for alle er det først og fremst den uavhengigheten denne holdningen gir, som Solveig så ettertrykkelig omfavner. Det handler om å gripe den eksistensbekreftelsen som privatspråket tilbyr.

For det er akkurat en slik bekreftelse hun ikke finner i sitt forhold til andre mennesker, eller i samfunnet forøvrig. Dette kan forklares, som så mange i resepsjonen gjør, med Solveig særhet, eller det kan belyses, som Grethe Syed gjør, ut i fra en kombinasjon av ”den feministiske ideologien” (16) og Solveigs manglende mot til ”å kaste seg ut i det ukjente (...) nemlig det hun mest av alt lengter etter i livet: en mann, enten det nå er studenten eller teaterkritikeren”

(2009: 11). Slik jeg ser det, trenger det imidlertid ikke bare være et personlig problem som fører Solveig bort fra det dagligdagse og inn i den privatspråklige sfære.<sup>81</sup> Tilbaketrekningen kan også belyse et samfunnsproblem. For det er ikke bare i arroganse og særhet eller pga. manglende mot at Solveig velger den veien hun gjør. Å velge å følge sin ”indre” overbevisning gjennom et privatspråk er et valg som er tatt i dyp fortvilelse, nettopp fordi hun er så bevisst at en slik vei vil lede til tap og ytterligere isolasjon:

Hun ble stående og se ut av vinduet. Alle dører slo igjen bak henne, bak i livet hennes, alt som hadde betydd noe og vært viktig, hun kunne høre dørene slå igjen, framover og framover mot henne smalt de igjen, som i en fengselskorridor i betong som var åpen i flere etasjer. Slo igjen og slo igjen, bortover korridorene her i høyskolebygget, nærmere og nærmere, helt fram til der hun stod nå, ved vinduet (156).

Solveig søker ikke så mye absolutt enighet som hun søker noen som har det samme intense forholdet til litteraturen og livet som henne. I den påståelige litteraturforståelsen ligger det et ønske om å få leve lidenskapelig, hun vil være i kontakt med *det virkelige*, i seg selv og i livet:

Den gode litteraturen (...) holder deg fast og piner og gjennoborer deg og du slipper ikke unna. Og det er derfor du kommer til den, tenkte Solveig. Du kommer til den fordi du ikke orker å gli lenger, du vil at noe skal holde fast i deg. Du vil at noe skal riste i deg og holde deg og klemme og skvise deg, du vil være nær det som verker i deg, det levende (154).

En opplevelse av at dette behovet ikke anerkjennes av verden, leder imidlertid til en tvil på om denne verden egentlig er *hennes verden*, om hun deler kriterier med de andre. Mye tyder på at Solveig ønsker seg bort fra det hverdagslige fordi hun oppfatter det som en ”hinne” hun ikke lenger orker å ”gli” på. For Solveig er det hverdagslige blitt ensbetydende med overflate, noe som dekker over det virkelige i stedet for å avdekke det: ”[D]et var det hun ikke orket. Løgnen, sviket, det som liksom skulle handle om det viktige og så var det bare tomt” (206). Det virker derfor som det i Solveigs tvil ligger en anklage mot de andres manglende mot til å bevege seg utenfor det trivielle. På bakgrunn av Emerson kan hun forstås dit hen at hun bebreider frykten for det personlige uttrykk.<sup>82</sup> Når dette ikke bare avfeies som en skeptisistisk forestilling som fornekte det dagligdagse til fordel for en renere, mer opphøyet idealverden,

---

<sup>81</sup> I resepsjonskapitlet påpekte jeg at det å lese en tekst som et uttrykk for det melodramatiske kan gi innsikt i mer enn bare det ”individualpsykologiske”. Ved å fokusere på Solveigs personlige prosess samtidig som jeg ser denne i forhold til det samfunnet hun lever i, ønsker jeg å ta høyde for den samfunnskritikken som ligger immanent i den melodramatiske sjangeren (se fotnote 34).

<sup>82</sup> I ”Self-Reliance” skriver Emerson: ”We but half express ourselves, and are ashamed of that divine idea which each of us represents” (2008: 87).

kan det peke på aspekter ved samfunnet som ikke fungerer, og som trenger fornyelse. Dette er en del av melodramasjangerens iboende samfunnskritikk. Når noen tar et så drastisk skritt som å trekke seg tilbake fra fellesskapet er det et tap. Det burde være en selvfølge for ethvert demokratisk samfunn å følge opp en slik handling på lik linje med en hvilken som helst annen politisk ytring.

I en diskusjon om skeptisismen som en trussel mot det hverdagslige i essayet "Postscript", siterer Cavell en av Wittgensteins påstander – "What is *hidden*... is of no interest to us" (1996: 157) – noe Cavell følger opp med en tanke om at det er i det hverdagslige det esoteriske er å finne. Slik jeg oppfatter dette, handler det også om en utvidelse av det hverdagslige. Hvis viljen til en daglig tilbakevending skal opprettholdes, og individet ikke skal la seg friste av det Wittgenstein beskriver som filosofiens tomme påstander, må kanskje rommet for det vi betrakter som det hverdagslige utvides. Solveigs oppfattelse av at "jobb, utdanning, et sted å bo" (38) står i et motsetningsforhold til det "indre" liv, som oppfattes som noe gåtefullt og utilgjengelig, tyder på at hennes tilbaketreking er et uttrykk for en lengsel etter en verden der den dagligdagse samtalen er rikere, åpnere. En verden der det er rom for at hele mennesket anerkjennes, ikke bare det som kan måles og veies. For ved ikke å tilstrekkelig integrere det "indre" og det underbevisste, det såkalt språkløse, i det hverdagslige, reduseres den dagligdagse samtalen nettopp til det Solveig anser som "overflate"; jobb og bolig. Og litteraturen skrumper inn til intetsigende tidtrøyte. Samtidig forårsaker fortengningen av det språkløse fra det hverdagslige at det språkløse oppfattes som mer gåtefullt og utilgjengelig enn det nødvendigvis trenger å være – for de andre og i siste instans for individet selv. For Solveig fører situasjonen til en avmakt i forhold til egen stemme: "Nå ville hun brøle. Solveig gikk der oppover bakken, opp mot tåka, i regnet, og hun ville brøle det av seg, brøle hinnen i stykker, få det til å sprekke" (57). Fantasien om et privatspråk handler dermed om å verne om sin identitet, og dypest sett om å få bekreftet sin menneskelighet. For Solveig ser dette ut til å tilspisse seg i et valg mellom den ytterste isolasjon eller selvutslettende konformitet.

### 5.2.3 Fortellerteknikk og leserforståelse

I resepsjonskapitlet antydet jeg at fortellerteknikken i *Uke 43* i stor grad ser ut til å påvirke forståelsen av Solveig og den situasjonen hun befinner seg i. Samtidig som det blir hevdet at fortelleren og hovedpersonens nesten sammensmeltede perspektiv er et problem fordi det forhindrer at romanen greier å si noe utover det som sies gjennom Solveig, påpeker flere at

romanen har vært en utmattende leseropplevelse. Som vist i resepsjonskapitlet er det da også flere som avviser eller distanserer seg fra den intense hovedpersonen. *Uke 43* utfordrer leserens tålmodighet i forhold til den andre.

*Uke 43* er en roman dominert av fortalt monolog. I følge Dorrit Cohn reduserer denne fortellerteknikken skillet mellom forteller og hovedperson til et minimum, uten at det derfor er snakk om kun et perspektiv:

[T]he coincidence of perspectives is compounded by a consonance of voices, with the language of the text momentarily resonating with the language of the figural mind. In this sense one can regard the narrated monologue as the quintessence of figural narration, if not of narration itself: as the moment when the thought-thread of a character is most tightly woven into the texture of third-person narration (1978: 111).

Sarah J. Paulson kommenterer effekten fortalt monolog har på leseren: "Ørstavik's extensive use of this narrative technique 'traps' the reader in Solveig's mind, enforcing the idea of literature as body and forcing the reader to intimately share her experiences with her, and as she does" (2004: 3). Men at leseren "fanges" i et så vanskelig sinn som Solveigs, ser ikke ut til å fascinere andre lesere så mye som det fascinerer Paulson. Tvert om later det til at fortalt monolog gir leseren en opplevelse av å komme *for* tett på Solveig. For da også fortelleren ser ut til å være drevet av en form for skeptisisme – en hver av Solveigs fysiske eller mentale bevegelser må beskrives, kartlegges – slipper leseren aldri fri fra "fangenskapen". Dette gir et forsterket inntrykk av at det er noe overdrevet i formidlingen av Solveigs "indre" liv:

Hun gikk inn i det ene skinnet fra lyktestolpen, så regnet som striper der i lyset, noen skritt ut i mørket og så inn i lyset fra den neste, nedover bakkene. Det var kaldt, hun tok vantene på. Hun gikk over toglinja, forbi butikken, fulgte stien mellom husene, ned til brua over den lille bekken, og så tok hun veien forbi hotellet og opp bakkene, forbi de trærne langs åskanten oppe ved kirka. Hun visste ikke hva slags trær det var" (29).

Fokuset på detaljer i kombinasjon med alle parallellismene og oppramsingene skaper et inntrykk av at det ligger noe under – at forsøket på å ramse opp hver bevegelse ("hun tok vantene på", "hun gikk over toglinja") og hver ting ("lyktestolpen", "stien", "brua") bunner i et ønske om *à vite*. Det er som om kartleggingen skal gi en forsikring om tingenes eksistens. I *Uke 43* veves innhold og form sammen av en gjennomsyrende skeptisisme.

At skildringen kan bli utmattende, og møtet med Solveig utfordrende, er, slik jeg ser det, ikke en grunn til å legge fra seg romanen for slik å frigjøre seg fra det å forholde seg til Solveig. Et realistisk portrett av et dypt skeptisistisk menneske må kanskje medføre en viss utmattelse. Skildringen av Solveig tilbyr en innsikt i et viktig filosofisk og menneskelig problem – en innsikt som intensiveres nettopp gjennom den utfordringen og utmattelsen vi kjenner på i møtet med Solveig. Hadde lesningen stadig blitt avbrutt av fortellerens ironiske kommentarer eller forsikringer om at Solveigs realitetssans egentlig har sviktet fullstendig, ville vi heller ikke blitt så utmattet.<sup>83</sup> Vi kunne lettere godtatt Solveig når fortelleren bare hadde forsikret oss om at Solveig er en *case* mer enn en person. Med en visshet om at den vi leser om egentlig ikke er en av oss, men et ensomt tilfelle, ville lesningen ha lettet betraktelig. Dermed ville vi heller ikke blitt utfordret i den grad vi blir utfordret, og Solveig kunne ikke gitt oss en så god pekepinn på hvem vi er, i møtet med den andre, som hun faktisk gjør i *Uke 43*. Fortellerens identifisering med hovedpersonen er dermed helt avgjørende for den konsekvens og dybde som romanen viser i sitt dypdykk i menneskesinnet.

Det tilsynelatende direkte innblikket i Solveigs tanker og følelser later til å skape mer irritasjon enn medfølelse hos leseren. I følge Christine Hamm skyldes dette at leseren ikke gis en forståelse av *hvorfor* Solveig er i den situasjonen hun er i, noe som resulterer i at leseren ikke gis noen overbevisende grunn til Solveigs ellers uforståelige reaksjon (2002: 80). Samtidig som Solveig ikke kan akseptere at hun ikke alltid kan gjøre seg forstått, kan heller ikke alle i resepsjonen akseptere at ikke fortiden ligger oppe i dagen. En manglende visshet om Solveigs situasjon, hennes fortid, truer med å frarøve henne de andres medfølelse.

Men trenger vi virkelig å vite hvorfor Solveig er uten stemme? Får vi noensinne vite alt om de menneskene vi møter i vår hverdag? Ber vi den andre ramse opp hele sin fortid slik at vi kan bli trygge på at hennes smerte er reell? I følge Cavell kan det å anerkjenne en litterær person vise oss hva det er å anerkjenne et annet menneske. Å anerkjenne en annens smerte betyr ikke nødvendigvis at vi må like denne andre, men at vi anerkjenner henne som atskilt, annerledes enn oss. En slik anerkjennelse innebærer også en aksept for at vi ikke kan vite alt om et annet menneske, ikke forstå alt, akkurat som vi selv erfarer at vi ikke alltid kan gjøre oss forstått.

---

<sup>83</sup> Ane Farsethås er den av anmelderne som i størst grad etterlyser en større distanse mellom forteller og hovedperson: ”Problemet med romanen er imidlertid at den fremstiller Solveigs vi-mot-dem-mentalitet som heltemodig standhaftighet og verdighet og ikke som en kontinuerlig selvdestruktiv krigserklæring mot omverdenen” (2002: 8).

At Solveig er uten stemme, og at det først og fremst er den stemmeløses situasjon romanen kretser om, er i tråd med det dypdykket ned i en skeptisistisk tilværelse som jeg mener romanen gjør. Ikke bare i form av en innsikt i denne tilværelsen, men som en utfordring til leseren, i møtet med sin egen latente skeptisisme i konfrontasjonen med Solveigs ofte uforståelige framferd. Å tyne en årsak ut av skeptikeren kan dermed, i verste fall, speile vårt eget begjær etter sikker viten. At tvilen er høyst menneskelig, og kan ramme hvem som helst, betyr at ingen ville tape på om vi ble litt rausere med utporsjoneringen av medfølelse.

### **5.3 Kroppen: Forgjengelig og alltid tilstedeværende**

#### 5.3.1 Fullkomne og ufullkomne forbindelser

At det ”indre” for Solveig oppfattes som noe gåtefullt, nærmest utilgjengelig, henger også sammen med hennes syn på kroppen som noe som skjuler og hindrer den fullkomne forbindelse: ”Hun så på sitt eget ansikt i speilet, hun tenkte at hun kunne vært en sånn forbryter, hun kunne vært hvem som helst, som om ansiktet ikke hang sammen med henne” (37). For samtidig som *Uke 43* så å si insisterer på forbindelsen mellom Solveigs psykiske smerte og hennes kroppslige plager, så virker det ikke som Solveig selv vedgår seg en slik forbindelse. I følge Cavell er kroppen en viktig del av skeptisismeproblematikken:

To counter the skeptical emphasis on knowing what the other doubts and knows, I have formulated my intuition that the philosophical recovery of the other depends on determining the sense that the human body is expressive of mind, for *this* seems to be what the skeptic of other minds directly denies (...) (1996: 104).

Hele romanen i gjennom svetter eller kaldsvetter, rødmer, fryser, verker og lider Solveig. Smertene er, i likhet med ensomheten, en del av hennes hverdag:

Hun presset en og en skulder ned i madrassen, rullet dem, prøvde å myke opp. Jernstangen var der fortsatt, hun lå der oppstrammet, som om hun var klar til å bli hengt opp som et kjøttstykke i en slaktebil, bli fraktet bort, hun så seg henge mellom rosa skrotter og dingle (131).

Men Solveig kobler det aldri til de vanskelige tankene eller følelsene sine, hun ser ikke hvilken tilgjengelighet kroppen faktisk gir til hennes ”indre” liv. Den terapeutiske progresjonen forhindres fordi Solveigs selvutspørring ikke åpner opp for en dialog der hun også lytter til det kroppen og følelsene prøver å fortelle henne: ”Hva var det da hun ville si, var det ikke bare å si det. Kunne hun ikke bare si hva hun ville der hun sto på dette fortauet i



denne bygda i regnet. Hun åpnet munnen, men det kom ikke noe ut. Hun så på hendene sine, åpnet og lukket dem, kjente hvor kalde de var der nede” (87). Tvilen på at tanker og følelser uttrykker seg gjennom kroppen, og med det en manglende anerkjennelse av egen smerte, leder ut i en fortrenningsprosess, noe som gir en forsterket opplevelse av det ”indre” liv som gåtefullt og utilgjengelig. Tvilens iboende tro, fantasien om en fullkommen forbindelse, manifesterer seg i den minimalistiske stilen. Som en kompensasjon for tvilen på at det skulle være en forbindelse mellom kropp og sinn, ser det ut til å i den ordknappe, men opphøyede stilen ligge en forventning om at leseren skal *forstå* – uavhengig av ord og kroppslige uttrykk. Gjennom beskrivelsen av hvordan Solveig ”så på hendene sine, åpnet og lukket dem” åpnes det opp for at leseren skal se noe essensielt. Men da det som ikke kommer ut av Solveigs åpne munn heller ikke er gitt et uttrykk, blir forståelsen gjort uhyre vanskelig for leseren.

Fornektelsen av at det skulle være en forbindelse mellom kropp og sinn er grunnleggende skeptisk og må oppfattes som en foranledning for troen på en fullkommen forbindelse – både i forholdet til seg selv og til andre.<sup>84</sup> For da kroppen røper det hun ønsker å skjule – det være seg gjennom rødming, holdning eller sittestilling – og skjuler det hun ønsker å vise – sjelen – så oppleves kroppen, på linje med språket, som et hinder for den gjensidige forståelse. Fordi Solveig ikke selv greier å gripe sitt ”innerste”, det hun oppfatter at kroppen holder skjult, søker hun en annen som kan gi henne denne tilgangen. Hun søker noen som kan se rett inn i henne. Samtidig som en slik forbindelse ville frigjøre henne fra risikoen som ligger i de vanlige kommunikasjonsformene, ville hun unnsnippe ensomheten og isolasjonen som en forkastelse av kriteriene innebærer. I Solveigs tilfelle blir troen på en slik leselighet spesielt tydelig i hennes forventninger til vennskapet med Hilde,<sup>85</sup> der hun ser for seg at de skal lese hverandre, uavhengig av språklige og kroppslige uttrykk: ”De stod stille under den svarte paraplyen og så på hverandre, som om de undersøkte linjene inni øynene til hverandre,

---

<sup>84</sup> Fornektelsen finner (selvsagt) gjenklang i Descartes’ subjektforståelse, som består i et skille mellom kropp og sjel. Langås beskriver i sin introduksjon til *Den litterære kroppen* hvordan Descartes’ metodiske tvil fører til et dualistisk menneskesyn: ”Mennesket har både tanke og kropp, men for å komme fram til denne sannhet, har Descartes måttet skille kroppen og tanken i to atskilte deler” (2005: 22). Et sitat fra Descartes illustrerer den dualistiske tenkemåten som skulle legge premisser for forståelsen av mennesket i århundrer fremover: ”Således er da dette jeg, det vil si sjelen, ved hvilken jeg er det, som jeg er, helt forskjellig fra legemet, og den er endda lettere at erkende end legemet, ja selv om dette slet ikke var til, ville den ikke høre op med at være det, den er” (gjengitt i Langås, *ibid.* 21).

<sup>85</sup> I sin lesning av *Uke 43* tar Christine Hamm spesielt for seg forholdet mellom Solveig og Hilde. Men der Hamm fokuserer på Hilde som en morsfigur og Solveig som regredert til et narsissistisk speilstadium, vil jeg heller forsøke å lese troen på en fullkommen forbindelse ut i fra Solveig situasjon slik jeg hittil har skissert den opp. Jeg er enig med Hamm i at Solveig søker å unnsnippe sin egen ensomhet og atskilthet gjennom en fullkommen forbindelse med en annen. Men slik jeg ser det, handler dette først og fremst om Solveigs forhold til seg selv; selvforståelsen går forut for morsforståelsen.

trådene der inne, merker og spor. Solveig kjente hvordan Hilde kikket forsiktig innover i henne, at hun forsto” (104). Leseligheten som tillegges Hilde innebærer også en idealisering som røper Solveigs forakt for det dagligdagse: ”Hun så for seg Hilde inne i butikken, mellom hyllene med kjeks og syltetøy, Solveig hadde kjent seg flau over å dra henne med inn dit, som om hun ikke hørte hjemme der, at hun var opphøyet, som om hun var hevet over sånt” (105).

Men gjennom Solveigs tanker om andre mennesker blir det tydelig at det ikke spiller noen rolle hvem eller hva kjønn vedkommende har. Det er ikke, som Grethe Syed i sin lesning hevder, en mann Solveig ser etter; det hun først og fremst søker er et menneske som kan fjerne hennes frykt for å måtte forbli ukjent.<sup>86</sup> Solveig har de samme forventningene til Jan og teateranmelderen som hun har til moren og Hilde – kravet hun stiller handler om *åpenhet*; en åpenhet som kan oppheve atskillelsen mellom menneskene slik at forståelse kan trenge gjennom. Dette viser seg i hvordan hun tenker om Jan: ”Det er øynene det dreier seg om, tenkte hun. Det skulle være *åpent* og lett i øynene. Eller tungt og dypt. Men det skulle være *åpent* der, tenkte hun, det skulle strømme fram og tilbake, renne og renne” (58, mine uth.). Og det viser seg i reaksjonen på blikkontakten hun har med teateranmelderen:

Solveig kjente at hun strakte hånda ut, hun så hånda strekke seg ut og hun tok ham på armen, så vidt, tok ham på armen og øynene hans så på henne, som om det var noe *åpent* mellom dem, plutselig, at noe bare var helt *åpent* i dem, en kanal, som om de sto i hver sin ende av en lang tunnel og at de begynte å løpe mot hverandre der inne (63, mine uth.).

Solveig søker noen som kan fortelle henne hvem hun er, *at* hun er. Hun søker noen som kan gi henne en grunn til ikke lenger å tvile på verden og egen eksistens, noen som evner å strekke seg ut over den virkelighetsoppfattelsen som impliseres i den dagligdagse bruken av kriteriene.

### 5.3.2 Human Finitude

Menneskekroppen minner oss stadig på vår forgjengelighet, det faktum at vi er endelige vesen. Kroppen hindrer oss ikke bare i oppnåelse av sikker viten – om oss selv og om verden – den fratar oss også et evig liv. Kroppen tvinger oss til å tenke over vår menneskelige situasjon, hvordan vi lever våre liv. Men samtidig som den driver oss til å stille spørsmål, nekter den oss sikre svar. For Solveig fremkaller dette – alle spørsmålene og det uendelige fraværet av svar – en eksistensiell tomhet og en påfølgende lengsel etter å overskride det menneskelige:

---

<sup>86</sup> Se resepsjonskapitlet, der jeg tar for meg Syeds lesning av Solveigs begjær som heteroseksuelt.

Det finnes ikke noe utenfor. Det finnes ikke noe annet. Dette er alt. Solveig stod ved vinduet i stua og så utover dalen, så det lyse der nede, punkter av lys spredt utover. Hun hadde ikke tent noen lamper, sto der i mørket i stua og så. Som om jeg venter, tenkte hun, det er som jeg venter på noe hele tiden (201).

Mens noen overkommer skuffelsen og aksepterer endelighet som en del av vår natur, fortolker skeptikeren det som en mangel – en fortolkning som tilintetgjør verdien av det menneskelige fellesskap på grunnlag av at en slik relasjon ikke baserer seg på en absolutt forbindelse. For Solveig fremstår den såkalte mangelen som en metafysisk avgrunn mellom henne og de andre:

Plutselig var det altfor varmt der inne, og det var som om hun ikke klarte å snakke lenger. Ordene mine passer ikke, tenkte hun, de er for grove, de vinger og er upresise. Hun kjente det rant ned under armene, genseren hadde sikkert store våte flekker. Hun sluttet å snakke, hun så på bordet mellom dem, det gule i eggene, sølet fra en tomat på fatet. Og det var plutselig som om Hilde sto på den andre siden av en diger elv, og at Solveig kjempet for å komme over på Hildes side. For alt i verden ville hun komme over til der Hilde var, men det var som om hun ikke hadde det som trengtes. Det var noe i henne som manglet, men hun visste ikke hva (49).

Tvilen og lengselen som Solveigs ensomhet avdekker, speiler seg i den monotone, dvelende fremstillingen av hennes ”indre” liv og hverdagslige gjøremål. Mens skildringene, med få unntak, aldri sklir ut av sin nitidig detaljerte konsekvens, holder skodden og gråværet Solveig fast i tvungen grubling og begivenhetsløse mønstre. Når Solveig kikker i postkassen og kontemplerer det røde lyset på telefonsvareren, etterlater det et inntrykk av at det er noe forgjeves over de mønstrene som utgjør hennes hverdag. Mens uken snegler seg framover mot sin ugjenkallelige slutt, blir hver dag, den ene mer lik den andre, en bekreftelse på livets evige gjentakelse. Men det er noe tragisk over en gjentakelse som gjør det umulig å skille mandag fra torsdag og fredag fra tirsdag. Mens repetisjon i gjengiftekomedien kommer med positivt fortegn – repetisjon har her sitt utspring i den enkeltes vilje til en stadig tilbakevending til det hverdagslige – er den i melodramaet knyttet opp mot det flyktige og lukkede ved tiden.<sup>87</sup> Nåtiden fremstår kun som en gjennomleving av fortiden. Den realistisk-detaljerte beskrivelsen av hverdagslige gjøremål i kombinasjon med Solveigs tvangspregede, monotone ”indre” liv gir repetisjonen tragiske konnotasjoner og etterlater et inntrykk av at Solveig aldri kommer

---

<sup>87</sup> Cavell skriver i essayet om *Letter from an Unknown Woman*: ”Privacy and irony are in turn bound up in the film with the theme and structure of repetitions. Again this feature here negates its definitive occurrences in remarriage comedy, where repetitiveness is the field of inventiveness, improvisation, of the recurrence of time, open to the second chance; in (this) melodrama time is transient, closed, and repetition signals death (...)” (1996: 108).

seg videre. Fastlåst i fortidens gamle mønstre og begrenset i sin alltid tilstedeværende kropp, lengter hun etter en fremtid som kan befri henne fra hverdagens grå og tunge skuffelse:

Hun tenkte på ettermiddagene sine, kveldene, og det var så stille i dem når hun tenkte på dem nå, her, sånn. Helt stille. Og hun ville ikke begynne å kritisere det for seg selv, kritisere det i hodet, at det var stille i dagene hennes. Nei, sa hun til seg selv. Det er bare sånn det er. Det er sånn – helt til det blir annerledes, skulle hun til å si til seg selv. Men å si det var det samme som å åpne for det som kom etter, den tanken som hang sammen med den foran og som sto der og ikke var til å skyve vekk: Det blir ikke annerledes. Det kommer aldri til å forandre seg. Det vil alltid være sånn (76-7).

At hver nye dag står som en bekreftelse på livets begrensede form, en evig gjentakelse som aldri åpner opp for noe nytt, blir også, i kontrastenes navn, en påminnelse om menneskets forgjengelighet. For Solveig betyr hver passerte dag at hun er en dag nærmere å dø ukjent. Skuffelsen over det hverdagslige utløser et ønske om å overskride det menneskelige, noe som i Solveigs tilfelle ender i en fremskyndelse av død, om enn ikke i fysisk forstand.

## **5.4 Cogito-performance: ”Jeg er en annen, tenkte Solveig” (209)**

### 5.4.1 En rykning i fastlagte mønstre

Tvilen blir farlig først når individet opplever livet sitt som fiktivt. At Solveig ikke har en uavhengig eksistens medfører en følelse av å ikke egentlig ha styring over eget liv, hun sitter igjen med en erfaring av seg selv som fiksjon, ”som i en film”:

Hun så seg selv på avstand, som i en film, Solveig som reiser seg og rydder bort tallerkenen og glasset, slipper bestikket i den hvite bøtta med såpevann, Solveig som går mellom de tomme bordene og ut i den store hallen, bort gangen og opp trappa, rundt og opp og rundt og opp, og så bort gangen der oppe. *Hvordan* Solveig står med nøkkelen foran den blå kontordøra og låser seg inn, slår på taklyset og arbeidslampa over bordet, *hvordan* hun henger fra seg jakka bak døra og setter seg ned, tar fram bunken og begynner å lese, *hvordan* hun sitter der, stille, bøyd, og blar. Og så er det ikke noe mer (176, mine uth.).

At Solveig ser ”seg selv på avstand” vitner om den fremmedgjøringen hun kjenner på i forhold til seg selv; hun er i ferd med å distansere seg fra ”den gamle Solveig”, den som til en viss grad gjenkjente seg selv gjennom kriteriene i dagligspråket. Jo flere Solveig skuffes over – hun avskriver etter hvert både teateranmelderen og Jan – dess større blir avstanden til språket hun deler med andre, og dess større blir hennes ensomhet. Avstanden viser seg i de uthevede parallellismene i sitatet over; språket går automatisk, ordene fremstår som

gjentakelser av det allerede sagte. Det er som om hun ikke lenger gjenkjenner ordene som sine; språket er tømt for mening, alt er sitering. I denne prosessen mister også "Solveig" sin betydning. Solveig er de andres navn på henne.

At "hun", som kjennetegner fortalt monolog, plutselig erstattes med særnavn, markerer dessuten et brudd med den ellers så konsekvente gjengivelsen av Solveigs "indre" liv. For selv om synsvinkelen fortsatt er forankret i Solveig, så forårsaker skiftet en distanse, som om leseren med ett er avskåret fra tilgangen på det som befinner seg "bak" de automatiske og robotaktige bevegelsene som skildres i utdraget. Variasjonen i det narrative speiler en rykning i de ellers så faste mønstrene; Solveig er i ferd med å trekke seg tilbake. Mye tyder på at hun også er i ferd med å isolere seg fra leseren.

#### 5.4.2 "Og så var det som om det bare svingte rundt og rundt" (223)

Det er under middagsselskapet hos Hilde at Solveigs endelige fornektelse av fantasien om en fullkommen forbindelse inntreffer. Dette skjer under selskapets prat om romanen *Tennessee*, når Solveig skjønner at Hilde likevel ikke deler hennes syn på litteratur. Men praten er ingen sedvanlig meningsutveksling der det fremkommer et mangfold av synspunkter – nei, det er Solveigs synspunkt mot alle de andres identiske syn på *Tennessee*. For mens Solveig avskyr romanen, er de andre besynderlig enige.<sup>88</sup> Samtidig som en slik todeling i synspunkt sier noe om Solveigs posisjon utenfor fellesskapet, at hun ikke vil dele kriterier med de andre, så kan todelingen også vitne om et gruppepress der fellesskapets konformitet går på bekostning av individets mulighet til å finne seg en plass. Når konformiteten blir for omfattende overdøves enkeltstemmene: "Og Solveig kjente det som om hun ble mindre og mindre, som om hun krympet og ble til en dverg, et lite, rasende barn som sto langt der nede og prøvde å komme til orde mens de voksne sto høyt over henne og snakket med brusende stemmer" (220). Dette er med på å underbygge tanken om at Solveigs tilbaketrekning ikke bare bunner i et personlig problem, men også er å forstå som en reaksjon på en overdreven konformitet i samfunnet.<sup>89</sup>

---

<sup>88</sup> Også Håkon Knudsen stiller spørsmål ved høyskolemiljøets enstemmige bifall. Han finner dessuten Solveigs litteratursyn mer tungtveiende enn flertallets syn: "Det som framvises i *Uke 43*, er ett [sic] menneskes inderlige forhold til litteraturen, og det er dette jeg mener blir forsøkt generalisert og gjort allmenngyldig: Den betydning litteraturen *kan* ha, også for oss lunkne..." (2008: 37).

<sup>89</sup> Enten om det stemmer at det universet hun befinner seg i er i overkant konformt eller om dette er hennes subjektive opplevelse, faller Solveigs fortvilelse sammen med Emerson kritikk. Resultatet er at individet utelukkende vender seg mot seg selv: "Nothing is at last sacred but the integrity of your own mind" (2008: 89).

Som tidligere nevnt handler det ikke så mye om å ikke tåle uenighet som det handler om å ha noen å dele verden med.<sup>90</sup> Solveig ønsker å være sammen med noen om å nærme seg det som ligger under ”overflaten”, *det virkelige*. Fordi det er Hilde som står bak de fire punktene som, slik Solveig ser det, åpner opp for samtalen om *det virkelige* – ”det vesentlige spørsmålet” (146) – så er det også Hilde hun holder som sin sikreste forbundsfelle. Men i Solveigs avmakt i forhold til egen stemme uttrykker hun ikke sine ønsker på en dagligdags måte, hennes måte å argumentere på nærmest ber om å bli avvist: ”Hun kjente hvordan det veltet fram i henne, hvordan det strømmet og bølget og dundret fram i henne, hvordan det fosset på, som et vilt skrik, et ul, et hyl” (218). Når Hilde så avviser Solveigs absolutte krav til litteraturen med sitt bifall til majoritetens syn på *Tennessee*, mister Solveig troen. Hun opplever at verden har gitt sin endelige avvisning av hennes ”innerste”, hennes unike syn på verden – og innser at hun i en slik verden må forbli ukjent: ”Og det gikk plutselig opp for Solveig at hun var kommet til veis ende. Hun så det for seg sånn, det var som om veien hun gikk på, plutselig stanset, den gikk ikke lenger. Det var ikke noe sted å gå. Og dette var ikke noe sted å være” (221).

Når Solveig innser at hun står overfor et valg mellom å fortsette å leve som ikke-eksisterende eller å hevde sin eksistens, reagerer hun med å angripe det samfunnet som tillater at mennesket avspises med en livssituasjon og en hverdag der det såkalte språkløse ikke har en naturlig plass. Det voldsomme melodramatiske utbruddet i slutten – Solveig river duken av bordet og kaster maten på gulvet for så å resolutt forlate festen – er dermed en iscenesettelse av egen eksistens; det er Solveigs reaksjon når hun innser at hun står overfor et valg mellom selvutslettelse eller selvhevdelse. Fremfor å søke de andres anerkjennelse gjennom å gå på akkord med sin egen overbevisning, omfavner Solveig sin uavhengighet ved å heve stemmen. Hun bekrefter sin eksistens uavhengig av samfunnet og transcenderer slik tidligere avhengighetsforhold til andre mennesker. Et treffende bilde på overskridelsen gis i Solveigs tanker om fjellene i Lozère: ”Bare blir der oppe i de fremmede fjellene med det andre språket langt der borte og ikke komme ned, aldri komme ned igjen, bare bo der, høyt der oppe hvor resten av verden bare var synlig som myke buer bortover i en uendelig rekke” (112).

---

<sup>90</sup> Med Wittgenstein handler dette om en lengsel etter å stemme overens i måten å leve på, en overensstemmelse som skjer gjennom språket: ”Riktig og galt er det menneskene sier, og det er i språket menneskene stemmer overens” (1997: § 241, sitatet er også gjengitt i teorikapitlet). Solveig ønsker overensstemmelse i det Wittgenstein kaller ”livsformer”, men hun kan ikke få seg til å bruke de kriteriene som finnes i dagligspråket da meningsinnholdet som ligger under for disse kriteriene ikke er noe hun kan gå god for.

### 5.4.3 Transformasjonen

Ved å finne sin stemme i et eksessivt raseriutbrudd, gjør Solveig kroppen til et uttrykksfelt for sitt "innerste". Utbruddet kan dermed forstås dit hen at Solveig for første gang lytter til kropp og følelser; hun tar på alvor og inkluderer det hun kjenner, men ikke alltid forstår. Den samtidige opplevelsen av kropp og sinn, at det var "noe som slo og slo inni hodet og inni kroppen og oppe i skuldrene" (223) tyder dessuten på at Solveig nå erfarer en forbindelse mellom kropp og sinn – kroppen settes som absolutt uttrykksfull, noe som understøttes i opplevelsen av at den nyervervede stemmen ikke bare er i hodet, men i skrittene hennes:

Det var inni skrittene hennes da hun gikk bortover asfalten også, bortover langs asfalten. Den svarte grynete asfalten hun gikk og så ned i, som om det var den hun snakket til med den stemmen som kom ut av henne, den pipete, rare stemmen som sa det samme om og om igjen. Her kan jeg ikke være mer. Jeg har ikke noe her å gjøre (223-4).

At det har skjedd en endring i forholdet mellom den passive og den aktive delen av Solveig, viser seg i romanens siste avsnitt, der vitebegjær er erstattet med aksept for at ikke alt kan vites: "Og så da, Solveig, sa hun til seg selv. Hun hadde ikke noe svar. Hun kunne ikke peke foran seg og si Der, Solveig, Se det er dit du skal. Jeg vet ikke, tenkte hun. Jeg vet ikke" (229). Ting tyder dessuten på at Solveigs gryende samtale med seg selv fører i retning av en anerkjennelse av seg selv som også ubevisst, noe som igjen vitner om en forståelse av seg selv som atskilt. Som jeg var inne på i resepsjonskapitlet er "jeg vet ikke" like mye erkjennelse som tvil. Det frigjorte og aksepterende i Solveigs "jeg vet ikke" tyder på at hun på en og samme tid står overfor død og ny begynnelse. Gjennom sin cogito-performance har hun frigjort seg fra gamle mønstre, egne og andres forventninger til hvem hun er. Hun har vist seg selv, Hilde og middagsgjestene, samt leserne, *at* hun er, men ikke *hvem* hun er.

At tredje person i slutten er byttet ut med første person markerer at Solveig er blitt en jeg-forteller, noe som støtter opp under tesen om at hun skaper seg selv som menneske. Romanen ender dermed når jeg-fortellingen tar til, noe som er betegnende for den posisjonen Solveig til slutt inntar – hun forblir ukjent. I første omgang ser det ut som om ensomheten for Solveig fremstår som mer frigjørende enn fellesskapet. Prisen hun må betale for en slik frigjøring er at hun må fortsette å leve uforstått.

## 6. Sammenligning og avslutning

### 6.1 Variasjoner over den ukjente kvinnens melodrama

I det foregående har jeg vist at Sofie og Solveig er ensomme skikkelser, og at denne ensomheten får sin forklaring gjennom en filosofisk analyse av skeptisismeproblematikken. Kvinnene tviler på at det finnes noen å gjøre seg kjent for. Da de opplever å ikke bli hørt – de kan ikke gjøre seg forstått – oppfatter de språket dit hen at det svikter i sin formidling mellom menneskene; språket forhindrer heller enn å formidle. For skeptikeren er kriteriene mer å betrakte som en kilde til skuffelse enn noe som kan bøte på vår situasjon som atskilte kropper. Da Sofie og Solveig anser det de ønsker å fortelle for å være for dypt og innsiktsfullt til at det får plass innenfor de fortellingene som utgjør den språklige orden, opplever de å falle utenfor det felles bildet av verden som oppstår gjennom den dagligdagse bruken av språket. Løsningen blir å utvikle et eget privatspråk, et språk som står i en absolutt forbindelse med tingene, og som derfor skal åpne opp for en fullkommen forståelse mellom menneskene. Mens Sofie begynner å utvikle et eget språk i grotten, for så å etter hvert innlemme Kold i prosjektet – forståelsen dem i mellom skal oppstå gjennom en språkløs forbindelse basert på ”tegn” – ser Solveig allerede fra starten av for seg at privatspråket skal knytte henne nærmere en rekke mennesker hun omgås. Gjennom privatbegreper og/eller det hun kaller for ”en språkløs linje, en åpen kanal” (19) skal hennes ”indre” gjøres kjent. Men da fantasien om en fullkommen forståelse forhindres nettopp fordi privatspråket står i veien for at vi blir forståelig for andre, forsøker både Sofie og Solveig å hevde sin eksistens uavhengig av andre mennesker. Vi gjør oss forståelige for hverandre i kraft av kriteriene, og en forkastelse av dem betyr en avvisning av fellesskapet.

Begge de to hovedpersonene kan dermed sies å følge den underliggende skapelsesberetningen som de fire filmene Cavell undersøker i *Contesting Tears* er variasjoner over; veien til å bli handlekraftige subjekt går for Sofie og Solveig gjennom ensomhet. Når kvinnen oppdager at hun ikke har eksistert som et eget subjekt, men har hjemsøkt verden – hun har levd gjennom andre – ser hun seg nødt til å hevde sin eksistens ved å iscenesette seg selv som atskilt, ensomt menneske. Gjennom det melodramatiske bekrefter hun sin eksistens uavhengig av andre. I analysene har jeg vist at Sofie og Solveig hevder retten til å fortelle sin historie. Samtidig som en slik selvhevdelse impliserer det filosofiske i å hevde sin stemme, handler det om en kvinnes rett til å hevde sin stemme. Jeg skal i det følgende – og avslutningsvis –



sammenligne de forskjellige prosessene til Sofie og Solveig, og oppsummere noen innsikter som har kommet frem i denne undersøkelsen.

## **6.2 Kropp som bakgrunn og kropp i forgrunnen**

I analysen av Sofie spiller hennes kjønn en (stor) rolle, noe som blant annet henger sammen med at kjønnsspørsmålet har en helt sentral plass i *Amtmannens døtre*. Å overse kjønn i denne romanen ville være det samme som å plassere seg på linje med samtidsresepsjonen, som nektet å forholde seg til romanens kritikk av forholdet mellom kjønnene. I analysen av Solveig derimot, er kjønn knapt nevnt. Denne forskjellen i fokus har flere årsaker. En av dem er å vise at det utmerket godt går an å lese *Uke 43* som en roman om et ensomt menneske. Ved å ikke trekke inn kjønn som en på forhånd gitt analysekategori, har jeg lest den som om den hadde en mannlig, og ikke en kvinnelig forfatter. Solveig blir dermed først og fremst forstått ut i fra sin dypt ensomme situasjon. Ved slik å få representere det universelle, formidler hun innsikt i en ensomhet og skeptisisme som alle mennesker en eller annen gang kan komme til å erfare. Både i *Amtmannens døtre* og i *Uke 43* fortelles det om den samme allmennmenneskelige problematikken, som også Emerson forteller om i Cavells tolkninger av ham. At Solveig snakker ut i fra en situasjon der kjønn ikke er så avgjørende for det som sies som det er i Sofies situasjon, betyr ikke at hun ikke også skal forstås som kvinne. Like mye som Emerson og andre mannlige hovedpersoner er menn som snakker om universelle tema, er Sofie og Solveig kvinner som snakker om universelle tema. Med utgangspunkt i Beauvoir sin forståelse av kropp som bakgrunn kan det hevdes at kjønn ikke alltid er relevant. I visse situasjoner trenger vi ikke å stille den kjønnede kroppen i forgrunnen. I lesningen av *Uke 43* som en roman om ensomhet og skeptisisme har jeg satt Solveigs kjønn i bakgrunnen, ganske enkelt fordi jeg mener at kjønn ikke trenger være en avgjørende nøkkel til en forståelse av denne romanen.

At den kjønnede kroppen har ulik relevans i de to romanene speiler seg til en viss grad i hvordan de to hovedpersonene selv oppfatter kroppene sine. For samtidig som begge har vanskeligheter med å akseptere kroppen – den oppleves som et hinder – er denne kroppsfornektelsen ulikt motivert. Mens Sofie sliter med å godta sin situasjon som atskilt og kjønn, har Solveig problemer med sin situasjon som atskilt og dødelig. Gjennom fantasien om å bli ett med Kold søker ikke Sofie bare å unnsnippe sin atskilthet, men også sitt kjønn. Hennes reise fra kropp til sjel handler derfor om noe mer enn å bli fullstendig forstått av en

annen; hun søker å overskride sitt kjønn for slik å kunne bli anerkjent som menneske. Da Solveigs opplevelse av å være atskilt kropp minner henne på egen dødelighet, blir hver kroppsbevegelse en påminnelse om den ubevegeligheten som venter på henne. Kroppen truer med å etterlate hennes sjel ukjent. Hun benekter derfor kroppen ved å nekte å anerkjenne dens forbindelse med hennes ”indre”. Når Sofie ikke oppnår å overskride sitt kjønn – hun forblir atskilt fra Kold – og når Solveig ikke makter å gjøre sitt ”indre” – det hun tror kroppen skjuler – kjent for de andre, resulterer det i en lengsel etter å transcendere menneskekroppen. Det ser dermed ut til at Sofie opplever den kjønnede kroppen som et større hinder enn Solveig, som først og fremst frykter kroppens forgjengelighet. Men i forgrunnen eller som bakgrunn – dypest sett bunner kroppsfornektelsen i det samme; for både Sofie og Solveig er det menneskelig atskillelse og begrensning som oppfattes som det som står i veien for et liv i fullkommenhet.

### **6.3 Det samfunnskritiske i det melodramatiske**

En annen grunn til denne forskjellen i fokus på kjønn var ønsket om å illustrere det viktige poenget i Cavells forståelse av de ulike måtene skeptisisme kan manifestere seg på; samtidig som det passive og det aktive historisk sett ofte faller sammen en kvinnelig og en mannlig form for skeptisisme, er ikke dette en nødvendighet. Det passive og det aktive kan like mye vise til to sider i mennesket. Mens det i *Amtmannens døtre* er en tydelig forbindelse mellom kjønn og måten skeptisismen manifesterer seg på – dette viser seg spesielt i forholdet mellom Kold og Sofie – er ikke en slik forbindelse like selvfølgelig i *Uke 43*. I analysen av Solveig blir det tydelig at den største konflikten er den mellom det passive og det aktive i *henne*, noe som igjen får store følger for hennes relasjoner til andre. I et slikt lys kan den ekteskapelige samtalen ses som en dialog mellom individets ulike sider, og aksepten og integreringen av disse. Da den ”indre” konflikten hindrer en slik samtale oppstår det en splittelse som setter både kropp og sinn i ubalanse, noe som igjen forhindrer den selvaksepten som må til for å finne ut hvem man er, hvor ens plass i verden er. Slik jeg ser det ligger det samfunnskritiske potensialet i *Uke 43* nettopp i problematiseringen av en slik ”indre” konflikt, og følgene denne kan få for individets forhold til fellesskapet. Når Solveig opplever at hun ikke kan forene følelser, kropp og språkløse lengsler med intellektuelle prestasjoner og et liv med de andre sier dette noe om Solveig, men det kan også si noe om samfunnet hun lever i. Å få være et helt menneske, der man både anerkjenner – og blir anerkjent med – alle sine sider, er noe alle mennesker lengter etter. Et samfunn som ikke verdsetter menneskelig helhet, men fremhever

dualisme, kan resultere i at individet ser seg nødt til å undertrykke erfaringer av seg selv – hva enten de er av såkalt passiv eller aktiv art.

*Amtmannens døtre* og *Uke 43* belyser dermed hverandre i deres samfunnskritiske potensial. Mens førstnevnte viser konsekvensene av et samfunn der kvinnen forventes å være taus og passiv – hun skal være den talende og aktive mannens motsetning, noe som setter henne i et avhengighetsforhold til han – viser *Uke 43* den ”indre” ubalansen som oppstår når individet ikke oppmuntres til å utvikle seg i sin helhet, men bare stykkevis og delt. I begge tilfeller opplever individet at det må fornekte sider ved seg selv hvis det skal bli anerkjent av de andre. Det er derfor betegnende at både *Amtmannens døtre* og *Uke 43* fremstiller individer som trekker seg tilbake og isolerer seg. Enten om ubalansen manifesterer seg på et ”indre” eller et ”ytre” plan sier den noe viktig om forholdet mellom individ og samfunn.<sup>91</sup>

Ved å fremholde både Sofie og Solveig som passive skeptikere utad, i sitt forhold til andre mennesker, ønsker jeg imidlertid å holde muligheten åpen for at ensomhet knyttet til passiv skeptisisme fortsatt er noe først og fremst kvinner opplever. Grunnlaget for en slik åpning mener jeg at Sarah J. Paulson argumenterer for i sin lesning av *Uke 43*, der hun oppfatter Solveigs vanskelige situasjon som en stadig konfrontasjon mellom kulturens kvinneideal og kroppens protester mot dette idealet: ”The novel insistently shows how Solveig’s internalization of pervasive cultural ideals of femininity is limiting and self-destructive. It also shows the incompatibility of these ideals with those values Solveig consciously embraces” (2004: 8). Slik Paulson oppfatter det er disse kvinneidealene først og fremst ”mildness, softness and quietness” (ibid.), mens Solveig selv verdsetter skarphet – det være seg intellektuelt eller temperamentmessig –, verdier hun oppfatter at ikke kan forenes med hennes følelsesmessige, ofte språkløse lengsler. Dette støtter opp under min tanke om at Solveigs taushet (også) er hennes forsøk på å oppnå anerkjennelse fra de andre; tausheten er hennes appell om å få leve i sameksistens med fellesskapet. Lest i lys av Paulsons tolkning blir ikke forståelsen av Solveigs mangel på stemme så ulik Sofies mangel på stemme. I begge tilfeller kan tausheten knyttes til et taushetsideal i samfunnet.

---

<sup>91</sup> Cavell viser en pregnant måte å si dette viktige når han åpner essayet ”Being Odd, Getting Even” med en gjengivelse av noen messingbokstaver som henger i en inngangshall på Harvard: ”The community stagnates without the impulse of the individual – The impulse dies away without the sympathy of the community” (1994: 105).

Like mye som kvinner kan finne interesse i eller kjenne seg igjen i litteratur som tematiserer ensomhet knyttet til aktiv skeptisisme, må man anta at menn kan finne interesse i litteratur som omhandler ensomhet og passiv skeptisisme. Ikke bare fordi alle, i hvert fall slik Cavell ser det, har begge sider i seg, men også fordi passiv skeptisisme er noe som strekker seg utover individet selv, akkurat som aktiv skeptisisme er det. Det er dette Cavell mener at både den ukjente kvinnens melodrama og Shakespeares komedier viser. Uansett hva form skeptisismen tar, får den konsekvenser også for personene som befinner seg rundt den tvilende. Det er ikke bare den som isolerer seg som erfarer tap. En skeptisisme som resulterer i tilbaketrekning setter dessuten spor i omgivelsene da den peker på hvor skjørt fundamentet for vårt fellesskap faktisk er. Den minner oss på at kriteriene vi gjør oss forståelige gjennom – basert på ingenting annet enn en overensstemmelse i responser – når som helst kan avvises.

#### **6.4 Fortellerteknikk og utgivelsesår som utslagsgivende for leserens grad av medfølelse**

Som vist i det foregående har de to hovedpersonenes mangel på stemme imidlertid blitt møtt med irritasjon. Sofie og Solveig anklages for overdrevne reaksjoner; det er i fra resepsjonshistoriene til *Amtmannens døtre* og *Uke 43* blitt hevdet at atferden til de to personene ikke står i forhold til situasjonen de befinner seg i. Undersøkelsen min viser at det i størst grad forventes av Solveig at hun burde greie å ta seg sammen. På bakgrunn av analysekapitlene blir det klart at dette bl.a. har med ulike fremstillingsformer å gjøre. Dorrit Cohn beskriver hva som skjer når fortalt monolog tar over for den allvitende fortelleren:

... since the narrated monologue blurs the line between narration and quotation so dear to the old-fashioned authorial narrator, it makes its appearance rather late in the history of narrative genres. Its growth is also closely tied to a specific moment of the novel's development: the moment when third-person fiction enters the domain previously reserved for first-person (epistolary or confessional) fiction, and begins to focus on the mental and emotional life of its characters (1978: 112-13).

I *Amtmannens døtre* gjør fortellerteknikken at leserens tilgang til Sofies "indre" liv er begrenset til brev og dagboknotatene. Selv om fortelleren skildrer flere av Sofies melodramatiske utbrudd, får vi ikke en inntrengende forfølgelse av hennes "indre" liv. En svært omfangsrik fortelling – *Amtmannens døtre* spriker i alle retninger – bidrar dessuten til at leseren aldri "fanges" i Sofies ensomhet og skeptisisme. Sofie er stadig omgitt av familie, slekt og andre som gjør krav på leserens oppmerksomhet. Endringer i sosiale konstellasjoner – og en generelt sterkere familietilhørighet nå enn da – gjør at Sofies ensomme tilværelse

ikke ”tar så mye plass” som Solveigs.<sup>92</sup> Fremveksten av et samfunn der individet kommer stadig mer i fokus faller dermed sammen med utviklingen av en fortellerteknikk som åpner opp for nye måter å fremstille det ”indre” liv. Fortalt monolog gjør at leseren nærmest stenges inne i Solveigs skeptisistiske sinn. Når det nesten sammensmeltede perspektivet i *Uke 43* forhindrer en nyanserende forteller i å tre frem – romanen gir ikke rom for et korrektiv til hovedpersonens kompromissløse og ekskluderende virkelighetsforståelse – resulterer det i at mange trekker Solveig i tvil. Dypdykket ned i en skeptisistisk tilværelse viser seg å vekke mer irritasjon enn medfølelse. De ulike fortellerteknikkene kan også være en medvirkende årsak til at Sofie først og fremst fremstår som en passiv skeptiker, mens skildringen av Solveig i større grad viser en veksling mellom passiv og aktiv skeptisisme. Selv om begge fremtrer som passive skeptikere utad, gjør fokuset på Solveigs psykiske situasjon at leseren i *Uke 43* kommer tettere på den ”indre” konflikten i individet. Men selv om fortalt monolog kan gi leseren en dypere innsikt i ”indre” konflikter, faller altså ikke dette nødvendigvis sammen med en større forståelse for personen som skildres. Innsikten kan like fort ende i avvisning.

Også historiske forhold, tidsforskjellen mellom de to romanene, later til å være med å avgjøre leserens oppfattelse av personene – også dette i Sofies favør. For mens Sofie kjemper en forgjeves kamp mot samfunnets sømmelighetskonvensjoner, er Solveig en tilsynelatende fri kvinne med alle muligheter åpne. Den forståelsen av Sofie som kommer til uttrykk i resepsjonen skjer da også i all hovedsak på bakgrunn av hennes situasjon som kvinne i et patriarkalsk samfunn. Mens alle lesere – i et etterpåkløkskaps oppklarende lys – kan gi Sofie sin medfølelse, er det bare et par lesere som inngir Solveig noe lignende. Også disse lesningene baserer i all hovedsak sin forståelse på hovedpersonens vanskelige situasjon som kvinne. Kanskje vil fremtidige lesere støtte opp under en slik lese måte, og se noe ved Solveigs situasjon som lesere i dag ikke like lett kan danne seg et oversyn over. Når *Amtmannens døtre* kom ut møtte heller ikke Sofie forståelse; hun ble, som vist i resepsjonskapitlet, beskyldt for overdrivelser og ”bisarrrier”.

---

<sup>92</sup> Svend Erik Larsen hevder at fremstillingen av ensomhet i litteraturen i all hovedsak er en refleksjon over grensene i kulturelle fellesskap, og gir på bakgrunn av diverse kulturanalyser og kulturteorier et kort innblikk i samtidens (fra 1970-tallet og utover) kulturelle situasjon – en situasjon kjennetegnet ved superegoer, narsissisme, selsentrering, rolleskift, privatisering og intimisering av det offentlige liv og den personlige identitet, alt med utspring i overordnede tendenser som ”ultrakompleksitet, opsplittning i delsystemer, risikoproduksjon” (2002: 76-7). I følge Larsen er det imidlertid ingen grunn til å vente på dommedag av denne grunn: ”Man kan nemlig også, uten at være sikker på at det er korrekt, tage for givet at disse sociale og psykologiske ændringer indeholder en ny og fremadrettet dynamik. Den nye fleksible selvbevidsthed indeholder en kolossal social kompetence, men den er endnu ikke socialt forankret. Dens dynamik er enetilstandens indbyggede paradoks – kravet om det umiddelbare fællesskab og retten til at være mutters alene” (78).

Det er likevel problematisk og forenklerende å utelukkende søke forklaringen på Sofie og Solveigs melodramatiske atferd i deres kjønn. En slik forklaring dekker nemlig over for det jeg har vist i analysekapitlene; at det melodramatiske bunner i et dypereliggende, allmennmenneskelig problem – tvilen på om det overhodet finnes noen å gjøre seg kjent for, og på om vi kan ha absolutt tilgang til oss selv og den verden vi lever i. Bortforklaringen – eller den reduserende oppfatningen – av de to personenes melodramatiske uttrykk fratår dem ikke bare en forståelse av det som ligger i deres uforståelige uttrykk, den forhindrer dem også i å si noe allment. På bakgrunn av min undersøkelse lar det seg ikke lenger rettferdiggjøre å gi Sofie medfølelse samtidig som man holder tilbake for Solveig.

### **6.5 Lengsel etter en viten som kan fylle eksistensen med mening**

I analysene har jeg tatt utgangspunkt i ensomhet og skeptisisme slik denne problematikken kommer til uttrykk i hverdags erfaringen til Sofie og Solveig. Undersøkelsen viser at det hverdagslige henger tett sammen med ”de store spørsmålene”; verken i *Uke 43* eller i *Amtmannens døtre* kan det lave og hjemlige skilles fra det høye og filosofiske. Erfaringen av å være kropp har ikke bare hverdagslige, men også eksistensielle implikasjoner; kroppen oppleves som et bur som fengsler mennesket i dets profane perspektiv og forårsaker begrensninger i forhold til hva vi kan vite og hvor langt vi kan nå. Dette blir tydelig i Sofie og Solveigs ensomhetsopplevelser, der fortvilelsen over å være ukjent bunner i en dyp lengsel etter enhet, og den viten som følger med en slik enhet. Når Sofie oppfatter seg selv som uleselig og Solveig ser seg selv som gåtefull og utilgjengelig, handler det derfor ikke bare om savnet etter å gjøre personligheten kjent, men om en lengsel etter å komme til bunns i det ukjente i menneskenaturen – og i verden. Både Sofie og Solveig søker visshet i alle relasjoner; de søker å få fastsatt en essens i en verden de fornemmer, men opplever at de ikke kan snakke om.

Lengselen etter viten viser seg i et utpreget behov for boklig lærdom; både Sofie og Solveig forsøker å tilfredsstille sin lengsel gjennom tillært kunnskap.<sup>93</sup> Sofie skriver om sin ”glødende iver for å lære noe” i sin dagbok: ”O Gud, kunde ikke denne tilværelse gjøres smukkere? Lær

---

<sup>93</sup> Som jeg pekte på i kapittel 4, er Sofies prosjekt i grotten dypt hemmelig, både for hennes nærmeste og for leserne. Det blir likevel klart at bøker, lærdom og lesning er en stor del av det ”arbeidet” hun gjør i grotten. I Solveigs tilfelle vitner selvsagt hennes valg av yrke (litteraturviter) om en spesiell opptatthet av lesning og bøker. I analysen av Solveigs svært subjektivistiske litteratursyn viser jeg dessuten at litteraturen er blitt en helt grunnleggende del av hennes måte å forstå seg selv, verden og livet.

mig det, lær mig å bære, å fylle den! Jeg vil lese, jeg vil lære, jeg vil arbeide natt og dag” (77). For Solveig er bøkene en ”velsignelse”; de oppfattes som det eneste som kan redde henne:

Gå bort mot radene som tilhørte hennes seksjon, hennes fag, trekke stolen ut og sette seg under lyset fra den lille lampa, legge alt hun hadde i sekken fram, blyanten og skriveheftet, og så åpne boka. Den følelsen det ga henne, en slags velsignelse, som om bokstavene og ordene i de bøkene var en bru, en liten, spinkel bru som hun heldigvis, i siste liten hadde klart å komme seg ut på (113).

Ved å vite hva de andre vet ser de for seg at de skal bli ett med disse. Kunnskapen skal løse den gåten de selv oppfatter at de er; den skal sørge for sikker viten. Det er betegnende at både Sofie og Solveig, i sine forsøk på å oppnå viten om verden, isolerer seg med et selektivt utvalg av bøker. I følge Cavell skjer ikke språkopplæringen – og veien til en felles forståelse av verden – ved at vi sitter bøynd over hver vår bok. Verden og språket er tvert om noe vi lærer sammen. En slik forståelse innebærer imidlertid en aksept for at ikke alt *kan* vites. Sofie og Solveigs lengsel etter en kunnskap som kan oppklare det gåtefulle – i dem selv og i alt og alle de omgås – viser den menneskelige lengsel etter en viten som kan fylle eksistensen med mening, og som kan bringe den gjennomgripende erfaringen av å være helt alene til opphør.

Som jeg antydte i analysene nærmer imidlertid både Sofie og Solveig seg en forståelse av seg selv som atskilt. Med Cavell innebærer en slik forståelse også en ny viten, om enn ikke den form for viten som kan gi et absolutt holdbart grunnlag for all erkjennelse: ”For the point of forgoing knowledge is, of course, to know” (1995: 325). Å bli seg bevisst sin atskilthet kan gi ny innsikt når det kommer til viten. Når Sofie og Solveig opplever at viten ikke var det de trodde det var, kan smerten og skuffelsen over en slik innsikt i beste fall resultere i en ny viten.

## **6.6 Det vi er sammen om å være alene om**

Når Sofie og Solveig opplever å være helt alene i verden, kan dette sies å henge sammen med språket; ensomhet og skeptisisme ligger latent i ethvert individ som vokser opp i et språksamfunn. Da kriteriene i språket ikke kan gi oss sikkerhet, men beror på en overensstemmelse i responser, kan det alltid oppstå misforståelser og tvil. Fordi vi er atskilte kropper er vi imidlertid avhengige av kriteriene for å gjøre oss forståelige for hverandre. Språket muliggjør gjensidig forståelse samtidig som det kan være med og bevirke at det oppstår tvil og ensomhet. Lest i lys av en skeptisismeproblematikk er ensomhet et tidløst

fenomen, noe man aldri kan garantere seg mot. Så lenge man omgås andre kan man også oppleve å føle seg helt alene.

Å forkaste dagligspråket innebærer at man avskjærer seg fra de andres forståelse, selv om det var det motsatte man i utgangspunktet ønsket. Både Sofie og Solveig mangler en stemme som de kan uttrykke seg selv med. I den ukjente kvinnens melodrama fortelles det om det kvinnen selv ikke makter å sette ord på. Ved å lese *Amtmannens døtre* og *Uke 43* som melodramatiske tekster har jeg vist at en forståelse er innen rekkevidde så fremt man som leser er seg bevisst overføringsmekanismene i leseprosessen. Når man ikke avviser den andre som uforståelig, men betrakter det melodramatiske som et forsøk på å uttrykke lengsler og behov, et forsøk på å overvinne ensomhet (samtidig som man holder fast ved den), får den andre komme til orde. Selv om vi ikke kan gjøre Sofie og Solveigs erfaringer til våre egne, og slik sett ikke kan kjenne deres opplevelser av ensomhet, så kan vi vise at vi forstår dem ved å uttrykke vår medfølelse. Ved å anerkjenne den andre som en annen, og la uttrykket til denne andre telle, erkjenner man også seg selv som atskilt fra teksten, noe som åpner opp for at noe nytt kan inntreffe i relasjonen mellom leser og tekst. I denne undersøkelsen manifesterer dette nye seg gjennom innsikten i at Sofie og Solveig ikke bare snakker om seg og sitt, men om en problematikk som kan ramme alle mennesker.



## Litteratur

Aarnes, Sigurd Aa. 1977. "Grottesymbolet i Camilla Colletts *Amtmandens Døtre* 1966". *Søkelys på Amtmandens Døtre*. Oslo: Universitetsforlaget.

Aarnes, Sigurd Aa. 1977. "Innledning". *Søkelys på Amtmandens Døtre*. Oslo: Universitetsforlaget.

Abrams, M.H. 2002. *The Norton Anthology of English Literature*. Abrams, M.H. og Greenblatt, Stephen (red.). New York/ London: W.W. Norton & Company.

Alnæs, Jørgen 2002. "Ørstavik mellom det ekte og uekte". *Dagsavisen* 21.august.

Andersen, Per Thomas 2003. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.

Andersen, Unn Conradi 2009. *Har vi henne nå? Kvinnelige forfatterskap & mediene*. Oslo: Gyldendal Akademisk.

Botten-Hansen, Paul 1977. "Anmeldelse i *Illustreret Nyhedsblad* 1855. *Søkelys på Amtmandens Døtre*. S.A. Aarnes (red.). Oslo: Universitetsforlaget.

Byron, Lord (George Gordon) 2000. "Childe Harold's Pilgrimage". *The Norton Anthology of English Literature*. Abrams, M.H. og Greenblatt, Stephen (red.). New York/ London: W.W. Norton & Company.

Cavell, Stanley 1979. *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford University Press.

Cavell, Stanley 1994. "Being Odd, Getting Even". *In Quest of the Ordinary. Lines of Skepticism and Romanticism*. University of Chicago Press.

Cavell, Stanley 1995. *Must we mean what we say? A Book of Essays*. Cambridge University Press.

Cavell, Stanley 1996. *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. The University of Chicago Press.

Cohn, Dorrit 1978. *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. New Jersey: Princeton University Press.

Collett, Camilla 1963. *Amtmannens døtre*. Oslo. Gyldendal Norsk Forlag.

Dahl, Willy 1995. *Stil og struktur. Linjer i norsk fiksjonsprosa gjennom to hundre år*. Bergen: Eide Forlag.

Descartes, René 1998. *Meditasjoner over filosofiens grunnlag og andre tekster*. Oversatt og med en studie av Asbjørn Aarnes. Oslo: Aschehoug.

Eide, Tom 1991. *Outsiderens posisjoner*. Oslo: Universitetsforlaget.

Emerson, Ralph Waldo 2008. "Self-Reliance". *Nature*. London: Penguin Books Ltd.

Farsethås, Ane 2002. "Alene mot alt". *Vinduet* 21.oktober.

Fjæreide, Line Lisbeth 2009. *Kvinner mellom menn. Ein analyse av vennskap i Amtmannens Døtre (1854/55) av Camilla Collett, Lucie (1888) av Amalie Skram og Jenny (1911) av Sigrid Undset*. Universitetet i Bergen.

Fried, Michael 1988. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. The University of Chicago Press.

Gundersen, Dag m.fl. 1995. *Norske synonymer*. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Gundersen, Lise 2002. Anmeldelse av *Uke 43. Morgenbladet* 16.august.

Hageberg, Otto 1977. "Formspråk, tendens og ideologi i *Amtmandens Døtre* 1975". *Søkelys på Amtmandens Døtre*. S.A. Aarnes (red.). Oslo: Universitetsforlaget.

- Hamm, Christine. 2002. "Nytt og gammelt i Hanne Ørstaviks *Uke 43. Vagant* 3-4.
- Hamm, Christine 2006. *Medlidenhet og melodrama. Amalie Skrams romaner om ekteskap*. Unipub Forlag.
- Hamm, Christine 2008. *Kjønnsforskning i nordisk litteraturvitenskap: Et faghistorisk blick på resepsjonen av Amtmandens døtre*. Upublisert manus.
- Hammer, Espen 2002. *Stanley Cavell: Skepticism, Subjectivity, and the Ordinary*. Cambridge: Polity.
- Holmlund, Jan Thomas 2009. Intervju med Gjert Nygårdshaug: "For mye erotikk – og kvinnene er verst". *Dagbladet* 1. september.
- Jensen, Elisabeth Møller 1987. *Emancipation som lidenskap. Camilla Colletts liv og verk. En læsning i "Amtmandens Døtre"*. Charlottenlund: Rosinante.
- Jæger, Henrik 1977. "Fra Litteraturhistoriske Pennetegninger 1878". *Søkelys på Amtmandens Døtre*. S.A. Aarnes (red.). Oslo: Universitetsforlaget.
- Kilden 2009. Intervju med Unn Conradi Andersen: "Det litterære kjønnsklistret". <http://fortellingeromhenne.no/artikkel/vis.html?tid=62305> [lest 20.10.09]
- Knudsen, Håkon 2008. *Om forbindelsen mellom språk og virkelighet i romanene Uke 43, Presten og Kallet – romanen av Hanne Ørstavik*. Universitetet i Oslo.
- Langås, Unni 2004. "Kjærlighet på liv og død. De frosne følelser i Colletts *Amtmandens Døtre*". *Kroppens betydning i norsk litteratur 1800-1900*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Langås, Unni 2005. "Kroppen i tro og tanke". *Den litterære kroppen. Artikler om kropp og tekst fra Edda til i dag*. Kristiansand: Høgskoleforlaget.

Larsen, Svend Erik 2002. *Mutters alene. Ensomhet som litterært tema*. København: Gads Forlag.

Linneberg, Arild 1992. *Norsk litteraturkritikks historie 1770-1940. Bind II: 1848-1870*. Oslo: Universitetsforlaget.

Midttun, Birgitte Huitfeldt 2002. "Å lese seg inn i en sprekk". *Vinduet* 21.oktober.

Moi, Toril. 2001 *Jeg er en kvinne. Det personlige og det filosofiske*. Oslo: Pax Forlag A/S.

Moi, Toril. 2009 "Respons på en provokasjon". *Prosa* 4.

Moi, Toril 2009. "'They practice their trades in different worlds': Concepts in Poststructuralism and Ordinary Language Philosophy". Trykkes i *New Literary History* i februar 2010.

Mulhall, Stephen 1994. *Stanley Cavell: Philosophy's Recounting of the Ordinary*. Oxford: Clarendon Press.

Nilsen, Ragnhild Vik 2002. "Som om det er noe under overflaten". Tilgjengelig fra: kultursidene på [www.nrk.no](http://www.nrk.no). [Lest 21.05.09].

Ravatn, Agnes 2009. "Blindtest i biblioteket". *Dag og Tid* 25. september.

Rottem, Øystein 1998. *Norges litteraturhistorie. Bind 8: Vår egen tid 1980-1998*. E. Beyer (red.). Oslo: J.W. Cappelens Forlag A/S.

Rousseau, Jean-Jacques 1979. *Emile or On Education*. London: Penguin Books Ltd.

Sandve, Gerd Elin Stava 2009. "Typisk kvinnfolk bok". *Dagsavisen* 3. juni.

Sandve, Gerd Elin Stava 2009. "En 'typisk kvinnelig' forfatter". *Dagsavisen* 4.juni.

Simonhjell, Nora 2002. "Kor ekte?". *Dag og Tid* 24. august.

Sinclair, John m.fl. 2001. *English Dictionary for Advanced Learners*. Glasgow: Harper Collins Publishers.

Steen, Ellisiv 1954. *Den lange strid. Camilla Collett og hennes senere forfatterskap*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.

Steen, Ellisiv 1977. "Fra Diktning og virkelighet 1947". *Søkelys på Amtmandens Døtre*. S.A. Aarnes (red.). Oslo: Universitetsforlaget.

Steinfeld, Torill 1988. "Gjør sommeren blid for svalerne". *Norsk kvinnelitteraturhistorie. Bind I: 1600-1900*. I. Engelstad (red.). Oslo: Pax Forlag A/S.

Stenström, Thure 1961. *Den ensamme. En motivstudie i det moderna genombrottets litteratur*. Stockholm: Victor Pettersons Bokindustri Aktiebolag.

Winter-Hjelm, Henrik 1977. Anmeldelse i *Norsk Tidsskrift for Videnskap og Litteratur* 1854-55. *Søkelys på Amtmandens Døtre*. S.A. Aarnes (red.). Oslo: Universitetsforlaget.

Wittgenstein, Ludwig 1997. *Filosofiske Undersøkelser*. Oslo: Pax Forlag A/S.

Ørstavik, Hanne. 2004 *Uke 43*. Forlaget Oktober A/S.

## Sammendrag

Camilla Colletts roman *Amtmannens døtre* fra 1854/55 og Hanne Ørstaviks roman *Uke 43* (2002) skildrer begge en kvinnes ensomhet. Hovedpersonene i de to romanene, Sofie og Solveig, føler seg helt alene, noe jeg vil forklare med en grunnleggende tvil på om det finnes noen å kjenne eller gjøre seg kjent for. Kombinasjonen av tvil og ensomhet er også å finne i meditasjonene til filosofen Descartes: Hans metodiske tvil tvinger ham til å bli skeptisk overfor verdens og andre menneskers eksistens, noe som setter ham i en svært ensom posisjon. I filosofien blir denne situasjonen gjerne omtalt som ”skeptisisme med hensyn til andres bevissthet”; individet tviler på et generelt plan på om det lar seg gjøre å kjenne andre og bli kjent av dem. Ved å videreføre noe av arven etter tenkere som Wittgenstein og Emerson åpner dagligspråkfilosofen Stanley Cavell opp for nye måter å forstå og møte den skeptisistiske trusselen på. Skeptisismeproblematikken er i denne avhandlingen en overordnende innfallsvinkel til ensomhetstematikken.

Det er først og fremst på bakgrunn av Cavells teorier om melodrama – teorier avledet fra den generelle skeptisismeproblematikken – at jeg leser Sofie og Solveigs ensomhetsopplevelser. Da Cavell tar utgangspunkt i menneskenes ontologiske situasjon som atskilte fra hverandre blir ensomhet, lest i lys av hans teorier, forstått som en grunnleggende del av det å være menneske; ensomhet og tvil er noe alle kan erfare. Et viktig poeng er forbindelsen mellom det hverdagslige og det filosofiske; samtidig som erfaringen av å være alene i verden er en høyst personlig opplevelse, er det et viktig eksistensielt og filosofisk problem. I avhandlingen undersøker jeg på hvilken måte fokuset på en hverdag som er typisk for ulike historiske tidspunkt knytter en forståelse av kvinnens situasjon sammen med en filosofisk problematikk. Jeg argumenterer med andre ord for at den litterære fremstillingen av ensomhetsopplevelsene til Sofie og Solveig har filosofisk dybde.

I tidligere forskning har de to hovedpersonene enten blitt reknet som uforståelige, eller de antas å utelukkende snakke om sin (vanskelige) situasjon som kvinne. I avhandlingen blir det reduksjonistiske i disse lesningene imøtegått gjennom en tese om at Sofie og Solveig også kan si noe allment. Ved å lese de to romanene i lys av Cavells teorier om det melodramatiske åpnes det opp for en forståelse av det uttrykket som i resepsjonen ofte er reknet for overdrevet og uforståelig. Oppfatningen av at de to hovedpersonene kun snakker om seg og sitt blir i avhandlingen forklart ut fra den generelle tendensen til at kvinner som skriver møter en kjønnet lese måte som gjør at deres bøker ses som fremstillinger av det private og partikulære – uavhengig av hva tema de faktisk tar opp. Helt sentralt i avhandlingen er erkjennelsen av at det kvinnelige ikke utelukker universelle innsikter.

## Summary

Camilla Collett's novel, *Amtmannens døtre* (1854/55), and Hanne Ørstavik's novel, *Uke 43* (2002), both depict a woman's solitude. The protagonists in the two novels, Sofie and Solveig, feel all alone, something that I will explain through a basic doubt towards whether there is someone to know or make oneself known to. The combination of doubt and solitude is also found in the meditations of the philosopher Descartes: his methodological doubt forces him to become skeptical towards the existence of the world and other human beings, something which puts him in a very solitary position. In philosophy, this situation is often known as "skepticism of others' minds"; the individual is, on a general level, skeptical about whether it is possible to know others and make one known to them. In continuing the legacy left behind by thinkers such as Wittgenstein and Emerson, it is possible for ordinary language philosopher Stanley Cavell to launch new methods for understanding and approaching the threat of skepticism. The philosophical problem of skepticism is in this thesis an overarching approach to the theme of solitude.

It is, first and foremost, the theories of melodrama by Cavell – theories that derive from the general problem of skepticism – that affect my reading of Sofie's and Solveig's experiences of solitude. Cavell presupposes that the ontological situation of human beings is to be separated from each other. Solitude will, in light of his theories, be understood as a fundamental part of what it means to be a human being; solitude and doubt are something everyone can experience. A crucial point is the connection between the ordinary and the philosophical; the experience of solitude is not only highly personal, it is also an important problem in existential and philosophical terms. This thesis investigates how a focus on an ordinary day typical of various time periods throughout history can combine an understanding of a woman's situation with philosophical questioning. In other words, I argue that the literary portrayal of Sofie's and Solveig's experiences of solitude contains philosophical depth.

The two protagonists have, in previous readings, either been considered indecipherable, or it has been argued that they speak only of their (difficult) situation of being women. My thesis will counter these reductionist readings through a hypothesis arguing that Sofie and Solveig are capable of stating something general. By reading the two novels in light of Cavell's theories on the melodramatic, it becomes possible to understand the expression that in the reception of the books is often considered exaggerated and incomprehensible. In this thesis, the view that the two protagonists speak only about themselves will be accounted for in light of the general tendency where female authors are met with a gendered type of reading. This gendered reading understands their books as portrayals of the private and the particular – independent of what themes the female authors actually discuss. Central to the thesis is the idea that the female does not exclude universal insights.