



Universitetet i Bergen

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

NOLISP350

Mastergradsoppgave i nordisk litteratur

Våren 2015

Bilder av ensomhet

Språk, kropp og skeptisisme i Jon Fosses *Naustet* (1989) og

Tomas Espedals *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk*

***liv* (2006)**

Mari Flølo Søgård

Takk til:

Christine Hamm, for god veiledning gjennom hele perioden, motiverende tilrop og konstruktiv tilbakemelding. Takk for gode og tilpassede råd i perioder hvor skrivingen har gått trått. Ikke minst må jeg takke for at du er tilgjengelig og oppmerksom og gjør at jeg forlater hver veiledning ved godt mot.

Lesesalgjengen, for oppmuntrende heiarop, nysgjerrighet, quiz og kaker.

Mamma, for gjennomgang og korrekturlesning av oppgaven. Takk for gode samtaler om fag og hverdagsproblematikk, omsorg og velment mas.

Pappa, for tilbud om personlig trener i perioden med størst muskelsvinn.

Karoline, for gjennomlesning, interesse for oppgaven og forståelse for mastertungsinnet. Takk for hyggelige distraksjoner og dyspsindig prat om kjærligheten og meningen med livet.

Bestemor, for at du alltid står klar med varme klemmer, god mat og vin. Takk for at prinsessesengen på gjesterommet alltid står oppredd og klar til bruk når ensomheten blir for altoppslukende. Takk for inspirerende samtaler, oversettelse og sofahygge til Dagsnytt 18.

Olav, for mengder av kjærlighet. Takk for at du minner meg på at masteroppgaven og jeg ikke er én og samme størrelse. Takk for at du er så fin å være sammen med og at du ikke lar deg skremme av masterpsykosenens mindre sympatiske uttrykk. Takk for latter og diskusjoner.

INNHold

1. Innledning	1
1.1. Hvorfor Espedal og Fosse?	1
1.2. Hvorfor Derrida og Cavell?	3
1.3. Språk og ensomhet i forskningslitteraturen	5
1.4. Oppgavens videre gang	8
2. Beskrivelse av verkene	9
2.1. Handlingen i <i>Naustet</i>	9
2.1.1. De fire møtene	11
2.1.2. Fortellerteknikk	15
2.1.3. Kroppen	17
2.2. Handlingen i <i>Gå</i>	18
2.2.1. Reisene	21
2.2.2. Fortellerteknikk	26
2.2.3. Kroppen	27
2.3. Lesninger av <i>Naustet</i>	28
2.3.1. Et kroppslig aspekt	31
2.3.2. Kommunikasjon og fortelling	32
2.3.3. Oppsummering og mitt bidrag	35
2.4. Lesninger av <i>Gå</i>	36
2.4.1. Oppsummering og mitt bidrag	41
3. Teori	42
3.1. Jacques Derrida	42
3.1.1. Introduksjon	42
3.1.2. En uendelighet av forskjell og utsettelse	47
3.1.3. Et illustrerende eksempel på «differáncens» effekt	48
3.2. Stanley Cavell	49
3.2.1. Introduksjon	49

3.2.2. Wittgenstein om språkspill og kriterier	50
3.2.3. Midt i språkets mening	52
3.2.4. Den skeptiske syken og helbredelsen	56
4. Analyse av verkene	59
4.1. <i>Naustet</i>	59
4.1.1. Barndom	59
4.1.2. «Ho jenta» og andre jenter	62
4.1.3. «Og det er ingenting å seie»	63
4.1.4. Eg'et som skeptiker	72
4.1.5. Den ultimate avvisning	73
4.1.6. Dødsmotivet	74
4.1.7. Gjentakelse og rytme	79
4.1.8. «Eg sit her og skriv. Eg er åleine»	81
4.2. <i>Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv</i>	83
4.2.1. Å gå seg inn i et fellesskap	83
4.2.2. Fellesskapet med Narve	85
4.2.3. Den hjemløse	88
4.2.4. I ro og i bevegelse	89
4.2.5. «Så er jeg altså alene i verden...»	93
4.2.6. Å se den andre	95
4.2.7. Å snakke og å skrive	98
5. Sammenligning og avslutning	103
6. Litteraturliste	108
7. Sammendrag	112
8. Abstract	113

1. Innledning

1.1. Hvorfor Fosse og Espedal?

Kanskje kan alt bli annleis. I alle fall kan skrivinga kanskje halde uroa borte nokre timar. Eg veit ikkje. For denne uroa er uuthaldelig, og derfor vil eg skrive denne romanen. Eg sit her. Eg er åleine. (Fosse, 1989:8)

Jon Fosses hovedperson i *Naustet* (1989) sitter alene og skriver en roman - den romanen jeg leser i det øyeblikket jeg leser den. Allerede i de innledende setningene blir vi presentert for den skrivende hovedpersonens ensomme og isolerte posisjon i verden. Han skriver for å skape avstand til en påtrengende uro som har satt seg i kroppen hans etter at han møtte barndomsvennen Knut'en igjen for første gang på ti år.

Førstepersonsfortellerens isolerte tilværelse virker å være en følge av én, eller flere hendelser i ungdommen hvor Knut'en handler på en måte som tilsier at han ikke har kunnskap om eg'ets tanker og følelser. Eg'et idylliserer og idealiserer det fellesskapet han mener å ha hatt med Knut'en gjennom barndommen, et nærmest språkløst fellesskap hvor i den ene umiddelbart visste hva den andre tenkte. Etter de nevnte hendelsene forandrer forholdet seg, og eg'et trekker seg unna alt og alle. Når de møtes igjen er avstanden mellom de to barndomsvennene påfallende, og eg'et konstaterer at de ikke lenger har noe å si til hverandre. Dette er igrunn en konklusjon han kommer frem til uansett hvem han forholder seg til: «[...]jeg seier ingenting fordi eg ikkje har noko å seie, har ingenting å seie, har alltid ei eller anna merkverdig kjensle, nesten aldri tankar[...]» (1989:51). Hans anstrengte forhold til språk og kommunikasjon, samt hans lengsel tilbake til det påstått sjelelige fellesskapet med barndomsvennen er hva som vekket min oppmerksomhet da jeg først leste denne romanen. Jeg undret meg over om eg'ets ensomme posisjon i verden egentlig grunner i hans skuffelse over språket som mer enn å skape enhet, øker avstanden til en selv og verden.

Også i Tomas Espedals *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006)¹, møter man som leser en førstepersonforteller som skildrer den ensomheten han erfarer. Som tittelen antyder, er det *å gå* en bevegelse som opptar hovedpersonen. Han vandrer alene i åpent landskap i sporene etter de store, ensomme kunstnerne som har bemerket seg gjennom litteraturhistorien.

1 Jeg har benyttet meg av denne romanens 6. opplag gitt ut i 2011 og vil videre referere til denne versjonen.

Han går seg inn i denne tradisjonen av vandrere for å bedre tankens kvalitet og for å fostre sitt forfatterselv. For også denne hovedpersonen skriver, men stiller seg tvilende til hvorvidt språket evner å avdekke sannheten om en selv, andre og verden: «Men det er ikke mulig å skrive sannheten om seg selv. Man skriver og skjuler seg. Man kler seg i språk» (2011:42). Det som for meg vakte mest oppsikt var hans sammenstilling av språket og erfaringen av ensomhet. En dag han er ute og går, tenker han nemlig at «[d]et må være språket som er ensomhetens opprinnelse[...]» (2011:44), noe som nødvendigvis betyr at han ser en relasjon mellom de to fenomenene.

De to hovedpersonene hos Fosse og Espedal er ensomme på hver sin måte. Mens Fosses protagonist i *Naustet* lever en isolert tilværelse i sin mors hjem overbevist om at det aldri er noe å si til noen, behersker Espedals protagonist det sosiale spillet godt, men velger å søke seg inn i en dypt ensom tilværelse på vandring gjennom norsk og utenlandsk landskap. Begge velger de å skrive og utforske språkets muligheter i sin søken etter en form for fellesskap, men viser i skriveprosessen nokså ulik grad av bevissthet rundt språkets muligheter for å nærme seg seg selv, den andre og den verden de lever i. Som sitatene over viser, er eg'et i *Naustet* skeptisk til språkets muligheter, men skriver krampeaktig for å holde en indre og kroppslig uro på avstand. Mot slutten av romanen bekreftes hans tvil til språket da skriveprosjektet viser seg å mislykkes. Tomas i *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, viser seg derimot å være bevisst språkets begrensninger, og er villig til å omfavne den ensomme tilværelsen. Så kan man spørre seg om det i det hele tatt er grunnlag for å sammenligne to så stilistisk ulike romaner. Til det vil jeg svare at verkene har flere sammenfallende elementer knyttet til språk, kommunikasjon og ensomhet. De to hovedpersonene er begge skrivende individer som, om så med ulikt motiv, erfaringsgrunnlag og konklusjon, undersøker språkets muligheter for å nærme seg den andre, seg selv og verden sådan. Espedal skriver for eksempel: «Alene ved skrivebordet. Avskjedsbrevet. Kjærlighetsbrevet. Den gule konvolutten man klistrer igjen og overlater til sin skjebne. Man skriver ikke brev for å oppheve ensomheten, men for å besegle den» (Espedal, 2011:44).

Begge forfatterne er dessuten uttalt språkteoretisk orienterte. Fosse har skrevet flere essays om språk i et forsøk på å innsirkle sitt eget litterære prosjekt. Samtidig som han gav ut *Naustet* i 1989, kom han også med essaysamlingen *Frå telling via showing til writing*, som i all hovedsak inneholder skrift- og språkproblematiserende essays. Espedal på sin side hevder i et intervju på Louisiana Channel at «alle mine bøker er om språk – hva er språk? Hvor langt kan man trekke språket ut i det ukjente, eller det normale?» (Louisiana Channel, 2013), og har

tidligere refset sine forfatterkolleger for å være for lite opptatt av nettopp godt språk (Lillebø, Morgenbladet 13.09.13). Begge forfatterne har også på ulike tidspunkt undervist på Skrivekunstakademiet i Bergen og vært klare stemmer i samtidens språkfilosofiske debatt. Min oppgave bygger imidlertid ikke videre på disse forfatternes eksplisitt uttalte språksyn slik det kommer frem i deres sakprosa-innlegg, men tematiserer det språksyn som kommuniseres gjennom deres respektive litterære verk.

Jeg ønsker med denne oppgaven å undersøke hvorvidt den ensomheten som skildres av protagonistene i henholdsvis *Naustet* og *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*, er språklig fundert i den betydning at deres problematisering av skrift og tale fører til at deres posisjon i verden blir av en ensom, eller isolert art. Mer spesifikt søker jeg svar på følgende spørsmål: Hvilke språksyn fremmes i de to verkene? Hva er det som gjør protagonistene ensomme, og i hvilken grad klarer de å skrive seg ut av ensomheten? Hvorfor lykkes de eventuelt ikke i å gjøre det?

1.2. Hvorfor Derrida og Cavell?

Forholdet mellom språk og ensomhet står helt sentralt i min lesning av de nevnte verkene. Derfor har jeg valgt å ta i bruk språkfilosofiske teorier slik de blir utviklet av den franske poststrukturalisten Jacques Derrida og den amerikanske dagligspråksfilosofen Stanley Cavell. Bakgrunnen for å velge to så ulike innfallsvinkler til språktematikken, er at jeg ønsker å undersøke om de to verkene kommuniserer ulike språksyn. Ved å bruke to innfallsvinkler til problemet åpner undersøkelsen opp for mer nyanserte analyser av forholdet mellom språk og ensomhet.

Derrida og Cavell representerer steile motsetninger i sitt syn på språkets muligheter i menneskelig kommunikasjon. Jeg har valgt å avgrense diskusjonen; dekonstruksjon versus dagligspråksfilosofi, til et avgjørende ankepunkt mot dagligspråksfilosofien ettersom denne tilnærmingen til litterære tekster ikke har vært veldig vanlig. Av norske litteraturvitere er det i hovedsak Toril Moi og Christine Hamm som har tatt til ordet for lesninger med dagligspråksfilosofisk inngang. I «'What's the difference?' Om Stanley Cavells lesning av Paul de Man», undrer Moi seg over hvordan det kan være at Cavells tekster har hatt så liten innflytelse på det litteraturvitenskapelige fagfeltet (Moi, 1995:144). Kun én litteraturvitenskapelig bok er hittil skrevet om Cavell, nemlig Michael Fischers *Stanley Cavell*

and *Literary Skepticism* (1989). Det er imidlertid skrevet flere filosofiske introduksjoner til Cavells tenkning². Moi har selv gjennomført flere lesninger i lys av Cavells dagligspråksfilosofi. Blant annet av de to Ibsenstykkene *Rosmersholm* og *Vildanden*. Hamm på sin side gav nylig ut boken *Foreldre i det moderne: Sigrid Undsets forfatterskap og moderskapets grammatikk* (2013) hvor hun leser Undset hovedsaklig i lys av Wittgenstein og Cavell. Før meg har hun veiledet to andre studenter med masterprosjekter som benytter seg av en dagligspråksfilosofisk innfallsvinkel: «'Din hemmelighet eier alle' – Ensomhet og skeptisisme i *Amtmannens døtre* og *Uke 43*» skrevet av Stine-Elin Helmers Øvrebø høsten 2009 undersøker det melodramatiske uttrykket i de to, i tittelen, nevnte romanene. Semesteret før leverte Marthe Hatlen Grønsveen sin masteravhandling «Bilder av ekteskap – Tro og tvil i Selma Lagerlöfs roman *Jerusalem*» hvor hun gjennomfører analyser av de fire ekteskapene i romanen med vekt på det melodramatiske moduset hun mener å se. Begge disse oppgavens problemstillinger bærer et tydelig kjønnsperspektiv. Dette perspektivet har jeg valgt å utelate fra denne oppgaven for å kunne gå dypere inn i spørsmålet om sammenhengen mellom språk og ensomhet.

Christine Hamm tar for seg deler av dekonstruksjonens kritikk mot dagligspråksfilosofien i «Om kriterier i verdidommer og tekstfortolkninger. Bertolt Brechts *Der kaukasishe Kreidekreis* og *Ordinary language philosophy*» (1999). Kritikken går i hovedsak ut på at dagligspråksfilosofien er moralsk normativ og politisk konservativ (i teorikapittelet lar jeg Cavell besvare denne kritikken selv): «Ifølge Derrida går dagligspråksfilosofien ut fra at utsagn [utterance] får entydig mening [meaning] ved at de blir satt inn i en normal, standardisert kontekst» (Hamm, 1999:42). Han sammenligner denne appellen til kontekst med det å tilkalle politiet i dagliglivet, noe som i likhet med norm og normativitet har fått en bismak i litteraturvitenskapen. I «What Did Derrida Want of Austin?» (1995) forklarer Cavell sin lesning av Austin, som i stor grad motsier Derridas lesing av samme forfatter i den forstand at han legger vekt på ideen om at et performativt utsagn alltid må være vellykket eller mislykket i forhold til virkeligheten. Ut ifra dette spennet mellom de to teoretiske retningene, kan man si noe vesentlig om hvordan de forholder seg til regler for språkbruk; Derrida ser ut til å mene at reglene er noe som står utenfor språket, som det er opp til oss å fortolke og videre velge å følge eller la være å følge. Cavell på sin side mener at dette valget ikke er et reelt valg da vi ikke har noen annen mulighet enn å følge dem.

2 For eksempel Hammer (2002) og Mulhall (1998).

Dagligspråksfilosofien bekrefter ikke regler og normer, mener Cavell, men viser snarere hva våre normer *er* ved å beskrive hvordan vi snakker.

De to ulike teoretiske retningene går ikke sjelden i dialog med hverandre, og på mange måter er dagligspråksfilosofien en reaksjon på den skeptiske tradisjonen Derridas dekonstruksjon representerer. For eksempel i *A Pitch of Philosophy* (1994) går Cavell inn i diskusjonen mellom J. L. Austin og Derrida og kommer med kritiske innspill mot dem begge. Likevel er det interessant at et av ankepunktene mot Austin virker å være at han avviser den trusselen skeptisismen innebærer: «I have criticized Austin's views at length for their fateful rejection of the threat of skepticism, or let us say their exclusion of it» (1994:97). Cavell ønsker med andre ord ikke å motbevise skeptisismen, men synes å la den ligge til grunn når han undersøker språkets muligheter i menneskets verden.

På bakgrunn av dette mener det lar seg gjøre å nyansere bildet av ensomhetserfaringene som skildres ved å la de to teoriene gå i dialog med min lesning av de to romanene.

1.3. Språk og ensomhet i forskningslitteraturen

Man kan tenke på språk som et opplagt objekt for analyse innen litteraturvitenskapen. Det begrensede tekstilfanget viser imidlertid at det først og fremst har vært filosofen og lingvistens privilegium å kunne boltre seg i dette mennesketypiske fenomenet. Ferdinand de Saussure må nevnes i denne sammenhengen ettersom både strukturalistene og poststrukturalistene i stor grad støttet seg på ham. Saussure regnes som grunnleggeren av moderne lingvistik og var den som først tydelig argumenterte for at språktegnet er arbitrært, i betydningen tilfeldig eller vilkårlig forbundet med «den nærværende tingen»³, eller den tingen ordet er ment å vise til.

I årene rundt 1950 tar filosofien en ny retning; bort fra problemet med subjektet i historien mot en analyse av språkstruktur (Johnson, 1993:1). Denne perioden domineres av strukturalismen som ved å støtte seg på Heidegger mente at alt i grunn var, eller var strukturert som, et språkssystem. Det er utifra denne teorien Derrida utvikler sine tanker. Han mente å kunne se en utvikling fra å bruke «språk» for alt mellom handling og tanke, underbevissthet og effektivitet, til å bruke «skrivning» (writing) om alt det samme og mere til

3 Derridas begrep jeg skal komme tilbake til i teorikapittelet.

(Johnson,1993:4). Han finner denne utviklingen like problematisk som strukturalistenes bruk av begrepet språk. Han mener at utviklingen av et svært raust skrive-begrep vises igjen i alle vitenskapelige fagfelt, og ser etter hvert behovet for en undersøkelse av begrepet «skrivning». I *De la grammatlogi* (1967)⁴ gjennomfører han en grundig analyse av språktegnet og dets forhold til virkeligheten og utvikler på bakgrunn av dette sine tanker om hvordan spåketegnet (talt eller skrevet) er bygget opp av motsetningsforhold; de får sin betydning ved å skille seg fra andre ting. Tanken om at språket innebærer en evig utsettelse av meningen, at man aldri kan nå noen virkelig essens, eller kjerne er Derridas budskap. Retningen blir kalt poststrukturalisme og hans tankegang antiessensialistisk og skeptisk. Moi ser denne retningen med flere (eventuelt synonyme) som representanter for en form for filosofisk skeptisisme som har dominert også litteraturvitenskapen i minst 20 år (Moi, 1995:145).

Cavells dagligspråksfilosofi blir på mange måter et svar på denne skeptisistiske dominansen. Han ser skeptikeren som en som oppviser en fundamental tvil på forhold vi i dagliglivet opplever som uproblematiske, og må påberope seg en spesiell måte å tenke på som gjerne er mer «rigorøs», «vitenskapelig» eller «filosofisk» enn den vanlige. Dette, mener Cavell, innebærer en flukt fra det alminnelige (ibid).

Cavell bygger sine tanker på den sene Wittgensteins språkfilosofi om læring av språk i verden og på J.L. Austins «ordinary language philosophy», oversatt til «dagligspråksfilosofi». Han mener at skeptikeren har oppfattet noe vesentlig i det han sier at man ikke kan vite noe om den verden han lever i, men understreker at inngangen blir feil i det han går ut ifra at vårt forhold til verden kan gripes gjennom kategorien *viten*. Cavell støtter seg på både Wittgenstein og Heidegger når han påstår at menneskets forhold til verden ikke innebærer sikker viten (Cavell, 1979:241). Det ligger en psykoanalytisk tanke i bunn i det at man grunnleggende er alene og atskilt fra andre mennesker. Cavell mener at man må fatte dette for å kunne benytte seg av språket som middel ut av skeptisismen og finne en mer hverdagslig måte å betrakte verden på.

Det dukker opp stadig flere romaner som inkorporerer ensomhetsbegrepet allerede i tittelen; i senere tid Rune Christiansens *Ensomheten i Lydia Ernemans Liv* (2014) og Ketil Bjørnstads

4 Jeg benytter meg av den danske oversettelsen *Om Grammatologi* (1970)

Ensomheten (2013). Biografien om Ludvig Holberg, *Den store ensomme* (2001) ble skrevet av Lars Roar Langslet noen år tidligere, og *100 års ensomhet* (1967) av Gabriel García Márquez utgitt på norsk i 2006 skal ikke glemmes. Ensomheten er et evig aktuelt litterært tema og en like evigvarende eksistensiell problemstilling. Den svenske litteraturforskeren Thure Stenström skriver i boken *Den ensomme. En motivstudie i det moderna genombrottets litteratur* (1961) at det har vært vanlig å tildele de ulike litterære epokene et bestemt ensomhetsuttrykk som for eksempel heroisk, misantropisk, selvforherligende og tragisk. Dette var vanligere i tidligere forskning, men problematisk å gjennomføre til det fulle i og med de motsetningsfylte tendensene innenfor de ulike, kanoniserte og konstruerte epokene. Skildringer av ensomhet henger nøye sammen med forståelsen av subjekt og subjektivitet. Som Per Thomas Andersen merker seg i *Norsk Litteraturhistorie* (2008), endrer denne forståelsen seg gjennom historien, og i første halvdel av 1900-tallet er blant annet Freuds psykoanalyse avgjørende i dette henseende. Med Freud fødes selve «det moderne psykologiske mennesket» og subjektets kompleksitet havner under lupen. En annen viktig impuls var eksistensialismen anført av store navn som Kierkegaard, Heidegger og Sartre. De hadde slagordet «eksistensen kommer før essensen» og beveget seg i samme retning som dybdepsykologene: «Individualiteten kunne ikke oppfattes som en essens eller substans som fantes på forhånd i jeget. Subjektet eier ingen 'personlighetskjerne' som fins forut for eksistensen» (Andersen, 2008:332). Denne antiessensialistiske tendensen er som nevnt av betydning også for språkfilosofene.

Georg Lukács skriver i *Theorie des Romans* (1974) at det å være menneske i den nye verden heter å være ensom; til forskjell fra modernitetens menneske stod de tidligere, mer integrerte kulturenes individer i en naturlig, transcendental og vesentlig sammenheng med livsverden (1974:28). Dette noterer Lars Sætre seg i analysen av Fosses dramatik og hevder at «[i] det moderne er menneskets sammenheng med verda blitt til ei vinkling, eit perspektiv, eit utkast eller eit prosjekt. Det viser oppsplittinga og avstanden mellom subjekt og subjekt, og mellom subjekt og objektverd» (Sætre, 2001:150). Dette kobler han videre til språket da også det blir tinglig- og fremmedgjort fra de talende og tenkende karakterene i dramaet. Denne sammenhengen mellom språk og ensomhet som den kommer til uttrykk i litteraturen, er mitt objekt for analyse.

1.4 Oversikt over oppgavens videre gang

Neste kapittel inneholder en detaljert handlingsbeskrivelse av de to romanene. De er nøye gjengitt for at det skal være lettere å følge med på analysene av romanene. Jeg konsentrerer meg dessuten om episoder og tematikker som vil være av betydning for den kommende analysen. Videre i samme kapittel vil jeg se på hva som er skrevet om de to romanene etter at de kom ut. Trass i at jeg opprinnelig ikke skulle gå videre inn i litteraturanmeldernes resepsjon av romanene, tar jeg for meg anmeldelsene av *Gå*. Det er nemlig skrevet uvanlig få akademiske artikler om denne romanen.

Kapittel tre tar for seg det teoretiske aspektet ved oppgaven. Her gjør jeg rede for tenkningen til henholdsvis Derrida og Cavell, i første omgang på generell basis. Deretter tar jeg for meg to av deres artikler/essays for å nærmere meg stoffet og understreke hvilke aspekter ved deres tenkning som er spesielt relevant for den videre analysen.

Analysen gjennomfører jeg i kapittel fire. Her går jeg inn i de to romanene og undersøker hvilket språksyn som formidles og hvordan dette vises igjen i jeg-fortelleren eller forfatteren. Dette gjør jeg ved å se nærmere på hvordan hovedpersonene forholder seg til seg selv og den andre. Hvilke fellesskap er det de søker, og på hvilket grunnlag? Hvordan forholder de seg til språket, og hvorfor forholder de seg som de gjør?

2. Beskrivelse av verkene

2.1 Handling i *Naustet*

Naustet åpner med følgende: «Eg går ikkje ut lenger, ei uro er kommen over meg, og eg går ikkje ut. Det var i sommar uroa kom over meg. Eg trefte Knut'en igjen, eg hadde ikkje sett han på sikkert ti år» (Fosse, 1989:7). En ung mann på rundt 30 år lever i sin mors hus og vegrer seg for å forlate sitt roms omsluttende vegger. Han har en gitar han til tider spiller på, et stereoanlegg og noen bøker, men stort sett sitter han og ser ut av vinduet. Tidligere har han også tillatt seg å gjøre enkle ærend for sin mor når han har blitt spurt, spilt i dansebandet «Torkjells duo» på det lokale bygdehuset, og lånt bøker på biblioteket. Nå (i romanens presens) gjør han ingenting. Ikke etter møtet med Knut'en. Han kjenner på en uro, en innvendig uro som også manifesteres kroppslig ved at det «[...]verker i den venstre armen, i fingrane.» (ibid). Eg'et vil skrive for å holde denne påtrengende uroen på avstand, som for å oppnå kontroll: «Det er berre denne uroa. Det er derfor eg har bestemt meg for å skrive, eg skal skrive ein roman. Eg må gjere noko. Denne uroa er ikkje til å halde ut. Kanskje vil det hjelpe om eg skriv.» (ibid). Skrivegjerningen er for ham noe helt nytt. Han har aldri før skrevet så mye som et brev, men på grunn av uroen inni ham, øyner han nå ingen annen mulighet:

Eg har aldri før skrive noko av eigen vilje, dei fleste har vel gjort det, har skrive brev, mange har vel også skrive dikt, men eg har aldri skrive noko. Det kom over meg at eg kanskje kunne skrive. Eg måtte gjere noko, uroa var for stor. Nokså plutselig kom det over meg at eg kanskje skulle begynne å skrive, det var etter at uroa var kommen over meg, noko måtte eg gjere, måtte halde uroa borte. Eg har faktisk aldri tidlegare tenkt på muligheten for å skrive. Ikkje før denne uroa kom. Igjen og igjen kjem uroa over meg, særleg om kveldane, før var dei den beste tida på dagen, men no er kveldane urolege, så heil urolege. Eg måtte finne på noko, og eg har bestemt meg for å skrive. Kanskje vil skrivinga hjelpe, halde uroa vekke. Eg veit ikkje. Men denne uroa, som eg ikkje kjem klar, vil kanskje bli mindre dersom eg skriv. Kanskje kan alt bli annleis. I alle fall kan skrivinga kanskje halde uroa borte nokre timar. Eg veit ikkje. (1989:8)

Eg'ets skriveprosjekt følges gjennom romanen, men man blir bare minnet om det i korte setninger som «eg sit her og skriv». Uroen og derav skrivingen, ble utløst av et møte med Knut'en. Knut'en og eg'et var gode venner i barndommen. De gjorde så å si alt sammen. Ett av kapitlene i romanen er i sin helhet dedikert til minnene fra den svunne tiden da de var små

og drømte stort. Som noe av det viktigste fra denne tiden trekkes frem at de startet opp et band og ønsket å spille konserter omkring i byer og bygder: «Knut'en og eg gjekk og planla. Knut'en seier at vi skal bli gode, skal spele rundt omkring på dansar. Eg vil gjerne spele gitar, det vil Knut'en også.» (1989:30). De planlegger navn og roller, hvor mange som skal til for at bandet skal være komplett og ikke minst hvor de skal øve. Av en mann på samvirkelaget får de noe som kan minne om et mikrofonstativ. Dette omtaler de mest som en helligdom og symbolet på det kommende eventyret. Yre av nyvinningen, bestemmer de seg for å benytte naustet som gjemmeded, «og dersom vi ikkje får oss nokon annan plass å øve så kan vi vel øve der, seier vi, og begge er einige, vi kunne i alle fall begynne der, er vi einige om» (1989:33). Naustet er deres hemmelige samlingssted, et sted hvor avgjørende deler av handlingen utspiller seg, og som ellers utgjør en slags betydningsfull kulisse bak handlingen og hovedpersonens erindringer:

Vi går forbi naustet, det er gammalt, er til nedfalls. Eg seier til henne at i det naustet leika Knut'en og eg ofte då vi var små, ingen bruker naustet, står ein gammal halvrotten robåt der, ligg forskjellig gammalt fiskeutstyr der, gamle bomullsnøter som er så møyre at dei dett sund berre ein tar i dei, gamle garn, det er jordgolv i naustet, eier eg, men oppe på loftet, og det går ein stige nedanfrå og opp, der heldt vi oss ofte, vi laga til ei slags bule der, med stearinlys og greier, hadde mykje moro der, seier eg. (1989:86)

Det siste møtet med kona til Knut'en vitner om at det har hendt noe i naustet som har vært avgjørende for vennskapet med Knut'en:

Eg høyrer bølgiene, eg høyrer bølgiene slik eg høyrde dei for lenge sidan, og eg står der [...]. Ho seier at eg får gå først, og med ei stor uro i kroppen, og med eit heilt svart mørker rundt meg, kliv eg ned stigen, trinn for trinn, og heile tida høyrer eg bølgiene, og uroa er stor, den verker i høgje armen, i fingrane, og eg høyrer bølgiene, slik eg høyrde dei før, då eg var gutunge, då Knut'en og eg leika saman, hadde våre hemmelege liv, i naustet, oppå loftet der, eg kliv ned stigen, trinn for trinn... (1989:89)

Disse erindringene synes å være knyttet til flere episoder med «ho jenta». I første omgang er «ho jenta» en klassevenninde han er betatt av og som han blir tildelt et kyss på kinnene av under «kyss, klapp og klem»-leken. Han er tilbaketrukket under møtene med henne og foretrekker tydelig det ordløse fellesskapet med de andre. «Ho jenta» velger å gå arm i arm med Knut'en inn i natten når de forlater naustet, og eg'et lukker seg inne på rommet sitt. Kvelder av denne typen gjør inntrykk på eg'et i den forstand at han blir urolig og ønsker å skjule seg for resten av verden.

I en annen episode er «ho jenta» en jente på en konsert i bygdehuset i en annen fjordbygd. Knut'en og eg'et spiller til når eg'et møter jentens blick fra scenen. Han blir igjen betatt, men

også denne gangen er det Knut'en som våger seg frempå og som vinner jentens gunst. Disse episodene blir avgjørende for eg'ets videre forhold til Knut'en og hans opplevelse av fellesskap.

2.1.1. De fire møtene

Knut'ens betydning for eg'et gjenspeiles i romanens struktur ved at den er bygd opp rundt deres fire møter fordelt over tre sommerdager.

Eg'et møter ved en tilfeldighet sin forhenværende venn for første gang på ti år på vei mot biblioteket. De går mot hverandre og et møte er ikke til å unngå: «Først kjem Knut'en, og eg ser han så lenge, så lang tid, synest eg, så kjem ei dame, med kort tjukt svart hår, brune auger, ho går i ei dongerijakke, og bak henne kjem to ungar gående på kryss og tvers i vegkanten.» (1989:10). Knut'en har giftet seg og fått familie. Det har ikke eg'et som finner det påtrengende vanskelig å vite hva han skal si. De har jo ikke noe til felles lenger, men begge kjenner at noe må bli sagt. Presset er stort, og eg'et henvender seg mot barna mer enn mot Knut.

Kona til Knut'en presenteres for hovedpersonen som ikke oppfatter navnet hennes. De samtaler kort om fordums tid, om bandet deres og om naustet, men blir avbrutt av maset fra ungene som ønsker seg videre. Hovedpersonen foreslår at de skal fiske litt sammen, en forespørsel som ikke besvares før avskjeden er et faktum. Eg'et endrer ruten sin og lar biblioteket vente. Han vandrer hjemover og ergrer seg over å ha invitert Knut'en med på fisketur. Det var åpenbart at ingen av dem ønsket det, men han «syntest berre eg måtte spørje, syntest at det hōvde seg, eg kunne ikkje berre seie hadet, måtte legge planar om noko, planlegge noko som vi begge, det er eg sikker på, som vi begge eigentleg ikkje ønskte skulle skje[...]» (1989:14).

Selv om han ikke «ønsker» å møte Knut'en igjen, dorger han samme kveld utover fjorden og passerer Knut'ens hus:

Eg dorgar utover, forbi det umåla falleferdige gamle naustet der Knut'en og eg leika saman då vi var ungar, og eg ser huset der Knut'en budde, eit kvitt hus, oppe i bakken. Det går ein sti frå huset ned til fjøra. Kanskje ser Knut'en meg, kanskje kjem han ned, vil vere med og dorge. Men kva skal eg seie til han? Han må ikkje komme, alt er så lenge sidan, og i har ikkje meir å seie kvarandre. (1989:15)

Han setter kurs innover fjorden, ut fra land og begynner sitt fiske. Fisken biter ikke på umiddelbart, men det var heller ikke derfor han var ute på fjorden den kvelden: «[...]ville

berre ut og prøve om eg kunne sjå noko til Knut'en, men eigentleg ville eg ikkje det heller.» (1989:15). Han er tydelig ambivalent.

Eg'et har et fiskested like ved en holme der ingen kan se ham fra land og han slipper de andres stikkende øyner fra husene som vender ut mot fjorden. Han setter ikke pris på å bli sett, hevder han, derfor har han plassert seg utilgjengelig for andres blikk. Denne kvelden er det derimot to båter som ligger like ved. I den ene sitter kona til Knut'en som setter fart mot ham umiddelbart. Uroen som oppstår i påvente av hennes nærvær, er også vekselvis til stede og fraværende gjennom seansen ute på fjorden. Igjen befinner han seg i en verbalt presset situasjon der han må snakke om noe: «ho kom med fiskelykka, seier eg, må snakke om noko, noko enkelt, at ho er her, må snakke om noko[...]» (1989:17).

Passiaren går etter hvert mer smertefritt med unntak av enkelte stille stunder, men eg'et har oppdaget at Knut'en står i fjøra og følger dem med blikket inne fra land. Det er også dit hans oppmerksomhet rettes, uten at han riktig våger å la blikket vandre dit hen: «Igjen blir det stilt, og eg snur meg, snur meg bort frå henne, passar på ikkje å sjå inn mot land, for Knut'en står oppe i vegen, står heilt urørleg, og han ser ned mot oss, eg snur meg vekk, eg ser ned i sjøen.» (1989:19). Han har et ønske om å fortelle henne at Knut'en står og ser på dem, men velger hver gang å ikke la dette komme til uttrykk. Det blir med tanken. Kona til Knut'en beslutter å gå i land på holmen like ved, og på tross av sitt «nei», følger eg'et henne, men under hele det korte oppholdet på holmen er Knut'ens blikk fra veien en absolutt distraksjon og uroen setter seg i kroppen igjen:

[...]jeg får ikkje frå meg tanken på at Knut'en står inne i fjøra, først stod han i vegen, så gjekk han ned i fjøra, berre var der, urørleg, eg passa godt på å ikkje møte blikket hans, kanskje la han merke til at eg såg han, veit ikkje, og brått, plutselig, mykje sterkare enn før i kveld, heilt tydeleg, kjem uroa, set seg fast i kroppen, det begynner verke i den venstre armen, i fingrane[...] (1989:25)

Når de kommer i land, er møte nummer to mellom Knut'en og eg'et et faktum. Vissheten om at Knut'en har sett de to ute på fjorden, tynger eg'et som leter etter de rette ordene, eller bare noen helt ekle ord å føre samtale med. Knut'en rekker på sin side å legge inn en liten spydighet om at hverken eg'et eller torsken er av dem som går i stim, før han legger frem ønsket om å ta med seg sin kone hjem. Denne gangen ligger det ingen fordring til nytt møte i luften når de tar farvel.

Møte nummer tre er helt tilfeldig, hevder eg'et, som er på kveldstur forbi huset til Knut'ens mor hvor den lille familien ferierer. Han møter Kona til Knut'en ute på veien: «[...]det er

trede gongen eg ser henne, og no verkar ho heilt forskjellig frå første gongen eg treffe henne[...]» (1989:49). Hun insisterer på at han skal bli med opp i huset og hilse på Knut'en, og eg'et samtykker nølende: «[...]eg følgjer etter, litt brydd, eg kvir meg for dette, skal sitje i same rom som Knut'en, og eg veit vel ikkje kva eg skal seie, har[...]» (1989:51), og igjen er det det trykkende kravet om å produsere ord som skal føre til samtale som er årsak til at han vegrer seg.

Eg'et kjenner på den blandede følelsen av det kjente og nære, fremmede og fjerne så snart han er kommet innenfor døren til huset. Dette er et sted han har besøkt ofte i barndommen: «[...]og eg merkar, der eg står i gangen, eg merkar den gamle lukta som alltid var i huset til Knut'en og dei, den lukta er der enno, ei heilt eiga lukt[...]» (1989:53), heller ikke Knut'en virker umiddelbart så fremmed som ved de to forhenværende møtene: «[...]og no står han der, står i trappa, og han er nesten som i gamle dagar[...]» (ibid). Likevel får han raskt en virkelighetssjekk av sin fantasi om det uforanderlige: «Han kjem no, seier Knut'en, og han snakkar inn mot stova, inn mot kona si, og eg merka igjen noko framandt i røysta hans, noko som ikkje var slik det hadde vore[...]» (1989:54).

I stua til Knut'en utspiller det seg et trekantdrama med kona til Knut'en som regissør. Hun flørter med eg'et, skrever over vinflasken, og stiller seg poserende midt på gulvet «[...]med glaset sitt rett framfor kroppen[...]». Knut'en vender ryggen til det som skjer, men henvender seg i anklagende vendinger til sin kone: «Eg forstod det alt i går, seier han./ Prøvde å forføre han, der inne på holmen./ Eg tenkte meg det./ Du er jo ikkje opptatt av anna du.» (1989:61). Eg'et merker den ansente stemningen og prøver å forstå sin rolle i det hele:

[...] eg skulle aldri ha blitt med opp her, skjønar ikkje kvifor ho bad meg bli med, kanskje det berre var for å plage Knut'en, fordi ho visste at han hadde grudd seg for å treffe meg og dei andre barndomskjenningane igjen, derfor ba ho meg bli med, eg kan ikkje forstå kvifor ho elles ville ta meg med, og Knut'en sit der, ser ut vinduet, og ho står på golvet, drikk vin, vi sit og drikk whisky, og eg må gå, men det er vanskeleg å komme seg ifrå, ikkje så lett å seie at ein vil gå[...] (1989:62)

Hovedpersonen tenker at det nok er fordi Knut'en har gruet seg for å møte gamle kjente at stemningen er mindre behagelig, men ser ikke sin rolle i den seksuelt ladede trekantformasjonen. Han ønsker å komme seg hjem, og lykkes til slutt til i å uttale ordene som uttrykker dette. De to andre protesterer og skjenker ham et nytt glass. Kona til Knut'ens tilnærming eskaleres. Hun legger hånden rundt livet hans, lener seg inntil ham og hvisker ham i øret at han må bli hos henne. Eg'ets oppmerksomhet er konsekvent rettet mot Knut'en som vender blikket vekk, ut vinduet, og beklager sin kones oppførsel. Når han vender hjem er

uroen stor: «Eg var ikkje før kommen utanfor døra før uroa kom, og den var mykje sterkare enn kvelden før[...]» (1989:64). Denne gangen ligger det igjen en fordring til nytt møte, for eg'et har presentert at han skal spille på bygdedansen neste dag.

Det siste møtet mellom de tre finner sted nettopp der, på bygdedansen, hvor eg'et gjør sin opptreden på scenen som en del av «Torkjells duo». De spiller reinlender og vals for de få oppmøtte. Etter første pause tar det seg opp, og det er nå han ser Knut'en og kona til Knut'en ankomme ungdomshuset. Han observerer dem sammen og hver for seg fra scenen:

Der ser eg Knut'en, han og kona står nede ved døra. Eg nikkar til dei. Vi speler. Eg ser Knut'en svinge seg over golvet, han dansar med ei av konene, ei han gjekk i klasse med. Kona hans står nede med døra. Knut'en dansar med ei jente han har gått ni år i lg med på skulen, i same klassen. Eg ser mannen hennar gå bort til kona til Knut'en, bukkar, byr ho opp til dans, men ho ristar på hovudet, ho smiler, ho seier noko til mannen, og han snur seg kjapt, ryggen mot henne, og han løftar på foten, foten ut i vinkel, og så kleiser han til skoen sin med flathanda, og igjen står han vend mot henne, han smiler, ho seier noko, og han seier noko. (1989:74-75)

Kona til Knut'en nærmer seg stadig scenen og oppsøker blikket til eg'et fra salen. Ved neste pause oppsøker hun ham direkte og uredd. Hun blir raskt fysisk denne gangen: «Ho legg handa si på overarmen min. Vender seg mot meg.» (1989:76) og de tiltrekker seg oppmerksomhet fra en gjeng unggutter i lokalet som til stadighet kommer med sleivete kommentarer. Hun snakker fort og mye, og eg'et vet som vanlig ikke hva han skal si og hva som passer seg i den gitte situasjonen. Etter hvert som kommentarene fra ungguttene eskalerer, søker de tilflukt bak scenekanten hvor det fysiske aspektet ved deres forhold utvikler seg: «Det er stolar til ho òg, seier eg, men ho ristar berre på hovudet, set seg på fanget mitt, og ho legg armen sin rundt halsen min. Ho legg armen sin rundt halsen min. Plutseleg kjenner eg lippene hennar mot kinnet mitt. Dei er fuktige.» (1989:79) Kona til Knut'en hvisker til en noe tilbakeholden «eg» at hun vil sitte bak scenen til festen er omme. Mens han står og spiller på siste settet, tømmes salen gradvis.

Knut'en kommer opp til ham og spør etter konen sin. Eg'et er i villrede, men avkrefter raskt at han skulle ha sett henne den siste tiden. Han angrer sin beslutning om å lyve for Knut'en og klarer ikke forstå hvorfor det ble til det. De to gjenværende begynner på hjemveien, leier hverandre, hun snakker om Knut'en, om hvordan han skulle fulgt henne hjem da hun sa hun ikke likte seg. Eg'et forholder seg taust til det som blir sagt, men denne gangen gjør det ikke så mye at han ikke finner ordene, han leter heller ikke: «[...]ho er nær meg, og det gjer ikkje

noko, det skremmer ikkje, det gjer ikkje noko at eg ikkje veit kva eg skal seie heller, er slik det skal vere[...]» (1989:84)

Han tar henne med ned til naustet når hun gir uttrykk for at hun ikke ønsker å reise hjem, og hele tiden er tankene hans rettet mot Knut'en og hva Knut'en ville tenkt, eller tenker, om at han leier på kona hans, er i naustet, deres barndoms vugge, med hans kone. Det tyngende samtaleproblemet til hovedpersonen vender tilbake og han er ikke lenger komfortabel med sin taushet. Uroen vokser og når et hittil høydepunkt i det han erindrer noe kjent og gammelt i lyden av bølgene som slår mot land. De tar farvel og han ser henne aldri igjen. Senere i epilogen får vi vite at Kona til Knut'en er død og at hun mest sannsynlig har tatt sitt eget liv.

2.1.2. Fortellerteknikk

I *Naustet* manifesterer fortelleren seg i førsteperson, ved et «eg». Dette eg'et er også aktivt handlende som protagonist i fortellingen, og det blir derfor i første omgang naturlig å karakterisere ham som en forteller som i utgangspunktet er alene om å fortelle sin historie: «Eg har ikkje rørt gitaren sidan uroa kom over meg, og eg går ikkje ut. Kva er det med deg, seier mor mi. Du kan ikkje berre sitje inne, seier ho.» (1989:29) Men fortellerteknikken som anvendes er mer innfløkt. I sin rolle som forteller kan det nemlig virke som om eg'et evner å se inn i én av de andre karakterenes tanker, men kun denne ene, Knut'en. Det synes likevel ikke å være en delegering av fortellerstemmen⁵ i og med at han selv er den som gjengir karakterens tanker og ikke gir slipp på sitt eierskap til historien:

Eg ser Knut'en komme og Knut'en tenkjer at dette har han grudd seg for, men han visse det måtte skje, treffe gamle kjenningar, måtte vel, sjølvagt, og eg ser eigentleg ut slik eg alltid har gjort, tenkjer Knut'en, og så lurar han på kva han skal seie til meg, er så lenge sidan, så mykje vi gjorde saman, men kva skal han seie, vi har vel ingenting til felles lenger, men må seie noko, prate, nettopp dette har han grudd seg for, tenkjer Knut'en[...] (1989:10)

Romanen er delt inn i tre deler, der første del består av fem kapitler, mens andre og tredje del består av ett kapittel hver. I første del av romanen får vi bare glimtvis oppleve dette avvikende trekket som ikke riktig lar seg plassere, men hele den andre delen får vi se gjennom det som

5 Gaasland definerer dette som 1. Vertikal delegering: Tredjepersonsfortelleren gir ordet til en av personene i sin egen historie. 2. Horisontal delegering: Fortellerstemmen delegeres fra én forteller til en annen som befinner seg utenfor den første fortellerens historie (2009:26)

kan virke som Knut'ens perspektiv på det som hendte i første del. Vi får også hans versjon av hendelser som har utspilt seg uten at eg'et har vært til stede: «Dei går rundt i butikken. Berre no og då får Knut'en ein skimt av jentene sine. Knut'en tenkjer at han ikkje kjenner ho som sit i kassen, er ei ungjente, og elles er det ingen andre kundar i butikken, ikkje så mykje å vere redd for dette her, tenkjer han[...]» (1989:100).

En jeg-forteller som er plassert i handlingen vil, ut ifra definisjonen, ikke kunne fortelle om noe annet enn det han selv ser og tenker, noe som gjør fortelleteknikken i *Naustet* problematisk. Fører dette trekket til at vi får et troverdig bilde av Knut'en og hans tanker, eller er fortellerens versjon av karakterens påståtte tanker misvisende, eller i alle fall farget av fortellerens intensjon? Og hva er effekten av et slikt avvikende fortellergrep?

Det ser ut til at eg-fortelleren i *Naustet* også er den som skriver selve fortellingen, fortløpende og mens vi leser den. Han skriver for å holde en innvendig uro på avstand gjennom å nærme seg den:

Eg kom meg heim, og no sit eg her, kvar kveld, eg sit her og skriv. Denne uroa vil ikkje sleppe meg. Det er derfor eg skriv. Eg må komme bort frå uroa. I sommar trefte eg Knut'en igjen, eg hadde ikkje sett han på sikkert ti år, og det er kommen over meg ei uro. Det er derfor eg skriv. Eg vil gjerne nærme meg uroa, gå den inn på livet. (1989:28)

Eg'et nærmer seg den indre uroen ved å skrive om hendelser der uroen har vært sterk. Forteller og skriver blir altså identiske størrelser i romanen, eller kan man kanskje si at han er en skriver fremfor en forteller?

Også fortelleren eller skriverens temporale plassering byr på forvirring. På et plan, der hvor han sitter og skriver på rommet i sin mors hus en stund etter at det hele er over, er narrasjonen samtidig og presensformen av verbene benyttes konsekvent: «Eg sit her og skriv». Derimot, når han forteller om møtene med Knut'en og konen hans, er narrasjonen etterstilt og det fortelles om noe som allerede har skjedd: «Eg trefte Knut'en i sommar. Det var då uroa kom over meg. Eg gjekk utover vegen, skulle på biblioteket, det var ein fin sommarettermiddag.» (1989:10). Her ser vi at det benyttes fortidsform i skildringen av hendelsen, men så skifter det raskt til presensformer av verbene igjen: «Då ser eg, han kjem gåande ut or ein sving, då ser eg Knut'en komme. Eg ser Knut'en.» (ibid). Gaasland definerer i *Fortellerens hemmeligheter* dette plutselige skiftet til presensform av verb i en etterstilt narrasjon som «dramatisk presens» og mener begrepet er passende fordi «presensformen intensiverer og levendegjør et handlingsmessig høydepunkt.» (Gaasland, 2009:27).

Presensformen i den etterstilte narrasjonen i *Naustet* er likevel så gjennomgående at det knapt er gjeldende kun for de dramatiske høydepunktene (med mindre fortelleren opplever alt som like dramatisk). Fortidsformen brukes så å si kun som innledende presentasjon av møtene, og når fortelleren etter møtet reflekterer rundt det som har hendt og det som har blitt sagt:

Knut'en kom til syne or ein sving, først Knut'en, så kona, så to jentunger. Eg hadde ikkje sett han på mange år, minst ti år. Eg blei berre brydd då, visste ikkje kva eg skulle seie, spurde om vi skulle fiske i lag, men Knut'en svarte ikkje, for den eine jentungen hans masa heile tida om at han måtte komme, dei måtte gå. (1989:15)

Fortelleren, eller skriveren, er svært innadventt, ikke bare som karakter, men som forteller, og kronisk opptatt av å gjengi de samme situasjonene flere ganger for å forklare for seg selv hva som har hendt, og muligens komme til en form for innsikt gjennom dette.

2.1.3. Kroppen

Kroppen synes å spille en vesentlig rolle i eg'ets livsverden. Dette viser seg alt under første møte mellom eg'et, Knut'en og kona til Knut'en: «[...]så kjem ei dame, med kort tjukt svart hår, brune auger, ho går i ei dongerijakke[...]» (1989:10). Eg'et observerer nøye den ukjente kvinnen ved Knut'ens side og legger merke til hennes ytre attributter. Senere skal disse plaggene, håret og ikke minst øynene representere kona til Knut'en i eg'ets minneregister. Dette blir tydeliggjort ved at bildene av jakken, håret og øynene sporadisk dukker opp og fungerer som spontane innskytelser i diskursen.

Det er kun kvinnene han i fortellingen han minnes for sine fysiske attributter. «Ho jenta» blir ofte minnet som «ho med dei nye brysta», eller «ho med det lange håret», og kona til Knut'en som vi har sett for sine jakker og øyne: «ei gul regnjakke. Dongerijakka. Augene hennar.» Spesielt øynene virker i denne sammenheng å fange hans oppmerksomhet: «[...]augene hennar, augene hennar er overalt no, over himmelen, over fjorden, og denne uroa, aldri før har eg merka den. Augene hennar.» (1989:27). Det er tydelig han misliker hennes blick på seg noe som understrekes av uroen han føler i forbindelse med øynenes flakkende karakter.

Som tidligere nevnt får uroen et kroppslig uttrykk i det den «set seg fast i kroppen» og verker i fingre og armer. Denne fysiske manifestasjonen av en i utgangspunktet mental urolighet går igjen gjennom hele romanen frem til uroen mot slutten er uutholdelig.

Selv om den verbale kommunikasjonen er minimal viser eg'et stadig til kroppslige kommunikative uttrykk som for eksempel: «Eg grin med nasen.» (1989:52). Spesielt i fremstillingen av barndommen med Knut'en er dette et fremtredende element. Det blir stadig

nevnt at de «blinka iherdig til kvarandre» eller «nikka til kvarandre». Det vrker som disse bevegelsene og tegnene er mer avgjørende for deres kommunikasjon enn ordene.

2.2. Handling i *Gå*. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv

I *Gå* møter vi Tomas som skriver en roman om nettopp kunsten å gå. Han vandrer i første omgang i «[g]aten og strekningen jeg gikk frem og tilbake nesten hver dag i mer enn to år.» (2011:11), i Bergen hvor han bor. Han karakteriserer gaten som en elendig gate hvor eksosen dekker vegetasjonen og hus står til nedfalls, men det er hans yndlingsstrekning inn mot byen, et sted han tidligere har hatt adresse, men som han nå har flyttet fra til fordel for motsatt side av byen (til en annen elendig gate). Han beskriver det som var hans vante rute. På sin vei mot målet, sentrum, kjenner han seg lykkelig på tross av sin nedslående livssituasjon:

Her og nå. Grunnløst. I dette øyeblikket er du lykkelig, uten grunn, som en gave. Det kan ikke beskrives annerledes. Jeg har ingen grunner til å være lykkelig, er fyllesyk og nedtrykt etter å ha drukket sammenhengende i fire dager, bor alene i et skittent hus i en elendig gate, sover på en madrass, ingen møbler, forlatt av hun jeg trodde jeg skulle klare det sammen med. Jeg holder på å ødelegge meg selv, og plutselig er jeg lykkelig. [...]Langsomt går det opp for meg, du er lykkelig fordi du går. (2011:12)

Vandringen er givende og gjør tankene hans lettere. Kjæresten hans er gått fra ham, livet er ikke tilfredsstillende, og han søker ut og vekk. Vekk fra den trange, rutinepregede hverdagen, han vil vandre langt; «Ikke frem og tilbake, men rett frem og bort, så langt jeg kunne komme.» (2011:26). Det er på en av sine vanlige vandringer i Bergen, innenfor byens grenser, at han plutselig bestemmer seg: «Jeg kjøper en ryggsekk, gode fjellstøvler, toalettsaker og en utgave av *Den nye Héloïse*; jeg har bestemt meg for å gå langt.» (2011:27)

Mens han vandrer reflekterer han rundt tankens foranderlige karakter. For eksempel spiller hvor man bor inn på tankens kvalitet, hevder han:

På egenhånd hadde jeg oppdaget at det ikke er noen sammenheng mellom tenkningens og skrivingens kvalitet, og størrelsen på det huset man bebor. Snarere tvert imot. Store hus fører muligens til store tanker, men de er ikke nødvendigvis gode. Nåvel. I mitt tilfelle fører store hus til små tanker. (2011:25)

I store hus, blir tankene små og kretser rundt det ubetydelige som hvor man skal plassere møbler, når og hvordan man skal male fasaden, eller hvem som skal betale regningene. Motstykket til det å bo, mener han er vandringen, «som er en forlenget, frivillig eller ufrivillig gåerfaring, vandringen er en ønsket eller uønsket hjemløshet.» (ibid). Det var en filosof som

lærte Tomas å gå, og han hevdet at det skjerpet tankene, at de ble bedre enn de tankene man tenkte når man satt i ro. Tomas er ikke dirkete uenig, men konstaterer at tankene heller enn å bli bedre, blir annerledes når man går. Han vet ikke hvordan.

Han vandrer med Rousseau i ryggsekken. Rousseau var selv en vandrer og en naturens mann som hevdet tankene blir bedre når man går enn når man står. Tomas går i dialog med Rousseaus filosofi og tanker om vandring og liv, og ikke minst interesserer han seg for Rousseaus ensomhetsskildringer:

Og når man har lest Rousseau, er man full av beundring for forfatteren Jean-Jacques, mennesket virker mer utilgjengelig, nærmest ufordragelig, men det er leserens privilegium at han aldri behøver hilse på sin forfatter: 'Så er jeg altså alene i verden, uten en bror, uten en neste, uten en venn – og uten annet selskap enn mitt eget'/ Var det Rousseau som oppfant ensomheten? (2011:43)

Det er ikke bare Rousseaus erfaringer og tanker rundt ensomhet og vandring, samt sammenhengen mellom de to begrepene, han interesserer seg for. Han går langt inn i litteratur- og idéhistorien og henter frem de store ensomme vandrernes filosofier. Han går i dialog med dem og styrer dem videre i dialog med hverandre. Blant de ensomme vandrerne finner vi Wordsworth, Rimbaud, Erik Satie, Coleridge og Marguerite Duras for å nevne noen.

Jeg gikk inn i nærmeste stormagasin, FNAC, en bokhandel i flere etasjer; i andre etasje var det en fotoutstilling: sorthvitt-fotografier av Marguerite Duras' leiligheter og hus; rommene hennes. 'Det er i et hus man er alene. Ikke på utsiden, men inne i det. I hagen fins det fugler, katter. Men også en gang iblant et ekorn, en ilder. Man er ikke alene i en hage. Men i huset er man så alene at man forsvinner helt.' Marguerite Duras' ensomhet. (2011:132)

Han følger i disse kunstnernes fotspor når han vandrer i utland og innland. Han går ruter de har skrevet om, og finner slik selv ting å føre til pennen. Overalt hvor han går, noterer han:

Roger Shattuck utvikler, i en samtale med Jhon Cage, teorien om at kilden til Saties sans for musikalske rytmer, muligheten for variasjon innen repetisjon, effekten av kjedsomhet i organismen, kan skyldes hans endeløse gåing frem og tilbake i det samme landskapet, dag etter dag. Jeg ville gå den samme ruten, ikke for annet enn å gjøre mine notater: jeg ville skrive en bok om det å gå[...] (2011:119)

Han går og skriver. For det meste går han alene: «Det å gå er en form for renselse, man kvitter seg med det slagg og de forstyrrelser man er blitt påført av andre.» (2011:83), og fremhever verdien av å være alene i sitt eget selskap, som er det beste selskapet man kan være i, hevder han. Likevel er det noen av reisene som krever selskap av en annen: «Noen av de mest krevende turene jeg har gått hadde jeg aldri klart å fullføre uten en vandringskamerat. Man krysser ikke Tyrkia alene. Og hvis man gjør det, føler man seg utsatt, aldri trygg, man mister

ofte følelsen av frihet når man går alene.» (2011:84). Dette kunne vært spire til problematikk dersom han ikke hadde vært så heldig å finne hva han kaller det perfekte reisefølget. Narve Skaar ble han kjent med da de begge bodde i Førde. De forstod raskt at begge led av den samme utferdstrangen og sammen har de siden gjennomført mang en strabasiøs ferd, sovnet under åpen himmel og samtalen om kunst, kultur og ukultur.

Luksusbåtene, bilene, de altfor store husene, de vokser, rikdommen vokser, men menneskene som befolker den blir mindre, man ser dem nesten ikke, de forsvinner i sitt eget. Det kan virke som om man investerer den nye rikdommen i det å fjerne seg fra omgivelsene. Man hever seg over de andre, isolerer seg fra naturen, stenger det ukjente og fremmede ute, man overvinnes reisen og kjøper seg bort fra ubehageligheter og vanskeligheter; alt det som kan gi nye og uforutsette erfaringer. Det kan virke som om man investerer pengene i en helt ny form for dumhet./ Den nye rikdommens dumhet. (2011:92)

Det ligger i dette sitatet, og flere med det, en ganske skarp samfunnskritikk. Kritikken av den individualistiske massematerialismen er gjennomgående; menneskets hastige fremoverrettede trangsynthet som fører til at man fjerner seg fra omgivelsene og slik ikke enser de ødeleggelser man utsetter natur og samfunn for. Tomas står selv for den skarpeste kritikken i sitt reaksjonære prosjekt som innebærer å langsomt gå i motsatt retning av samfunnet som sådan. På dette punktet møter hans synspunkter Narves som også ønsker å løsrive seg fra sin menneskelighet og bli fri fra destruktive samfunnstrender, men noe forteller dem at dette kan bli vanskelig: «Det er skamfølelsen som knytter oss til de andre, som gjør oss til en del av det vi ser, sier Narve. Vi kan ikke tenke oss selv uavhengig av det vi ser, av andre, det er skamfølelsen som gjør oss menneskelige og medskyldige, det er ikke mulig å gjøre noe med skamfølelsen» (2011:109). Narve mener de står fast i sin menneskelighet, noe som gjør Tomas frustrert og oppgitt, men det får ikke prosjektet hans til å endre kurs.

Tomas holder fast ved langsomheten og sitt vandreprosjekt: «Vi er imot fly, biler, raske tanker, hurtigbåter og ekspressstog. Vi er for alt som går langsomt, og etter noen slurker med brennevin går det opp for oss hvor radikalt dette partiet er; vi setter opp et program, velger sneglen som emblem. For langsomheten og latteren.» (2011:39), dog stiller han seg i selvransakende stunder spørsmålet hvorfor:

Ja, hvorfor gå når man kan seile? Hvorfor gå når man kan kjøre bil og fly? Hvorfor denne langsomheten, denne ensomheten, alle disse anstrengelsene og påkjenningene, hvorfor dette umerkelige opprøret, denne uhorste protesten, dette forsøket på å gjøre noe annerledes og vanskelig? (2011:94)

Han har alltid ønsket å gjøre ting annerledes enn andre, villet gjøre det litt vanskeligere for seg selv heller enn lettere, til tider umulig. Dette har ført til at han aldri har hatt noen jobb, at han aldri har klart å skape et riktig hjem for seg og sine, aldri fast inntekt, aldri vært en familie. Likevel går han langt inn i det normale gjennom sine undersøkelser av rutiner og menneskeværens mest basale komponenter som «Gå, hvile, tenke, spise, se.» (2011:67). Ulike varianter av denne remsen går igjen gjennom fortellingen. «Det er tirsdag, og først i dag tenker jeg over gleden ved det å kunne snakke. Jeg gleder meg over å kunne tenke, akkurat idag gleder jeg meg over å kunne skrive, det er tirsdag, og jeg gleder meg over at det er tirsdag.» (2011:15) Tomas mener vi glemmer det fundamentale i livet, som det å våkne, reise seg, gå ut på kjøkkenet og drikke et glass kaldt vann. Han forankrer sin vandretrang i de første skrittene han tok som barn: «Jeg vet ikke om du kan huske... Triumfen ved det å reise seg, opp fra gulvet, bli stående og svaie, den plutselige beherskelsen og barnlige gleden ved å kunne gå fra rom til rom./ Nei, aller best liker jeg å gå.» (2011:15).

2.2.1. Reisene

Tomas gjennomfører tre «hovedreiser», det vil si de reisene som vies de mest inngående skildringene over flest sider i romanen. I tillegg er innledningen og epilogen også en reise, kretsende rundt gater i Bergen som har betydd mye for ham. Mellom fortellingen om de tre hovedreisene, får vi kortere referat fra reiser som er foretatt lenger tilbake i tid, og som skytes inn i fortellingen som en del av assosiasjonsrekker.

Innledningen er en strekning han har gått mange ganger før. Det er gaten hvor han en gang bodde. Han skildrer det han ser på sin vei, og finner seg selv plutselig lykkelig av den enkle grunn at han går.

Den første av dem jeg kaller hovedreisene, begynner på et serveringssted i Åsane hvor han sitter og drikker og fantaserer om å «gå i hundene», ned på alle fire, tilbake til naturtilstanden og glemme alt det man holder oppe. Servitøren stiller ham et betimelig spørsmål; «Og hva er det blitt av deg?», noe som får ham på tanken om å skaffe seg et yrke. Han har lyst på et yrke, hevder han, men følger det opp med konklusjonen at det ikke finnes noe yrke han har lyst på. Men han liker å gå og kunne godt tenke seg å være en vagabond, eller vandringsmann: «Til enhver tid har det eksistert omstreifere. Men idag er det et yrke og en verdighet som er i ferd med å dø ut. I alle fall i Norge. Og du tenker: noen bør ta vare på dette yrket. Noen må ta på

seg ansvaret.» (2011:33). Endelig har han funnet et yrke som kan passe ham, et yrke som hverken krever søknad eller papirer. Han forlater sitt vannhull i Åsane og følger postveien mot Mellingen. Han kommer til Lonevåg og legger seg inn på et gjestehus. Utenfor fester en ungdomsgjeng. Tomas misunner dem ingenting, men blir likevel slått av en lengsel uten at han riktig vet hva det er han savner. Han spiser frokost alene på gjestehuset: «Jeg liker godt å være alene. Disse mennesketomme rommene, de minner meg på hvorfor jeg har valgt som jeg har; et tomt hus, en tom stue, et tomt rom, det får meg til å skrive.» (2011:49).

Han krysser resten av Osterøy, han er på vei til et pensjonat i Stamnes, men rekker akkurat ikke båten som skal ta ham videre og det lille pensjonatet er har ikke plass til ham. Heldigvis møter han Hildegunn Dale med reisefølge som inviterer ham med til Modalen, bygden som en gang i tid huset dikteren Olav Nygard. Nygard var ingen vandrer, bevegelsen i hans diktning er nesten alltid kosmisk eller sjelelig, slår Tomas fast, den går fra små hverdagslige observasjoner til store, universelle drama. Han gremmer seg over kraftutbyggingen i Modalen og reiser videre via en selvbetjent fjellhytte mot Ortnevik og Sognefjorden. I Ortnevik oppsøker han Anders Øvrebø, en fjellmann han har lest og hørt mye om. Han tilbringer natten hos Anders og om morgenen samtaler de om fjellet og diktningen. Ingen av dem ønsker å snakke om det de selv holder på med.

Den andre av hovedreisene begynner med at Tomas på impuls kjøper en Mercedes og kjører gjennom Europa (Oslo, København, Tyskland, Nederland, Belgia) til Charleville i Frankrike hvor han setter fra seg bilen for å fortsette til fots mot Reims og Paris. Gåturen tar ham fem dager. På hotellrommet i Paris får han en gledelig overraskelse når han ser seg selv i speilet:

På hotellrommet så jeg meg i speilet, jeg lignet en uteligger. En boms, ubarbert, en flenge i dressjakken, søle på buksene helt opp til knærne. Jeg sto foran speilet i garderobeskabet og var fornøyd. Sånn hadde jeg alltid hatt lyst til å se ut. Jeg tente en sigarett, åpnet en flaske vin og la meg ned på sengen. Endelig var jeg i godt humør, endelig var jeg fremme: jeg var blitt en annen. (2011:118).

I to dager ligger han slik på sengen i fantasien om å leve en annens liv. Han bestemmer seg for ikke å gå ut, han vil ligge i sengen, sitte i vinduet, og mest av alt vil han ta notater. En dag tar han toget til Arcueil-Cachan hvor komponisten Erik Satie hadde sitt hjem mens han levde. Han vil vandre den ruten Satie vandret hver dag fra sitt hjem til stamkaféen i Paris. Han går for å selv bli inspirert og føre ting til pennen, men han stopper på en bar og drikker, glemmer Satie. Vel fremme i Paris roper noen navnet hans, det er en kulturjournalist hjemmefra som ønsker å slå av en prat. Tomas blir fortvilet, han er avslørt: «Noe var ødelagt, jeg er ikke

lenger en fremmed. Jeg var ikke lenger en annen, jeg var blitt innhentet, i løpet av noen minutter var jeg blitt meg selv./ Så var det altså meg og ingen andre som gikk inn døren i rue Jean Baptiste.» (2011:124). Som ingen andre enn seg selv, møter Tomas her en prostituert kvinne: «Hun viste seg frem. Hvite bryster, lys hud. Så kneppet hun pelsen igjen, en liten oppvisning med fingrene. Jeg hadde fått sett henne, så kneppet hun igjen, og det var i det øyeblikket jeg fikk lyst på henne.» (ibid). Hun ønsker ikke å tilby sine tjenester. Hun vil heller møte ham dagen etter og gjøre vanlige ting, som å gå tur i parken, spise på restaurant, gå på kino. Men Tomas begjærer den prostituerte. Dette skuffer henne dypt, og de skilles.

Mesteparten av sitt videre opphold i Paris tilbringer han i vinduskarmen på hotellrommet. Han drikker og røyker, vil ikke gå ut og møte mennesker, han skal skrive. Han avslutter sin reise med å gå hva han kaller «strekningen Rimbaud», en fire-dagers tur til kunstnerens hjem i Roche: «Det er ikke mange som har gått så mye som Arthur Rimbaud, han var dikteren som gikk i stykker beina, 37 år gammel fikk han problemer med det høyre kneet og måtte amputere foten. Da hadde han vært på veien siden han var femten[...]» (2011:143). Så vender han hjem: «Det var et godt tegn. Jeg var på rett vei. Jeg var på vei hjem.» (2011:149).

Den tredje hovedreisen tar til der den forrige slutter. Han har bestemt seg for å være i ro en periode. Ta opp igjen skrivearbeidet og «[...]gjøre det jeg liker best av alt: sitte ved vinduet og se ut»(2011:150). Men han får et brev fra Narve Skaar som ønsker å møte ham i Athen og i løpet av noen få dager har han gjort unna all forhåndsplanlegging og er klar til å dra. Han tar fly til Athen hvor han møter Narve på en avtalt kafé. De planlegger, ser på kart og drikker. Først skal de gå fra Delfi til Meteora og siden sørover fra Antalya rundt sørkysten av Tyrkia. På veien til Meteora overnatter de på gutterommet til en resepsjonist i Eptalofos før de vandrer videre. Vel fremme i Meteora, etter noen dagers marsj, møter de mor og sønn Zannetos som skal huse dem de neste dagene, mens de tar sine små utflukter derfra. Sønnen i huset er alvorlig alkoholisert:

[...] en ung, flott mann med rødt hår og et rødsprengt ansikt hvor blodårene har laget et fint, blått mønster under øynene, en blodskrift som forteller at noe snart vil gå fullstendig i stykker, at mye allerede er ødelagt. Av hva? Ensomhet? Moren? Plikt og ansvar, den døde faren? En nedarvet tilbøyelighet, alkoholisme? Eller er det bare det at han liker å drikke? (2011:168)

Zannetos vil ikke reise noe annet sted, han trives best der han er, hevder han. Dessuten kommer det så mange reisende til ham og de bringer landene de kommer fra med seg gjennom språkene og historiene – slik kan han forestille seg hvordan det er i landene de

kommer fra, uten å måtte bevege seg. Han drikker kun forsiktig mens moren er til stede, men så snart hun er ute av synet trekker han frem sin hjemmelagede rosévin. Tomas og Narve drikker store mengder av denne vinen i løpet av de tre dagene de er i Meteora, men Zannetos drikker enda mer. Han liker å fortelle historier, men snakker mest til seg selv, og vil ikke bli forstyrret eller avbrutt. En kveld sender han Tomas for å kjøpe sigaretter til ham, en tur som tar tjue minutter. Når han kommer tilbake er Zannetos dødrunken: «Han gråter. Alkoholene fyller ham opp, blåser ham opp, nå renner det over; han svetter og snøvler og spytter, pisser utenfor døren. Han er ikke lenger innehaver og vert, han er en fyllick, stedets dranker, hjelpeløs og på vei ned.» (2011:169) Moren kommer etter vane og trøster ham, får ham til sengs, stryker ham gjennom håret.

De forlater pensjonatet i Meterora og familien Zannetos og tar bussen til Thessaloniki hvor de sover på et åttemannsrom. Toget går videre til Istanbul og derifra buss til Antalya. De skal gå «den lykiske vei» slik den er beskrevet av den engelske forfatteren Kate Clow. Turen tar tretti dager rundt sørspissen av Tyrkia, over fjellene og langs kysten. De er noe nølende til prosjektet. Kartene er dårlige og de vet lite eller ingenting om forholdene i fjellet; «det er som om vi ikke vil forlate Göynük, i går oss fast i landsbyens gater og butikker...» (ibid). Men så gjør de det. Det blir en kroppslig utfordrende tur, de faller, kutter seg opp, men lar seg ikke stoppe:

Vi ligger i gresset og ler av sårene våre, av den iherdige tausheten, vi ler av myggstikkene og insektbittene, av blåmerkene og gnagsårene. Vi ler av de nye ansiktene våre, et opphovnet øye, sprukne lepper og solbrent hud; vi ser ut som to landstrykere, opprevne jakker og bukser med søle og skitt til knærne. (2011:194)

De karrer seg videre og undrer seg over hvorvidt det kan bli vanskelig å vende tilbake til det normale, til det som var før, etter en tur som dette: «[...] jeg vet ikke, men det kan jo tenkes at dette virkelig er en begynnelse, en begynnelse på noe nytt, et helt annet liv, en annen måte å leve på.» (ibid).

De kommer frem til en landsby ved stranden og leier seg hver sin enkle trehytte kun bestående av en madrass og et teppe. En kveld de sitter det en familie like bak dem, faren i familien synger høylytt og inviterer Tomas og Andreas, en annen av gjestene han sitter og drikker med, bort til seg. De drikker raki og synger, faren er oberst i det tyrkiske militæret og forhenværende hippie. Han vil vise konen og barna hvordan han levde før i tiden. Han drikker seg full og kona og barna får ham til slutt i seng. Bildet av familien som klemmer hverandre, familiekjærligheten som utspiller seg der foran øynene på dem, bringer Andreas til tårer, og

den ellers så tause mannen begynner å fortelle lenge og alvorlig. Tomas har aldri hørt så kloke og vakre ord. Alle lytter. Tomas er redd for avslutningen. Han føler seg bundet til disse menneskene han nettopp har møtt:

Jeg har ikke lyst til å gå, ikke ennå, det er noe som ikke er avsluttet, som jeg ikke vil avslutte så brått, tenker jeg og kommer med innvendinger; kan vi ikke bli noen dager til? Det er noe som binder meg til Andreas, og til obersten og konen hans og de to døtrene, noe uavklart og viktig, tenker jeg og kler motvillig på meg, fester sekken på ryggen, fyllesyk og trøtt, følger etter Narve bort til brakken hvor vi spiser frokost og betaler for oss, før vi går, ut et eneste avskjedsord til min nye familie. (2011:205)

De kommer frem til stranden i Karaoz. Der skal de sove noen nye netter på stranden, under åpen himmel. De er bare kommet halvveis på turen, men berettelsene slutter her. Tomas har hjemlengsel: «Det er en selvfølgelig del av alle reiser, vi er utslitte og vil hjem[...]» (2011:208). Tankene og alle kroppens bestanddeler lengter hjem og ordet «hjem» lyder ikke lenger faretruende. Reisen avsluttes selv om det enda er langt igjen. De har fått nok, sett nok.

Hans mest desperate reise foretok han seg da moren døde: «jeg fløy til London, tok toget til Swansea og gikk til fots til Laugharne hvor jeg satte meg ned på barkrakken i Brown Hotel for å drikke meg sønder og sammen. Det var en mytisk reise. Det var en desperat reise.» (2011: 26). Også denne gangen gikk han i sporet til en dikter. Han forlater den anekdotiske beretningen om den desperate reisen og vender tilbake til sin opprinnelige vandring (første hovedreise). Senere får vi vite at han foretok denne reisen i 1998 og at det var Dylan Thomas han fulgte i sporene til. Han skal gå fra Dylan Tomas' båthus og skrivegarasje i sør (Laugharne) til Conway i nord, en trettidagers tur. Han har varmet opp gjennom ferievandring i det Norske fjellandskap, men dette er ingen ferievandring «Nå begynner Alvoret.» (2011:36) Han går alene og det må ta den tiden det tar. Det regner sammenhengende i seks dager og han forbanner seg selv for å ha lagt ut på denne vanvittige reisen og forfatterne som gjennom sine skildringer av ruten som verdens vakreste. Dette er hans første forsøk på å bli en vandringsmann, men han gir opp, sjekker inn på hotell «og drikker til jeg har glemt at jeg er en vandringsmann.»

Hans andre forsøk blir til i Tyskland året etter. Denne gangen går han sammen med en kamerat. Planen er enkel: «gå inn i skogen, bli en del av den, tøm flaskene, fyll sansene, hør fuglene, se skyggene, lukt trærne, bli ingenting og gå deg selv bort.» (2011:38). «Den gode samtalen» introduseres av Tomas når de to vennene snakker om Heidegger og Sartre og deres plasseringer til henholdsvis høyre og venstre. Det er også her Langsomhetens Parti stiftes som en idealistisk spøk mellom de to. De oppsøker Heideggers hytte hvor de møter barnebarnet

hans. Narve ønsker å gå over grensen til Italia, han vil vandre i fjellet, Dolomittene, men Tomas er trøtt og savner samfunnets moderne konstruksjoner som en seng og et fjernsyn. De møtes på midten og tar toget over grensen til Italia, men kun etter noen få dager i ro kjenner Tomas kribling og urolig utferdstrang: «gåingen er gått i blodet, jeg vil ut igjen på veien.» (2011:41). Han er nå blitt klar over hvor krevende bevegelsen mot det å bli en ekte vandringsmann er, det krever mot, tilvenning og tid, men ikke desto mindre er det altså her det virkelig begynner: «Dette er begynnelsen. Begynnelsen på den lange veien mot det å bli en vandringsmann.» (ibid).

Når han er kommet til Starnes under den første av hovedvandringene, kjenner han igjen landskapet fra sine turer i Sunnmøre, noe som fører tanke hans over på en spesiell tur, «et sted langs grusveien mot Øye hvor vannet hadde flommet over en hel bosetning, og nå lå husene der, under vann, tilsynelatende uskadd og hele, fylt av hemmelighetsfullt liv.» (2011:50). Han legger seg ned i gresset med tankene hos A.O. Vinjes hyllest av ryggsekken og oppdager plutselig noe som beveger seg. Det er en døende hjortekalv med snuten dekket av fluer. Den minner ham om noe som først vekker en umåtelig tristhet i ham etterfulgt av raseri. Han børster vekk fluene og overrasker seg selv i det han løfter kalven over skuldrene og bærer den avgårde. Han vil bære den til nærmeste gårdsbruk, men angreer raskt sin beslutning; kanskje ligger moren i skjul like ved og da ønsker han ikke å skremme den vekk, uansett skal den dø, og han forteller seg selv at det må han godta: «Jeg bærer kalven tilbake dit hvor jeg fant den./ Jeg gir opp kampen mot døden./ Tar byrden fra skuldrene og legger døden fra meg./ Min mor og Agnete, jeg legger dem begge fra meg med denne hjortekalven.» (2011:51).

Det er i Spania Tomas for første gang sover ute under åpen himmel. Han var da 17 eller 18 år på togtur gjennom Europa med en kamerat. De finner en strand som ligger i forlengelsen av en militærforlegning og var besøkt av soldater og befalets familier. Her møter han Teresa Torras. Det er fyrt opp bål på stranden og menneskene danser sammen rundt dette. Den unge Tomas danser med Teresa Torras og vil aldri slippe henne.

2.2.2. Fortellerteknikk

Espedal legger synsvinkelen til en førstepersonsforteller, Tomas, som også er den aktivt vandrende, handlende og reflekterende protagonisten i verket og tar altså selv del i det som fortelles om. Han tar ikke som Fosses jeg-forteller det grep å gå inn i den andres betraktninger og tankegang, men har kun tilgang til sine egne tanker og erfaringer i møte med den andre.

I et intervju på Bokprogrammet snakker Espedal om denne jeg-fortelleren, som så mange har fattet interesse i. Selv mener han at spørsmålet om hvorvidt jeg-fortelleren skal være ham selv, er vanskelig å svare på, da grepet er hentet fra poesien. Der var jeg'et fredet og ingen tenkte på å sette likhetstegn mellom jeg'et og poeten, sier han. Det at han har tatt dette poetiske jeg'et og plassert det i sin egen prosa, mener han gir skriveingen en helt annen intensitet enn en tredjepersonsforteller kan (Bokprogrammet, NRK, 05.11.13.).

2.2.3. Kroppen

Med sitt observerende og iakttakende øye, betrakter Tomas menneskene han møter på sin vei. Gjerne er kroppen deres, hvordan de står og hvordan de går, noe som interesserer ham. Til tider bryter han den også ned i sine bestanddeler, og ser mennesket som en mer oppstykket helhet:

Skulle jeg gå ned, gå ut, inn døren og finne ansiktene, hendene, føttene, stemmene?
Forsøke å sette dem sammen i en helhet, en virkelighet, en kropp? Nei. Jeg skulle sitte her i vinduet og se. Det var min oppgave, i kveld og hver kveld på hotellrommet; å opprettholde en avstand, en forestilling. Jeg skulle skrive.»(2011:134)

Det er likevel menneskenes ansikter han i størst grad fasineres av, og beskrivelsene av disse er gjennomgående. Det er vel kun Narves fjes som aldri riktig blir beskrevet, ellers er ansiktet et punkt på kroppen blikket hans ofte blir hvilende. For eksempel beskriver han Zannetos ansikt som rødsprengt og mønstret av de blåe blodårene, hans mors ansikt er først ungt, men blir gammelt i et annet lys og i en annen kontekst. Den prostituerte han møter i Paris har et gutteaktig ansikt, mens fjellmannen Øvrebø har et feminint, nesten barnlig ansikt som årene ikke har fart over på samme måte som resten av den gamle, ensomme kroppen: «Så går han ut av rommet; skritt og bevegelser som vitner om at han tilbringer mesteparten av tiden alene; jeg er bare en liten kropp i all denne ensomheten, en liten gjest, et nesten umerkelig besøk.» (2011:69)

Likhetene mellom menneskekropper, situasjoner og tanker er noe han ofte konstaterer, nesten like ofte som han konstaterer deres alltid like bestående ulikheter: «En sirkel, de sitter rundt bordet og jeg kan ikke la være å se på hver enkelt av dem, ansiktet, håret, hendene, bevegelse, måten de kler seg på, som andre ungdommer, og likevel ligner de ingen andre.» (2011:48).

Når han møter Hildegunn Dale og søsteren alle sier ligner på henne, ser han de små likhetene som en eneste stor forskjell:

Men er det sånn at dårlige idéer blir gode bøker? Spør Elizabeth, hildegunn søsteren som alle sier ligner på Hildegunn, men hu har ikke det samme blikket; dette blikket som vi aldri vet hva ser når hun ser det samme som oss. Dikterens blikk. Hildegunn blikk. Elisabeth har øyne som ligner på søsterens, en munn som ligner, et ansikt som ligner, men denne likheten er ikke annet enn en stor forskjell. (2011:58)

Også sitt eget ansikt interesserer ham. I sitt forsøk på å bli en annen, må utseendet forandres. Han reiser innom en frisør på en av sine vandringer:

Å klippe håret. Lukke øynene. Når du åpner dem igjen, er du forandret. Følelsen av å være skarpere, renere og eldre./ Følelsen av å være ny. Du er den samme på en ny måte. Det er tydelig at du er blitt eldre. Det korte håret gjør ansiktet tydeligere; den store nesen, den vokser. Øynene klippes frem, de gror ut av ansiktet som to lysømfintlige blomster; blå iris og liljer: den myke, bladformete munnen med arrene etter slag og skader, din fortid, hvordan den langsomt fremkalles i speilet. (2011:77)

Det å klippe seg ser han som en akt med stor definisjonsmakt over ansiktet, men uansett hvor mye eller lite han klipper seg, ligner han alltid seg selv. Forskjell og likhet er to begreper som har betydning for hans observasjoner av andre og seg selv.

I flere tilfeller går han inn i rollespill. I et av disse tilfellene blir han og Narve tildelt hver sin kroppsdel, henholdsvis magen og hodet. De kommuniserer på vegne av sin kroppsdel og det resonerende hodet fremstår som magefølelsens motsats: «Hva sier magen? Jeg sier: jo, nå må vi snart stanse for å holde en pause og spise. Hva sier hodet? Hodet sier at vi ikke har gått langt nok» (2011:159)

2.3. Lesninger av Naustet

Jon Fosse er en av de mest produserende forfatterne i Norge og har markert seg med prisbelønnede verk innenfor en rekke sjanger. Hans dramatik og romaner er oversatt til over 30 språk og det er likeledes blitt vist stor interesse for hans forfatterskap blant litteraturvitere. Lars Sætre er av dem som går inn i Fosses forfatterskap og hans lesninger er av interesse fordi de han diskuterer Fosses syn på språk. I artikkelen «Modernitet og heimløyse» undersøker han de formale og språklige aspektene ved dramaet *Namnet* (1995). Han ser dramaet som en representasjon av det krisepregete mennesket i moderniteten, og mener paradokset i stykket han har valgt å analysere er at det arbeider med å gjenopprette mening og sammenhenger i autentisk liv, mens det samtidig, i kraft av dets destruktive språk, styrer mot en tingliggjøring av menneskelige relasjoner. Niels Lehmann har også ved flere anledninger undersøkt Fosses forfatterskap og har motsatt seg Sætres lesning av hans verk. Selv har han kalt Fosses

dramatikk for postfenomenologisk effekt-dramatikk (Lehmann, 2004). Han uttaler seg også om det språksynet han mener blir presentert gjennom Fosses litteratur:

Så vidt jeg kan se, skal man ikke forstå Fosses bestræbelse på at udsige det uudsigelige ved at komme bagom begrebet som et forsøg på at finde tilbake til en opprindelse før et eventuelt syndefald. Hans grunnleggende projekt synes langt snarere at være pendant til (hvis ikke inspireret af) Derridas bestræbelser på at komme så tæt som mulig på at give stømme til den ”opprindelige” forskel, der imidlertid ikke kan give sig til kende direkte, fordi den da forsvinder som det, den er, nemlig en forskel. Romantisk er denne bestræbelse i mine øjne, for så vidt det fortforende gælder om at lade det store uudsigelige – nu blot anskuet du fra forskellens auspicer – komme til orde. Omvendt er denne form for romantik imidlertid, fordi den sætter forskellen på den absolutte identitets plads (Lehmann, 2005:148).

Lehmann ser altså en sammenheng mellom det språksynet som gjennom Fosses verk kommuniseres og Derridas språkfilosofiske retning. Især Derridas begrep «différance», den forskjellen Lehman omtaler som det verket forsøker å nærme seg (dette vil jeg utdype i både teorikapittelet og i analysekapittelet). Jeg merker meg altså at dramatikken har fremmet lesninger som trekker inn poststrukturalistiske teorier, men i det følgende skal jeg se på det som er skrevet mer spesifikt om *Naustet*, som her skal undersøkes.

Finn Tveito legger i sin artikkel «På sporet av den tapte vestlandstid: *Naustet* av Jon Fosse» vekt på Fosses rytmiske, suggererende stil. Han mener leseren gjennom den får en konkret, fysisk opplevelse i tillegg til selve fortellingen «ettersom musikaliteten og materialiteten i språket vert så kraftig understreka.» (Tveito, 1992:66). Også Ole Karlsen undersøker i sin artikkel «’Ei uro er kommen over meg’ – Om Jon Fosses *Naustet* (1989) og den repeterende skrivemåten» (Edda 3/2000) det stilistiske ved Fosses litteratur og *Naustet* især. Fosse kverner, gjennom sin repeterende skrivestil, omkring det samme, som, hevder Karlsen, når alt kommer til alt slett ikke er det samme. Repetisjonen understreker forskjeller og ikke det identiske. Karlsen påpeker at det er et tilsynelatende paradoks at en skrifttematiserende tekst som *Naustet* har en utpreget muntlig skrivestil: «Teksten er lett å lese; man vil om man undersøker lesbarhetsindeksen finne et lavt tall; ordforrådet er knapt med desto høyere ordfrekvens (derav repeterende skrivemåte), ordene er konkrete, korte, hverdagslige på et stilistisk, metaforfattig mellomnivå med innslag av lavstil.» (2000:274). Han omtaler gjentakelsen som et muntlig trekk som er «nøye orkestrert» på den måten at de settes inn i nye sammenhenger og litt ulike språklige kontekster. Et muntlig trekk som bærer skriftens tegn:

Med den repeterende skrivemåten på dette stilistisk-rytmiske språknivået så gjøres for det første altså talen til en del av skrifta, den blir – med Derridas skriftbegrep – skriftas supplement både forstått som en mangel ved skrifta og som et tillegg til den. For det

andre innebærer den repeterende skrivemåten som ‘tilbakevendende tale’ en baklengs tidslig bevegelse, samtidig som den som ‘fremadrettet tale’ er en forlengs tidslig bevegelse. Å gjenta en benevnelse er å skape en ny benevnelse, samtidig som den nye benevnelsen har spor i seg bakover i tid; gjentakelsen forutsetter forskjell, ikke identitet, den *setter* en forskjell på samme måte som språktegnet setter en forskjell i forhold til den virkelighet den benevner. (2000:274-275)

Slik peker altså den repeterende skrivemåten mot både den skrifttematiserende problematikken og mot den tilhørende problematikken knyttet til erindring og gjentakelse i eksistensiell forstand.

Et annet objekt for analyse hos Tveito er metaforen «naustet», eller forholdet mellom metaforen og tiden slik den der kommer til uttrykk. Han påpeker at selv om Fosses språk er nedstrippet til det nødvendige, et språk uten svulmende og abstrakte metaforer, er det store sjanser for at han tar i bruk andre typer metaforer. I forbindelse med denne problematikken, støtter han seg på Ricoeur og Proust og kommer fram til at det er en metafor for «eg-personen sitt livslauf» (1992:76).

Tveito kaller den tidsinstansen hvor eg’et setter seg ned for å skrive for «skriftsfæra» og det andre planet for «møtet med Knut’en og kona hans». I tillegg påpeker han presentasjonen av de to barndomskameratenes oppvekst og deler de inn i tre episoder som smelter sammen til ett i eg’ets fortelling. Tveito mener det er summen av disse hendelsene som har skapt hovedpersonens indre uro, som igjen har fått ham til å skrive. Hvorvidt skriveprosessen i grunn holder uroen vekke, slik eg-personen mener den gjør, er Tveito skeptisk til. Selv mot slutten, når han avslutter skriveprosjektet, er uroen uutholdelig, og kanskje større enn noen gang. Tveito stiller seg derfor spørsmålet om ikke skrivingen heller produserer ny uro:

Viss me ser dette i ljøs av Derrida sin dekonstruksjonsteori – noko som absolutt er legitimt når me har med Fosse å gjera – kan me sei at skrivinga vert eit *farmakon* der det som eintydig synest å vera eit hjelpemiddel faktisk kan visa seg å vera skadeleg. Det tvetydige preget ved det greske *farmakon* kan forresten finnast att i sjølve grunntydinga av ordet, for det vart ikkje berre brukt i tydinga ‘lækjemiddel’, det kunne òg tyda til dømes ‘gift’. (1992:68)

Den samme ambivalensen finner vi også i eg’ets skriveaktivitet, mener Tveito, der skrivingen som i første omgang skal holde uroen vekke, mot slutten viser seg å ikke være et virkende middel. Uroen er større enn før. Han ser videre denne uroen som både virkning og årsak, i og med at hendelsene har ført til uroen, som igjen gjør at eg’et sanser verden på en særegen måte.

Unni Langås leser romanen i artikkelen «Fanget av fortid. Tre traumefortellinger av Jon Fosse» (2013) i lys av traumeteori. Romanen har en klaustrofobisk setting, skriver hun, og

viser til hovedpersonens isolerte posisjon og hans besettelse av erindring: «Han forsøker å mestre situasjonen ved å skrive om seg selv og sin fortid, samtidig som kroppen taler sitt eget urolige språk, et språk han ikke får kontroll over» (2013:3). Langås legger vekt på dualiteten i hans intense ønske om å skrive, «vie seg fullstendig til fortellingen» og den samtidige vegringen for å fortelle alt: «Spenningen og konflikten mellom begjæret etter å forstå og angsten for å huske, vite og fortelle, gjenspeiles i jegpersonens splittelse» (2013:14). Han begynner å skrive på grunn av en uro, og slutter å skrive av samme grunn, påpeker Langås, som også ser muligheten for å lese Fosses verk i lys av Derridas språkfilosofiske retning, især med tanke på begrepet «différance» i betydningen utsettelse.

2.3.1. Et kroppslig aspekt

Det kroppslige aspektet viser seg å være noe som går igjen i flere av de akademiske lesningene av *Naustet*. Spesielt er det noe som understrekes i lesningene til henholdsvis Tveito og Langås. Tveito spør seg hvilken rolle kroppen spiller når eg'et hevder at uroen har sett seg fast i ham, i kroppen hans, og gir seg det kroppslige uttrykket med verk i armer og fingre. Tveito hevder at eg'et ikke evner å forstå hva som har gått galt i livet hans og at han i stedet uttrykker det på en mer dirkete og fysisk måte. Denne «måten» mener han innbefatter kroppslige uttrykk i en mer utvidet forstand der rytme, musikalitet og gester er komponenter: «det er derfor lesaren kan få inntrykk av at det er kroppen som dirigerer skrivinga hans og ikkje tanken.» (Tveito, 1992:69). Han mener at kroppen i så måte uttrykker på et konkret vis det som tanken og dagligspråket har lett for å tilsløre. Langås ser også den kroppslig manifisterte uroen igjen i språket og rytmen i verket, men heller som en performativ forlengelse a uroen: «Romanens rytme og repetitive stil er en performativ forlengelse av denne kroppslige uroen, samtidig som den peker inn mot fortellerens ambivalente forhold til sin egen fortelling.» (Langås 2013:3)

Hun ser videre på de kroppslige og materielle attributtene som synes å representere kvinnene i fortellingen. Disse attributtene, som stadig og spontant nevnes gjennom fortellingen, ser hun som mentale bilder produsert av et tidligere traume:

Den gule regnjakka og dongerijakka representerer kona metonymisk, men har ingen metaforisk funksjon i teksten. Derimot kan disse mentale bildene leses som flashbacks med indeksikalsk relasjon til traumet. Et traumatisk minne blir definert som et repetitivt, invaderende bilde som den traumatiserte ikke får kontroll over. Det trenger seg på og lar seg ikke inkludere i en kronologisk formet fortelling (2013:4).

Å lese disse bildene på kvinnene som flashbacks fra et traume, mener hun kan forklare måten de opptrer i teksten på; hyppig og lite billedlig. Tveito legger større vekt på at eg'et til stadighet stopper opp ved øynene til Knut'ens kone og trekker det tilbake til opplevelsen med spillejobben der Knut'en legger an på «ho jenta»: «Musikken, augene til denne jenta, skuffelsen då han såg Knut'en la an på henne – det er slike opplevingar som er opphavet til denne romanfiguren si tragediekjensle» (1992:70). Også han ser altså det traumatiske i denne sammenhengen og mener at øynene fører ham tilbake til den traumatiske hendelsen.

2.3.2. Kommunikasjon og fortelling

Som nevnt i min beskrivelse av *Naustet* er fortellerinstansen noe som kan by på forvirring og som legger opp til grundigere analyse. Det er derfor ikke overraskende at de fleste akademiske tekster som tar for seg nevnte verk, stopper opp ved dette aspektet. Tveito setter fortellerteknikken i sammenheng med språk- og kommunikasjonstematikken i verket. Han stiller seg nemlig spørrende til hvorfor denne fortellermåten er valgt, og om *Naustet* kanskje til og med kan lære oss noe om språk og kommunikasjon. Forholdet mellom de to barndomsvennene har forandret seg betraktelig; før hadde de alltid noe å snakke om i motsetning til hva de har når de møtes igjen i tretti-årsalderen da det er vanskelig å få samtalen på gli. Eg'et mener de ikke lenger har noe å si hverandre, og merker at Knut'en har det likedan, noe som gjør at samtalen mellom de to stort sett avgrenser seg til rituelle spørsmål, skriver Tveito. Han beskriver viktigheten av det konstituerende språkfellesskapet mellom oss mennesker: «det er det skapande, konstituerande forholdet mellom menneska som gjer at den enkelte i heile teke er i stand til å tenkja og reflektera over sin eigen eksistens.» (1992:71). Det at vi skaper en «indre andre» gjør oss i stand til å tenke og snakke – for hadde vi ikke kunnet skape indre dialoger, ville vi heller ikke kunne tenke en eneste tanke, mener han. Det er ved å orientere seg i det språklige nettverket at mennesket i bunn og grunn blir til, hevder Tveito ved å vise til diabolisme-filosofien, og mener dette kan hjelpe oss i undersøkelsen av fortellestemmen i romanen: «Det at den andre er til stades i den enkelte sitt medvit, kan ofte merkast ved at språkbrukaren flettar inn tilhøyraren eller lesaren sine sannsynlege innvendingar mot det som vert sagt.» (1992:72). Eg'et fletter inn stemmen til Knut'en i fortellingen sin, og slik skaper de to altså noe sammen igjen, på samme måte som de i barndommen utforsket verden og dannet orkester. Dette på tross av at det kun er den ene som fører pennen, hevder Tveito.

Tveito adopterer Fosses eget begrep som omfatter den produserende instansen i romanen, nemlig «skriveren»⁶. Han observerer den avvikende fortellemåten og mener det er «Knut'en sine sannsynlege reaksjoner» som blir flettet inn i det eg'et skriver, og at det i nest siste kapittel nesten utelukkende er det Knut'en tenker, hører og ser vi får tilgang til. Tveito mener dette grepet gjør romanen i polyfon (Proust) ved at eg'et inkorporerer stemmen til en annen person i det han selv sier. Dette må ikke betraktes som et forsøk på å opptre som en allvitende tredjepersonsforteller, understreker Tveito: «det bør heller sjåast som eit ynskje om å gjenskapa det språklege fellesskapet dei hadde seg imellom i barndomstida» (1992:71)

Karlsen sier seg enig i noen av Tveitos konklusjoner angående fortellerteknikken. Blant annet det at jeg-fortelleren har et behov for «å se seg selv med den annens øyne i forsøket på å forstå seg selv, skrive frem fortrenge erfaringer, forstå sine handlinger både i fortid og nåtid.» (2000:276). Han legger det frem som et allment fenomen; før vi handler forestiller vi oss hva den andre vil tenke om det vi gjør, om han vil synes det er dumt, unødvendig osv. Når vi handler i språket, gjelder de samme reglene; vi tenker oss hvilke innvendinger den andre måtte ha før vi taler. Karlsen mener jeg-fortelleren, ved å inkorporere Knut'ens tanker, gjør seg noen smertefulle erfaringer. Han oppdager at han og Knut'en har oppfattet de samme tingene ulikt. Det fortelleren har lagt vekt på, har ikke Knut'en festet seg ved og omvendt, og selv om det er «den samme situasjonen de legger til grunn, blir den språklige utsigelsen alltid ulik.» (ibid) Dette, mener Karlsen, tilsier en grunnleggende mangel på kommunikasjon som innebærer at man ikke vet hvorvidt man faktisk snakker om det samme, noe som er en sentral tematikk i *Naustet*: «Det tilsier at vi kanskje aldri – som i absurdismen – kan snakke om det som ligger oss mest på hjertet, fordi det i selve utsigelsens gjentakelse alltid blir noe annet, og dét tilsier at fortelleren i *Naustet* stendig må manisk utforske dette i sin erindring og skriftfeste det.» (ibid).

Karlsen hevder samtidig at en diskusjon om hvorvidt fortelleren er allvitende, ikke vil være fruktbar. Likevel går han ganske langt i retning av å godta fortellerens versjon av Knut'ens tanker, som Knut'ens faktiske tanker, i det han hevder at de er karakterskapende. Han trekker frem andre del av romanen der Knut'ens versjon av, og følelser rundt, hendelsene fra første del skildres. Han mener at vi her tydelig ser hvor viktig den repeterende måten er for

6 Fosse definerer selv denne instansen som «den som skriv, i den augneblinken han skriv, og slik han står fram gjennom skriftas materialitet, særleg gjennom språkrytmen, kanskje først og fremst rytmen, og den er igjen knytt til ei rad fenomen, som ordval, syntaks osv.» (Fosse, 2011:127)

personkarakteriseringen i og med at vi ser hvordan «stilen er mannen», altså hvordan skrivemåten reflekterer Knut'ens sammenflokede følelsesliv.

Leif Johan Larsen skriver i etterordet til *Naustet* (1989) hvordan han oppfatter dette fortellermessige grepet og kaller det en «narrativ anomali» i og med at en personal forteller kun kan fortelle det han selv ser og tenker. Han ser den som en i utgangspunktet umulig fortellerteknikk og et brudd på litterære konvensjoner. Hans perspektiv på fortellerteknikken innebærer at man kan godta Knut'ens tanker som hans egne, og altså lese del to som Knut'ens faktiske opplevelse av de foregående hendelsene. Han hevder videre at det ikke bare er leseren som får en innsikt, men at den skrivende jeg-personen, gjennom å skrive om det, får den samme innsikten i Knut'ens tanker og observasjoner.

Slik jeg ser det, får imidlertid her Knut sitt perspektiv altfor stort egetliv når det gjelder forholdet mellom skriveren og Knut; dessuten kommer ikke skriveren med refleksjoner som kunne rettferdiggjøre et slikt syn. Dialogen med den Andre ser ut til å forbli uten konsekvenser for ham. Skriveren ser etter mitt syn overhodet ikke ut til å «nå fram til viktig innsikt [...] om seg sjølv og om mennesket reint generelt» (Reinhoff 2002:116)

Natasha Reinhoff refererer her gjennom sin sitering, til Finn Tveito og skriver i artikkelen «'Kven er det som skriv?' Skriveren i romanen 'Naustet' av Jon Fosse» at «mitt utgangspunkt er at det ikke er mulig at skriveren som personal forteller kan vite hva Knut tenker. Iallfall er det ikke sannsynlig, så lenge det finnes andre forklaringsmuligheter» (ibid). Reinhoff mener de andre her nevnte tolkningene av den spesielle fortellerinstansen er usannsynlige og hevder at det finnes to andre, mer logiske forklaringsmodeller. Den første innebærer at skriveren bevisst skriver for en leser, noe hovedpersonen selv nevner: «Eg sit her og skriv. Eg skriv for ein lesar. Eg går ikkje ut lenger, og det er einsamt her.» (1989:66). Slik mener hun at det er et kunstnerisk grep gjort av skriveren. Dette løser dog ikke problemet med fortellerens troverdighet. Det er umulig å trekke en grense mellom hva som er virkelighet og hva som er romanens, eller skriverens, subjektive univers, skriver Reinhoff: «Skriveren kan tenkes både som en nokså pålitelig person, som kanskje intuitivt tilskriver Knut til og med 'sanne' tanker, dvs. tanker som Knut virkelig har tenkt. Men han kan like godt ansees som en person som har diktet det hele – til og med seg selv.» (2002:117)

Den andre tolkningen innebærer at skriveren ikke er bevisst sitt eget dobbeltperspektiv, altså at han skriver uten selv å være det bevisst og uten spesiell styringsevne på egen skriveprosess. Dette mener hun grunner i uroen hovedpersonen opplever i varierende grad gjennom fortellingen. Skrivegjerningen kan således anses som en ubevisst, terapeutisk prosess for å

bearbeide hendelser i hans fortid. Det er også dette Unni Langås tematiserer når hun leser romanen som traumelitteratur. Dobbeltperspektivet kan også i den sammenheng leses som et resultat av ønsket om å hente opp det fortrenge, men samtidig holde det på avstand.

2.3.3. Oppsummering og mitt bidrag

Det er interessant at både Lehmann, Karlsen, Tveito og Langås understreker at språksynet som kommuniseres i Fosses verk, kan kobles til Derridas dekonstruksjon. Både begrepet *farmakon*, som Tveito presenterer og *différance* som nevnes i sine ulike betydningsvarianter av Langås og Lehmann, skal jeg komme tilbake til når jeg snart skal tre dypere inn i teorien. Det samme gjelder Derridas undersøkelse av skriften og talen, som Karlsen nevner i forbindelse med den muntlige formen den skrifttematiserende romanen preges av.

Det språklige aspektet er gjennomgående under lupen i de ulike lesningene av *Naustet*. Det stilistiske kobles til tematiseringen av den kroppslige uroen eg'et hele veien må forholde seg til. Ifølge Langås er den rytmisk repeterende stilen en performativ forlengelse av uroen, mens Tveito mener at komponenter som rytme, musikalitet og gester går inn under et utvidet kropps-begrep som virker styrende for det som skrives. Altså er det kroppen som fører pennen heller enn det skrivende subjektet, mener han. Det mest interessante aspektet ved deres lesninger mener jeg likevel er hvordan de ser den «avvikende» fortellerinstansen og dens effekt. Tveito leser dette i lys av dialogisme-filosofi og understreker at eg'et fletter inn Knut'ens sannsynlige tanker i sin egen tankegang, selv om det kun er den ene som styrer pennen. Dette mener han grunner i eg'ets ønske om å igjen skape noe sammen med Knut'en slik de gjorde i barndommen da de startet band. Han mener dessuten at tankene vi får fremstilt som Knut'ens kan stoles på i og med at han kaller romanen polyfon, altså at den kommuniseres med flere stemmer. Dette stiller også Karlsen seg bak i det han sier at eg'et har behov for å se seg selv gjennom den andres øyne for å bedre forstå seg selv. Han ser dette grepet som et igrunn allmennmenneskelig fenomen, nemlig at man alltid vil tenke seg frem til den andres mulige innvendinger mot det vi skal si eller gjøre. Ved å inkorporere Knut'ens stemme erfarer eg'et at de ikke opplever de samme situasjonene likt, sier Karlsen, som mener det er et hovedanliggende at kommunikasjonen svikter da de aldri kan vite om de faktisk snakker om det samme. Også han går langt mot å si at Knut'ens tanker er hans egne i det han kaller dem karakterskapende. Reinhoff på sin side mener det er umulig å skille mellom hva som er virkelighet og hva som er eg'ets subjektive versjon.

Jeg mener i motsetning til både Tveito og Karlsen at det ikke er Knut's virkelige tanker som formidles, men heller eg'ets versjon av dem, formidlet av og gjennom eg'ets stemme. Det virker for meg å være et forsøk på å gjenskape en idealisert form for fellesskap han mener å ha opplevd med Knut'en i barndomsårene. Jeg tror ikke at romanen er polyfon i den forstand at Knut'en får en stemme som resultat av eg'ets inkorporering av den. Alt er kommunisert gjennom det samme, skrivende subjektet, nemlig eg'et i hans forsøk på å trenge inn i Knut's hode for å minske den avstanden som har oppstått. Dette kommer til å være et viktig moment i analysen av romanen og jeg vil argumentere for mitt syn på dette fortellermessige grepet som jeg ser i sammenheng med et underliggende syn på språk.

2.4. Lesninger av *Gå*.

I det tidligere nevnte intervjuet på Louisiana Channel forteller Tomas Espedal om sitt virke som forfatter. Han snakker om sine metoder både som skribent og som leser, og kommer umiddelbart inn på den ensomhetserfaringen han mener må ligge til grunn hos en hver forfatter: «Det tror jeg, at alle forfattere har en slags autisme, en form for ensomhet, som er utgangspunktet» (Louisiana Channel, 2013). I samme intervju forteller han med stor iver hvordan det å jobbe med språk er et privilegium da det er nettopp dette som skiller oss fra andre vesener og som gjør at vi kan forholde oss til hverandre og reflektere både innover og utover. Han konstaterer at språktematikken er essensiell i alle hans romaner: «Alle mine bøker er om språk. Hva kan man gjøre med språk? Hvor langt kan man trekke språket ut i det ukjente eller det normale? Hva er bokstaver, hva er rytme? Alle bøkene handler innerst inne om språk.» (Louisiana Channel, 2013).

Også i intervjuet på Bokprogrammet (NRK) skildrer Espedal sin tro på språket og sier han ser en mulighet for å beskrive hva som helst. Hans metode, hevder han, er å befinne seg helt på grensen til det patetiske hele tiden og følge følelsen. Likevel, sier han, kan han ikke skrive sannheten om seg selv; jo mer han skriver om seg selv, jo mer kamuflert blir han for leseren. Videre kobler han dette til erfaring av ensomhet. Han mener at det ligger en oppsøking av ensomheten i det å skrive. Dersom han noen ganger sitter og synes synd på seg selv fordi han er ensom, oppsøker han den til det fulle og virkelig kjenner på den. Dette, mener han, utløser skriving. Synet på skriving (språk) og ensomhet kommer tydelig frem i *Gå*.

Likevel er det få i anmelderstaben som har pekt ut språktematikken som det essensielle eller drivende i *Gå*. Heller ikke hans ensomhetsskildringer blir viet mye spalteplass da det i all hovedsak er det selvbiografiske aspektet, eller hans vandrerprosjekt som vekker interesse og

som blir objekt for analyse i mediene. Å kategorisere romanen som autofiksjon⁷ skaper mulighet for å sammenstille Espedals litterære prosjektet med annen autofiksjon. Karl Ove Knausgårds navn står støtt og med store bokstaver som representant for en denne litterære tidsånden. Selv om Espedal med *Gå.* fikk mer oppmerksomhet enn han tidligere hadde fått blant anmeldere, er det få akademiske tekster som tar utgangspunkt i romanen, noe Bernhard Ellefsen påpeker i sin artikkel om Espedals 2000-tallsromaner, «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive» (2010). Han mener det har med nettopp den forsvinnende korte avstanden mellom biografi og fiksjon å gjøre. Det er dette rommet, mellom de to begrepene, som er anmelderens rom, rommet hvor han skaper sin plass for vurdering og tolkning.

I første omgang skal jeg se på et par akademiske tekster (som er alt jeg har kunnet oppdrive) om Espedals litteratur og *Gå.* især. Dernest vil jeg se på noen av anmeldelsene som er blitt skrevet etter at boken kom ut. Dette for å utvide bildet noe i mangel på akademisk materiale.

Bernhard Ellefsen publiserte sin nevnte artikkel i 2010, fire år etter at *Gå.* ble utgitt. Han tar for seg de fem romanene utgitt mellom 2000 og 2010, deriblant *Gå.* og opplever dem nærmest som én sammenhengende roman, eller heller «fem forskjellige forsøk på å skrive den samme romanen» (2010:18). Han ser Espedals prosjekt som et forsøk på å stadig utvide romanens muligheter, noe som bekreftes av forfatteren selv i både intervjuer og i romanene. Hver bok er et forsøk på det samme.

Han sammenligner Espedals romaner med Karl Ove Knausgårds da han mener de begge er representanter for en 2000-talls-tendens:

Allerede før årtiets begynnelse stod det ganske klart at utfordringen var å finne en middelvei mellom de høymodernistiske og postmodernistiske skrivemåtene som hadde dominert åtti- og begynnelsen av nittitallet på den ene siden, og på den andre den realistiske og naive *fortellekunsten* som nå fullstendig dominerer i den bestselgende delen av romansjangeren (2010:19)

De skulle altså finne en gylden middelvei mellom disse samtidige ytterpunktene og et nytt reportoar som både unngår å overse modernismens viktige innsikter og våger å «løfte seg ut

7 Jeg velger å bruke «autofiksjon» i forlengingen av Serge Doubrovskys korrigerende av Philippe Lejeunes autobiografiske begrep i «The Autobiographical Pact» (1975). Autofiksjon-begrepet skiller seg fra det selvbibliografiske ved å presisere at vi har med en fiktiv tekst å gjøre selv om forfatter og hovedperson bærer samme navn. Autofiksjon-begrepet er ikke opptatt av hvorvidt det skjønnlitterære materialet er sant, men ser på en nyskapende effekten en tekst kan få ved å benytte seg av virkelighetsnært materiale (Doubrovsky, 1977).

av ideen om meningens og fortellingens grunnleggende umulighet» (ibid). Dette mener han Espedal sammen med Knausgård har behersket gjennom sine forfatterskap. Han ser likevel noen klare forskjeller mellom de respektive forfatterens prosjekter. Der Knausgård velger den store romanens form, mener Ellefsen at Espedal tar bakveiene, «gjennom de marginale, litterære formene». Sammen representerer de ifølge Ellefsen den mest spennende bevegelsen innen norsk 2000-tallslitteratur.

Nærheten mellom liv og skrift blir et hovedanliggende i Ellefsen artikkel. Han stiller spørsmål ved dets effekt og hvorvidt det er tematikken og formen heller enn karakterens og forfatterens navnlikhet som utgjør den store forskjellen. Han hevder at forfatteren, hvor enn romantisk han er, vil være grunnleggende nåtidig og trekker frem et eksempel hvor karakteren Tomas steller sine døtre etter å ha blitt alene med dem. I den sammenheng hevder han at det ikke er på grunn av at karakteren heter Tomas, men «fordi det er nært *oss*» at teksten oppnår effekt (2010:20).

Ellefsen konsentrerer seg videre om Espedals evne til å omgjøre tap til tekst og skriver at «[f]ortelleren Tomas responderer på tapet med en ekstrem vilje til å konstruere, til å bygge et hjem, et liv, en litteratur, og et nytt selv» (2010:21). Språket er her en vesentlig faktor, som også Ellefsen biter seg merke i. Han ser at metaforikken, billedbruken og stilen er håndfast nok til å kunne bære de tunge erfaringene han skildrer. Han legger vekt på hvordan Espedals språk hele veien er enkelt, ordene er likefremme, til dels forutsigbare, men like fullt kraftfulle. Han benytter seg av de ordene man må bruke for å kunne omtale både det største i livet og det vanlige og allmenne. Slik blir teksten rørende uten å være opphøyet, mener Ellefsen.

I artikkelen «Kunsten og det røynelege – Eksempel: Tomas Espedal, Gérard de Nerval og assyriske voldskunst» (2010) knytter Atle Kittang Espedals roman til den samfunnsstruktur vi i dag lever underlagt. Han kaller den kulturen som preger tiden for en «reality-kultur» som setter rammen både for tabloidpressen og kulturens mer seriøse ordskifte. I det litterære viser dette seg ved en «røyndomshunger» igjen med Karl Ove Knausgård og Tomas Espedal som fremste representanter. Etter at de begge ble nominert til Nordisk Råds litteraturpris ble det tydelig at lysten på det virkelighetsnære også gjelder litteraturkritikere og akademikere, mener Kittang. Han peker på et menneskelig behov for å oppleve det vi ser eller det vi leser som virkelig, et behov, som når det støter på fiksjonens realiteter, hvilket er uunngåelig og frekvent, gjerne gjør oss indignerte heller enn ettertenksomme. Kittang trekker frem hva han kaller Espedals autofiksjonelle bidrag, *Gå*, og mener vi (som lesere) aldri er i tvil om at jeg-

personen som fører ordet, er en litterær versjon av forfatteren selv. Man vet ikke hva som er virkelighet og hva som er oppdiktet, og man må, mener Kittang, reise spørsmålet om tekstens mening i relasjon til uvissheten som preger det «autofiksjonelle grenselandet», et begrep som viser til nettopp bevegelsene mellom fakta og fiksjon.

Han skriver videre at Espedals vandringsprosjekt er en reaksjon på hans selvdestruktive livssituasjon hvor andre former for «å gå» er fristende – «å gå i hundene», «å gå nedennom og hjem»: «når einsemda er overveldande, kjærleikssorga drepende, og heile livet i fortid og nåtid heimsøker han i kaotiske bilete med etterklangar fra rimbaudske desperasjonar.» (2010:371). Den oppbruddspregete vandringen fører ham inn i et litterært fellesskap med andre vandrende forfattere:

Som blir refererte, kommenterte, siterte i rytmiske skanderinger av vandringens sikksakk-mønster. Å vandre blir ikkje berre eit ønske om å vende ryggen til ein knugande faktisitet og ein kvelande identitet. Det blir også det kroppslege uttrykket for ein trong til andre identitetar, etter modell av den purunge Rimbaud som også søkte desperat ut og bort, for å omskape seg til «ein annan» og såleis realisere det han skreiv i det kjende Sjøarbrevet: *Je est un autre*. (2010.371)

Han påpeker at den eksistensielle meningen med vandreprosjektet er å vende seg selv ryggen for å finne seg selv, og da først og fremst finne seg selv som «observerande, reflekterande og skrivande menneske, i eit imaginært fellesskap med likesinna – slike som Rimbaud.» (ibid) Slik blir det å skille mellom fakta og fiksjon i Espedals bok irrelevant da vandringen er en bevegelse vekk fra det faktiske: «-denne etableringa av andre røynder som føregrip det som kunne ha vore, midt i det som er.» (ibid)

Kittang er opptatt av teksten som krysser grenser, ikke kun mellom faktisk liv og rollespill (som eksempelet med kjæresteparets kunde-prostituert-lek) men mellom seg selv (teksten) og andre tekster, og mener dette viser til «eit eksistensielt og et metalitterært prosjekt som går lik ein raud tråd gjennom heile vandringsboka hans: *Å gå er å skrive*. Metaforisk sett er pennen den vandrande kroppens forlenging, og å skrive 'om seg sjølv' som vandrande vesen er alltid å skrive seg sjølv om: skrive seg bort frå seg sjølv. Autofiksjonens djupaste meining ligg i dette paradokset. I alle fall er det slik i Tomas Espedals tilfelle.» (2010:372). Verket får altså sin mening fra det personlige livet, men, understreker Kittang, det betyr ikke at det er det personlige livet i snever, biografisk forstand som er verkets mening.

Etterlysning av akademiske lesninger har blitt tatt på alvor av noen få masterstudenter i senere tid. Ingrid Margrethe Thorvaldsen gjennomfører i sin masteroppgave som ble publisert i 2014

ved UiB, en lesning av Espedals forfatterskap i lys av tingteori, en svært lite omtalt og brukt teori i norsk kontekst. Denne inneholder også en analyse av *Gå*. Hun ser nærmere på tingenes verdi i Espedals litterære univers samt i hvilken grad de får tale.

En annen oppgave som forholder seg til *Gå*. er ”En vill og poetisk reise imot Tomas Espedal” skrevet av Rebekka Margrethe Dybwik Larsen i 2013 ved NTNU. Hun tar for seg sjangerblanding i tre av Espedals romaner. Også Ingrid Krogh Nøstdals masteroppgave ”Den siste man kan stole på, er en forfatter” som ble publisert ved UiO i 2011, tar for seg Espedals litteratur. I denne oppgaven ser studenten nærmere på performativitet og identitet i *Imot Kunsten* (2009). I begge de sistnevnte oppgavene er det selvbiografiske aspektet ved litteraturen et hovedmoment.

Anmeldelsene av *Gå*. preges som nevnt i stor grad av det selvbiografiske aspektet (i likhet med de akademiske tekstene). Likevel er ikke det autofiksjonelle alene om å være objekt for analyse, anmelderne fatter også til en viss grad interesse for det vagabondske prosjektet, hans liberale sjangerblanding og ikke minst de romantiske aspektene ved romanen. Av blant andre Knut Ødegård i *Aftenposten* sammenlignes han til og med med Hamsun (Ødegård, *Aftenposten* 08.10.06).

Noen har også lagt merke til hans tro på vandringen som utgangspunkt for å bedre tankens kvalitet: ”I forfatterens verden vil dagliglivets plikter ødelegge kunsten, og han flytter fra kvinne og barn fordi `store hus fører til små tanker.”” (Knutsen, *Fredrikstad Blad* 10.09.06). Knut Hoem legger merke til hans ønske om å skrive seg inn i en tradisjon av vandrere: «Boken er full av referanser til andre diktere, som også har vært vandrere. Slik lager han en himmel over sin egen vandring[...]» samtidig som han ser hvordan karakteren Tomas grundig undersøker og utvider forståelsen av begrepet «gå»:

Underveis utvides verbet "å gå" så det får nesten svimlende dimensjoner. Han går i hundene, han går på fylla. Å gå betyr også å forlate noen. Espedal skriver nådeløst selvutleverende om en allmen erfaring. Hvem av oss har ikke en gang lekt med tanken på å gjøre nettopp det. Bare gå, rett og slett, og bli en annen et annet sted (Hoem, *Kulturnytt, NRK P2*, 28.08.06)

Denne utforskingen av begrepet «gå» blir også lagt merke til av andre anmeldere, som for eksempel Marie Aubert i *Bergens Tidende*: «Han tematiserer det å gå i alle mørke betydninger av verbet: å gå på fylla, gå fra noen, gå seg vill, gå i hundene. Ikke minst går han dypt inn i det å ville gå fra seg selv, den umulige drømmen om å bare dra fra alt og bli en helt annen enn man er» (Aubert, *Bergens Tidende* 04.09.06).

Den hele veien motstridende bevegelsen, lengtenen hjem, gleden over det normale, alminnelig, det man gjør hver dag og som binder en fast i behagelig rutine og ureflektert væren, er det få som har fremhevet i anmeldelser. Det er hele veien utferdstrangen det sirkles rundt. Også blant anmeldere i det store utland:

Glem alt om motion. Espedal går for at slippe væk fra normallivets spændetrøje og kedsomhed, for at opleve byer og natur, for at være på evig gennemrejse, for at føle et forstærket nærvær. Han går også af rastløshed, for at slippe for sig selv, for at blive en anden. Og så går han ikke mindst for at skrive. (politiken.dk)

2.4.1. Oppsummering og mitt bidrag

Det er tydelig at det autofiksjonelle aspektet ved Espedals litteratur er et hovedanliggende i akademiske tekster så vel som i anmeldelsene av den. *Gå.* er intet unntak fra denne regelen. Ellefsens legger merke til hvordan språket er enkelt og likefrem, samtidig som det er kraftfullt, men snakker da om Espedals språk og ikke i noen grad om hvilket syn på språket som kommuniseres gjennom verket. Kittang derimot mener jeg gjør seg noen interessante observasjoner i det han legger vekt på hvordan diskusjonen om det virkelighetsnære i *Gå.* blir meningsløst da karakterens prosjekt innebærer nettopp en bevegelse vekk fra virkeligheten. Han peker videre på hvordan meningen med Tomas' vagabondrosjekt blir å vende seg selv ryggen for slik å finne seg selv som et skrivende, observerende menneske i et fellesskap med likesinnede. Han går og han skriver. Det metalitterære prosjektet går som en rød tråd gjennom verket, hevder Kittang, og for karakteren blir sannheten at det å gå er å skrive. Metaforisk sett blir pennen den vandrende kroppens forlenging. Han skriver om seg selv, men han skriver seg vekk fra seg selv.

Jeg vil i min analyse bygge videre på denne tanken om at han skriver og skjuler seg, de samme ordene karakteren Tomas benytter i en karakteristikk av Rousseau. Jeg vil også undersøke hvordan hans syn på språk er avgjørende for hvordan han forteller sin historie, hvordan han forsøker å nærme seg eller fjerne seg fra seg selv, den andre og verden gjennom språket. Hva ønsker han å oppnå ved å skrive? Hvem og hvordan ønsker han å nærme seg, eller eventuelt distansere seg fra?

3. Teori

3.1 Jacques Derrida

I min søken etter å gripe Derridas tanker og gjøre dem tilgjengelig for leseren av denne masteroppgaven, har jeg i flere tilfeller måttet gå til andres klargjørende undersøkelser av hans arbeider. Både Barbara Johnsons innledning til *Dissemination* (1997) og Christopher Johnsons *System and writing in the philosophy of Jacques Derrida* (1993), tilbyr gode og oversiktlige introduksjoner i sine verk. Det samme gjør Bøggild, Iversen og Nielsen i introduksjonen til sine oversettelser av Derridas tekster i antologien *Dekonstruksjon* (2004). I og med at Derridas arbeid og tanker ikke er hva jeg vil kalle lett håndgripelige, har dette vært en ytterst nødvendig forutsetning for å kunne gå inn i hans verk og med hell hente ut sammenheng og mening (på tross av meningens ikke-eksistens). Når jeg etter en kort introduksjon skal gå nærmere inn i to av Derridas verk, har jeg valgt de som mer eksplisitt omhandler og illustrerer begrepet «différance», da dette er et nøkkelord for all hans tenkning og ikke minst for min kommende lesning av *Naustet* og *Gå*. I den nokså nye, norske oversettelsen av et utvalg tekster, *Dekonstruksjon* (2006), finnes blant annet teksten «Différance» («La différence») skrevet av Derrida i 1968 og senere innlemmet i *Marges – de la philosophie* (1972). Her går han sitt eget begrep i sømmene, forklarer og undersøker dets historie og virkning. Den andre teksten finnes i den nevnte, danske oversettelsen av Jacob Bøggild med flere, nemlig «Foran Loven», hvor Derrida tar for seg Kafkas tekst med samme navn og illustrer differansens virkning i lys av denne. Slik får man altså en forklarende og mer definerende tekst, samt en i større grad illustrerende tekst om det samme begrepet.

3.1.1. Introduksjon

«It is generally accepted that there was a significant reorientation in French philosophical thought during the 1950s and 1960s, characterized by a shift of attention from the problem of the subject in history to the analysis of structure and language» (Johnson, 1993:I). Slik innleder Christopher Johnson *System and writing in the philosophy of Jacques Derrida* (1993). Han titulerer innledningen «From language to writing» hvilket er betegnende for Derridas inntreden i den filosofiske debatten. Det nevnte skiftet i oppmerksomheten fra subjektets plass i historien til språkets struktur, førte til en bortvending fra det intellektuelle hegemoniet til Hegel som til da hadde vært rådende. Den nye filosofiske retningen støttet seg på en nylesning av Heideggers arbeid. Heidegger, som tok en annen retning enn Sartre og hans eksistensielle humanisme allerede i 1947 med «Letter on Humanism» hvor han tok opp

språkstudier, la grunnlaget for strukturalismen, hvis retning formaliserte en litterær metode i sin higen etter å være en vitenskap på linje med andre. De løsrev teksten fra sin forfatter og så den i lys av de tegnsystemene som muliggjør den heller enn den historiske konteksten den opptrer i. Merleau-Ponty, Lévi-Strauss og Lacan viste alle stor interesse for Saussures teori om tegnet, og benyttet denne på ulike måter i sine arbeider.

På 1960-tallet fant det sted et mindre, men betydningsfullt, epistemisk skifte innen strukturalismen, eller heller fra strukturalismen til poststrukturalismen. Derridas «Structure, Sign and Play» (*Writting and Difference*, 1978) markerer denne brytningen mellom retningene. Her tar han for seg et problem ved strukturalismen, eller mer direkte strukturbegrepet; tanken om at strukturen har et sentrum, et nærværspunkt. Dette sentrumets funksjon var å organisere strukturen, men også å begrense noe Derrida kaller *spillet* i strukturen. Han trekker videre frem det paradoksale i at dette sentrum blir tenkt å både befinne seg *i* strukturen og *utenfor* strukturen: «The center is the center of totality, and yet, since the center does not belong to the totality (is not part of the totality), the totality *has its center elsewhere*. The center is no center” (Derrida i Lodge, 1996:109). Det kan virke som han ser dette behovet for strukturens sentrum som en form for mening- og nærværforherlighelse i og med at sentrum på grunn av sin posisjon både innenfor og utenfor strukturen, i det ene øyeblikket omtales som en opprinnelse og i det andre øyeblikket et mål.

Dette fulle og hele nærvær stiller Derrida seg kritisk til. I den samme teksten kommer han med et annet vesentlig poeng som skal prege hans videre arbeid, nemlig at språket bærer i seg nødvendigheten av sin egen kritikk (1996:113). Dette kommer han frem til etter en undersøkelse av Lévi-Strauss’ problematisering av motsetningsparet natur-kultur, og Derrida legger videre frem to mulige fremgangsmåter for denne kritikken:

Once the limit of the nature/culture opposition makes itself felt, one might want to question systematically and rigorously the history of these concepts. This is a first action. [...]The other choice (which I believe corresponds more closely to Lévi-Strauss’s manner), in order to avoid the possibly sterilizing effects of the first one, consists in conserving all these old concepts within the domain of empirical discovery while here and there denouncing their limits, treating them as tools which can still be used. No longer is any truth value attributed to them[.] (1996:114)

I alternativ nummer to, legger han til at man benytter seg av begrepenes *relative* verdi enn så lenge. Man bruker dem til å kritisere det systemet de er en del av (det er slik menneskevitenskapens språk kritiserer seg selv), men dersom andre og bedre redskap skulle bli tilgjengelig, må man forkaste dem.

Jacques Derrida er nok best kjent for å introdusere begrepet «dekonstruksjon». Ordet var ment å erstatte Heideggers begreper «Abbau» og «Destruktion», og etter en bomtur innom det franske «désurrection», kom han frem til det nevnte «deconstruction» som i sin betydning fanget opp to ulike bevegelser, nemlig å destruere, nedbryte, samt omorganisering, demontering, omforming (Bøggild, Iversen, Nielsen, 2004:7). «Dekonstruere» er i etymologien nokså likt «analysere», altså å løse opp og adskille i sine bestanddeler, men hva begrepet er ment å bety, vil ikke Derrida slå fast. Dette ville også bli hyklersk da dekonstruktive tekster gjerne forholder seg kritisk til den metafysiske tradisjonen og dets begreper, og å komme med en definisjon av et filosofisk begrep uten å trekke på disse lar seg vanskelig gjøre. I tillegg innbefatter det en kritikk av å sette noe likt noe annet, at språket evner å definere eller å slå fast noe som helst. Så å påstå at dekonstruksjon er lik det ene eller det andre, kommer ikke på tale. Likevel, i et forsøk på å definere uten å definere, kaller han det for en begivenhet, noe som finner sted i et verk, eller i en lesning (2004:10). Dekonstruktiv lesning er altså en form for detaljorientert nærlesning, om enn ikke på samme måte som nykritikken. Den forholder seg, i likhet med andre poststrukturalistiske retninger, ikke til forfatterbiografi.

Derridas filosofiske arbeid innebærer som nevnt en kritikk mot «vestlig metafysikk» (Western metaphysics) i den utvidede betydningen av både den vestlige filosofiske tradisjonen og hverdagslig tanke og språk (Jonson, 1997:viii). Derrida hevder at den vestlige tankegangen er strukturert ved hjelp av dikotomier og polaritet, noe som vil si en struktur av motsetningspar. Motsetningene er langt fra likeverdige da det andre ordet i hvert par ser ut til å være det første ordets negative motsats: god – ond, nærvær – fravær, riktig – feil, enhet – forskjell, mann – kvinne, sjel – kropp, liv – død, natur – kultur, tale – skrift. De to ordene er altså ikke bare forskjellige i sine betydninger, men er arrangert hierarkisk på et vis som gir det første ordet fortrinnsrett eller prioritet, både i temporal og kvalitativ forstand. Spesielt det sistnevnte motsetningsparet engasjerer Derrida da det gir det talte ordet en høyere verdi enn det skrevne.

Dette fordi det talte ordet er umiddelbart tilgjengelig for både den som uttaler og den som hører uten noen forsinkelse med tanke på mottakeren:

There is no temporal or spatial distance between speaker, speech, and listener, since the speaker hears himself speak at the same time the listener does. This immediacy seems to guarantee the notion that in the spoken word we know what we mean, mean what we say, say what we mean, and know what we have said (1997:viii).

Dette vestlige idealet om talens umiddelbarhet og “self-presentation of meaning” kaller Derrida «logosentrisme» (fra det greske ordet *logos* – tale, logikk, refleksjon, Guds ord). Innen logosentrismen blir skrift sett som et sekundært substitutt til talen, kun til bruk i det tale ikke er mulig. I det den som skriver setter ordene sine på papiret, har han distansert seg fra dem og skapt noe andre kan lese selv om de er langt unna og selv om skriveren skulle falle om og dø.

Den avstanden som skapes i det tegnet skriftliggjøres står steil mot logosentrismens ideal. Derrida angriper denne illusjonen om at man kan dele verden inn på bakgrunn av motsetningsparet nærvær og fravær. Dette fordi han mener at også tale er basert på forskjell og fravær i samme grad som skriften. Ordet som oppdelt i det betegnende (tegnet) og det betegnede (tanken/tingen), samt Saussures definisjon av språket som basert på forskjeller heller enn et system av individuelt meningsfulle enheter, er hva som gjør at Derrida kan utarbeide tanken om at språket allerede er konstituert på den avstanden og de forskjellene det er ment å bryte ned. I forbindelse med denne tanken, innfører han ordet «différance» hvis betydning rommer både det å skille seg fra noe annet samt en temporal og spatial forskyvning av mening (dette sier jeg mer om når jeg om litt går inn i Derridas tekst med tittelen «Différance»).

Barbara Johnson skriver i innledningen til den oversatte versjonen av *Dissemination* (1997) at Derridas innledende prosjekt var å utarbeide en vitenskap rundt skriftbegrepet kalt «grammatologi»: «a science that would study the effects of this *différance* which Western metaphysics has systematically repressed in its search for self-present Truth» (1997:ix). Prosjektet viser seg å være en umulighet i det at selve oppfatningen av en adekvat vitenskap hører den logosentriske diskursen til, hvilket nettopp hans vitenskap om skriften skulle stille

spørsmål ved. Det skal vanskelig gjøres å stille spørsmål ved språkets sannhetskrav uten til en viss grad å benytte seg av den samme bevegelsen han bebreider.

I *Dissemination* finner man teksten «La pharmacie de Platon» som i den norske oversettelsen er blitt til «Platons apotek». Kun noen utdrag er tatt med i den norske oversettelsen da teksten i sin helhet er på 130 sider. I denne teksten ser Derrida nærmere på tanken om skriften som et «farmakon» med utgangspunkt i Platons *Faidros*, bestående av en dialog mellom Sokrates og Faidros. På et tidspunkt i dialogen forteller Sokrates om et guddommelig vesen, Theuth, som oppfant både regnekunst og geometri, i tillegg til skriftegnene (grammata). Theuth oppsøker kongen i Egypt, presenterer sine kunster og foreslår at de overrekkes det egyptiske folk. Kongen ber ham forklare hver av kunstartene, og da turen er kommet til skriftegnene, hevder Theuth at dette vil gjøre egypterne visere og minnesterke i og med at det er oppfunnet som et middel (*farmakon*) for nettopp visdom og hukommelse (Derrida, 2006:141).

I utgangspunktet blir altså skriftegnet her fremstilt som noe utelukkende positivt og Derrida understreker at den vanlige oversettelsen av *farmakon* nettopp er legemiddel. Men meningen er tvetydig. Han peker på hvordan det for Platon er viktig å presentere skriften som en okkult kraft og dermed som noe suspekt (her legger han også vekt på Platons sterke forakt for det okkulte) samtidig som også kongens besvarelse «forutsetter [...] at virkningen av *farmakon* kan inverteres: forverre ondet istedenfor å lege» (2006:150). Theuth har ikke vært oppriktig når han har presentert skriftegnets effekt, mener Derrida, han har forsøkt å lure kongen: «For å få verdsatt sin oppfinnelse skulle altså Theuth på denne måten ha de-naturert *farmakon* og sagt det motsatte (*tounantion*) av det som skriften er i stand til. Han har fått en gift til å fremstå som legemiddel» (2006:151). Men kongen har gjennomskuet ham og avslørt skriftens sanne effekt. Snarere enn å være et legemiddel i positiv forstand, kan skriften være en gift som forsterker det den er ment å lege, eller helbrede.

Derrida legger i *Limited Inc* (1988) frem en hypotese om at ord får sin mening gjennom den konteksten de opptrer i. Men språkets struktur legger opp til, hevder han videre, at det ikke kan finnes noen absolutt kontekst hvor ordets endelige mening kan gripes. Hvordan er det så med kommunikasjonsbegrepet? Kan det finnes meningsfull kommunikasjon med dette språksynet lagt til grunn? Han innleder teksten «Signature Event Context» med en grundig gjennomgang av begrepet kommunikasjon og setter det inn i ulike kontekster hvor det kan

opptre, men slår atter fast at en absolutt mening ikke kan finnes. Når mennesket snakker, er det ikke selv i kontroll, det kan ikke oppnå en autentisk tale i og med at det faller inn i allerede fastlagte mønstre – ved å si noe, sier det alltid noe annet, og talen blir slik uegentlig.

3.1.2. En uendelighet av forskjell og utsettelse

I essayet «Différance» lanserer Derrida begrepet med samme navn. Han velger å skrive det med a heller enn med e, som det tradisjonelt sett er blitt gjort. I sin nye variant av begrepet søker han å fange opp flere betydninger enn det tradisjonelle «différence» gjør. Han plasserer ordet mellom skriften og talen, utenfor det sansbare, og det blir slik et ord som i seg selv er et eksempel på hva det er ment å bety. Ordet er en utledning av verbet *différer* og har som første betydning å utsette til senere, en omvei, forsinkelse, noe Derrida oppsummerer med begrepet «temporisering». Ordets andre og vanligste betydning er det å være adskilt fra, annerledes enn, å ikke være identisk som. Han mener at man ved å bruke begrepet «différence» med e legger opp til et betydningssvinn da ordet ikke kan romme begge betydningene av verbet «différer». Det er dette betydningssvinnet Derrida ønsker å kompensere for med sitt nye begrep, «différance» med a, et ord som samtidig kan vise til hele konfigurasjonen av sine betydninger, «[d]et er umiddelbart og ureduserbart polysemisk[...]» (2006:101) Dette allerede på en måte av seg selv ettersom a kommer fra presens partisipp (*différant*) og bringer en nærmere den handlingen som er i gang i «différer».

Derrida benytter seg av dette begrepet når han søker å gjøre rede for forholdet mellom tegnet og den nærværende tingen, eller språket og virkeligheten om man vil. I og med at man setter tegnet (talt eller skrevet) i stedet for tingen selv, eller den nærværende tingen (mening og referent), kan man si at det nærværende representerer det nærværende i dets fravær og slik innebærer en omvei til tingen selv. Enten det er snakk om et skriftlig eller muntlig tegn «utsetter tegnets sirkulasjon øyeblikket hvor vi kunne møte tingen selv, ta den, konsumere den, berøre og se den, få en umiddelbar intuisjon av den.» (2006:103) Dette er *différance* i betydningen «temporisering».

Ser man på den andre betydningen av «différance» i denne sammenhengen, nemlig det å skille seg fra noe annet, eller det å ikke være identisk som noe annet, mener Derrida man har selve grunnlaget for begrepslighet:

hvilket det viser til det andre, de andre begrepene, gjennom et systematisk spill på forskjeller. Et slikt spill, *différance*, er da ikke ganske enkelt et begrep, men selve

muligheten for begrepsmessighet, for den begrepsmessige prosessen og systematikken generelt (2006:107)

Han støtter seg på Saussures definisjon av tegnet som arbitrært, altså som vilkårlig eller konvensjonelt forbundet til det Derrida kaller den nærværende tingen. Det er gjennom sin differensielle karakter, altså gjennom forskjellen til andre tegn, at tegnet får sin betydning: «Det arbitrære finnes bare fordi tegnsystemet er grunnlagt på forskjeller, ikke på termenes fylde. Betydningselementene fungerer ikke på grunn av kjernens kompakte kraft, men gjennom det nettverk av motsetninger som skiller dem fra og henviser dem til hverandre.» (2006:105)

Saussure mener også at språket ikke er et produkt av det talende subjektet, men noe som er forut og styrende i sitt system. Det talende subjektet er en funksjon av dette språkets system og av «différencen»: «Språket er nødvendig for at talen skal være forståelig og produsere alle sine virkninger'» (2006:115).

3.1.3. Et illustrerende eksempel på «différencens» effekt

I «Foran Loven» analyserer Derrida Kafaks novelle med samme navn for å illustrere nettopp différencens funksjon. I «Foran loven» møter vi en «mann fra landet» som oppsøker loven. Men foran loven står det en dørvokter som sier at mannen ikke kan tre inn med det samme. Mannen får et glimt av rommet bak den åpne døren. Dørvokteren kan fortelle ham at han gjerne må forsøke å tre inn i det innerste på tross av hans forbud, men minner om flere dører og mektigere dørvoktere. Han selv er kun den underste av dem. Mannen ventet ikke den slags vanskeligheter med å nå loven han trodde skulle være tilgjengelig for alle til enhver tid, så han beslutter seg for å vente til han får tillatelse. Han venter og venter i årevis og maser jevnlig på dørvokteren om å slippes inn. Dørvokteren på sin side har jevnlig interogasjoner, men slipper ham ikke inn. Han tar imot bestikkelser så ikke mannen skulle la noe være uprøvd og etter en årrekke med kun å studere dørvokteren, glemmer han de andre dørvokterne, og denne blir nå stående som den eneste hindring for ham. Det siste spørsmålet han stiller før han dør er hvorfor ingen andre har oppsøkt loven i alle disse årene han har sittet utenfor dens dør. Dørvokteren svarer at akkurat denne døren var kun ment for ham.

Derrida bygger opp en analogi mellom loven og litteraturen og ser dem som bilder på det samme i seg selv ikke eksisterende.

Som manden fra landet i Kafkas fortelling, forsøker narrative beretninger at nærme seg loven, at gjøre den nærværende, at træde i forhold til den, det vil si at komme

ind i den, blive en del av dens *indre*, men det sker ikke. Fortællingen om disse manøvrer vil ikke være andet end fortællingen om det, der undslipper fortællingen og i sidste ende forbliver utilgængeligt for den. (2004:74)

Har man først kommet forbi en dør eller hindring, venter det alltid en ny, og mellom dem er kun uendelig med tomme rom (slik jeg mener man også ser i Strindbergs *Eit Drømmespel*).

Vokterne er nødvendige for at ikke loven, eller i dette tilfellet litteraturen skal avsløres som tomme rom. De utsetter mannens mulighet til å entre lovens rom, en evig utsettelse for å nå dens mening og essens. Dette er representativt for Derridas tenkning som er blitt kalt for antiessensialistisk i sin kritikk mot vestlig metafysikk.

Derrida er i større grad enn andre språkfilosofier opptatt av det temporale hva gjelder forholdet mellom loven og dens essens, dens indre, samt språket og virkeligheten, og hevder at

[a]lt er et spørsmål om tid, og det er fortællingens tid, men tiden selv viser seg først ved denne udsættelse af præsentasjonen, ved forsinkelsens lov eller lovens forspring, ifølge denne anakroni i beretningen. Lovens aktuelle forbud er altså ikke et forbud i betydningen af et innskærkende påbud, det er en difference. (2004:79)

Gjennom mistroen til tegnets iboende mening, og tanken om uendelig utsettelse og forskjell, fremmer Derrida et språkskeptisistisk syn.

3.2. Stanley Cavell

3.2.1. Introduksjon

Det er vanlig å betrakte René Descartes' beskrivelser av den metodiske tvilen som den skeptisistiske filosofiens opphav. Gjennom den metodiske tvilen søkte han et absolutt grunnlag for all erkjennelse, noe som innebar at han måtte stille seg tvilende til all eksistens: "Til dette har jeg ikke noe svar, og jeg blir da nødt til å innrømme at det ikke er noe av det jeg tidligere har holdt for sant, som ikke kan trekkes i tvil" (Descartes, 1992:27). Hans grunnleggende tvilende utgangspunkt fører ham inn i en svært ensom tilværelse, hvilket han selv kommenterer: «Men jeg har jo tvunget meg selv til å tro at det ikke var noe til i verden: ingen himmel, ingen jord, ingen åndsevner, ingen legemer; må jeg ikke av dette slutte at jeg selv heller ikke er til?» (ibid). Ved å tvile på andres eksistens og verdens eksistens sådan, kan han ikke unngå å tvile på sin egen tilværelsens realitet. Det er dette skeptiske utgangspunktet Cavell går i sømmene i sine tekster. Han skriver seg inn i en språkfilosofisk tradisjon, som på engelsk blir kalt «ordinary language philosophy», og er tuftet på arbeider av Wittgenstein og

J.L. Austin. Den tilbyr en unik mulighet til å forstå hvorfor enkelte mennesker velger en posisjon utenfor det menneskelige fellesskapet i absolutt ensomhet eller isolasjon. Cavells viktigste objekt for analyse i den sammenheng er språket som kommunikasjonsmiddel. Språket er menneskets eneste middel for å kunne forholde seg til den verden det opptrer i og er derfor også avgjørende for hvordan mennesket kan nærme seg den andre og seg selv. Dette er noe som kontinuerlig tas opp i Cavells tekster i det han undersøker det skeptiske ståsted i verden.

Stanley Cavells arbeider preges av bredde og variasjon og hans bibliografi inneholder en rekke essays om blant annet modernistisk malerkunst og musikk, samt en mengde arbeider innenfor filmteori, litteraturteori og litteraturkritikk. Stephen Mulhall understreker i innledningen til *Erfaring og det hverdagslige* (1998) at Cavells lesninger av blant andre Heidegger og Derrida har åpnet nye muligheter for et særegent amerikansk bidrag til den filosofiske kulturen (Mulhall, 1998:9). I og med bredden og spriket i Cavells arbeid har jeg sett meg nødt til å være selektiv hva gjelder hvor mange og hvilke verk jeg benytter meg av i denne oppgaven. Jeg velger å konsentrere meg om i hovedsak *Must we mean what we say* (1976) og *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (1979) da disse verkene er klargjørende for hans syn på språk som kommunikasjonsmiddel og dets betydning for den skeptisistiske naturen. I tillegg vil jeg gå inn i Cavells analyse av Shakespeares *Vintereventyret*, «Vinning og tap: regnskapets time», slik det er oversatt i *Erfaring og det hverdagslige* (1998), da han her viser hvordan hans arbeid med språk og skeptisisme kan anvendes i en litterær analyse.

3.2.2. Wittgenstein om språkspill og kriterier

I første omgang ønsker jeg å se nærmere på hvordan Cavell støtter seg på Wittgensteins arbeid. Spesielt er Wittgensteins *Filosofiske Undersøkelser* et avgjørende verk for Cavells arbeid. Selv om Descartes aldri nevnes direkte i noen av Wittgensteins arbeider, er det tydelig, om så implisitt, at det rettes en ganske kraftig kritikk mot Descartes' filosofiske ståsted. Likevel sier Wittgenstein seg enig i hans utgangspunkt; at man gjennom språklige utsagn ikke kan bevise at den ytre verden, eller noe annet, eksisterer: «At jorden eksisterer, er heller en del av det totale *bildet* som danner utgangspunktet for min tro.» (2005:§ 209). Dette ikke av den grunn at utsagnene er gale, men heller fordi det er meningsløst å hevde at de gir oss noen form for sikker kunnskap.

Et skeptisk standpunkt fører til en altomfattende tvil som også omfatter språket og dets rolle i verden blant mennesker. Wittgenstein stiller seg tvilende til hvorvidt dette er en hensiktsmessig posisjon å innta da spørsmålet ikke nødvendigvis er å vite eller ikke vite, men om det har *mening* å si at man vet noe eller ei. For så å finne et ords mening, benytter han seg av språkspill, en metode som innebærer å sette ordet som undersøkes inn i ulike kontekster og slik vise hvordan meningen til ord eller begreper bestemmes på bakgrunn av hvordan de brukes i en samtale eller diskusjon. Han skriver: «[...]en betydning av et ord er det samme som en måte å bruke det på./ For bruksmåten er det vi lærer når ordet inkorporeres i språket vårt.» (§ 61) og nokså umiddelbart etter sier han at man kan sammenligne betydningen av et ord med «funksjonen» til en embetsmann, og videre «forskjellige betydninger» med «forskjellige funksjoner». Når man setter ordet inn i ulike språkspill, endrer begrepene seg og derav betydningen av ordene. Jeg velger å bruke et forklarende eksempel fra innledningen til den norske oversettelsen av Wittgensteins *Über Gewissheit*:

Dersom vi for eksempel oppfatter epler som god frukt, kan et av språkspillene som knyttes til dette, være å snakke om eplets *farge* (med positiv betoning), eplets syrlige smak (også med positiv betoning) og eplets søte lukt (selvsagt også med positiv betoning). Dersom vi så antar at epler er giftige frukter, endrer ordene som benyttes i omtalen, mening: Eplets farge (gursegrønt og ekkelt), dets syrlige smak (tegn på at de er farlige) og eplets søte lukt (kvalmende). Et nytt språkspill tar det første sin plass, siden kjensgjerningen oppfattes annerledes[...] (2005:31)

Slik kan man si at Wittgenstein ikke nødvendigvis tibir en filosofisk teori, men snarere en filosofisk metode som skal kunne hjelpe ham med å si noe om språket og vår forståelse og anvendelse av det.

En annen tanke fra Wittgensteins arbeid Cavell drar god nytte av, er tanken om hvordan menneskets virkelighetsbilde skapes og opprettholdes av *kriterier* som finnes i dagligspråket. Gjennom de nevnte språkspillene, altså en analyse av vår dagligdagse bruk av språket, kan man komme frem til kriteriene som ligger til grunn for et gitt ord. Wittgensteins anvendelse av begrepet «kriterium» er av en ganske annen enn den alminnelige. Mens den vanlige oppfatningen av begrepet «kriterium» innebærer at vi allerede har kjennskap til objektet, omhandler Wittgensteins undersøkelser hvordan vi oppnår kjennskap til et objekts eksistens, det vil si hvordan vi opplever dette objektet som forskjellig fra andre objekter (Cavell, 1979:16). Det handler med andre ord om hvordan språket står i relasjon til ting, hvordan man kategoriserer og avgjør hva som faller inn under våre begrep (Cavell, 1998:224). Dette er igjen avgjørende for menneskets virkelighetsforståelse da disse kriteriene alltid er forankret i den menneskelige talen. I en sterkt revidert utgave av sin doktorgradsavhandling, utgitt under

tittelen *The Claim of Reason*, undersøker Cavell Wittgensteins kriteriebegrep. Cavell leser ikke den wittgensteinske forståelsen av hva et kriterium som noe som kan tilbakevise skeptisismen slik som Austin og flere med ham gjør. Han mener at de heller klargjør hva som teller for det ene og det andre, og slik bestemmer et begreps anvendbarhet.

I *Filosofiske Undersøkelser* kritiserer Wittgenstein forestillingen om at det finnes et renere, mer filosofisk språk som tar seg av det verdifulle, det som dagligspråket ikke rekker over med sitt rotfeste i det lavere og mer trivielle: «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). Wittgenstein mener nemlig at alt er del av det samme språket. Problemet ligger heller i hvordan vi bruker det. Trangen til å sublimere språket er en fristelse som språket selv lokker med, det er en mulighet som ligger latent i det. Wittgenstein oppfordrer til å, i tilfeller hvor man er i ferd med å forville seg bort fra tingenes hverdagslige kontekst og føler at man må beskrive «de ytterste spissfindigheter», hvilket man uansett ikke kan med de midlene man har til rådighet, «[...] [føre] ordene tilbake fra deres metafysiske til deres hverdagslige anvendelse» (ibid.). Det innebærer at man skal forestille seg en konkret situasjon der ordene gir mening for en.

3.2.3. Midt i språkets mening

Essayet «Må vi mene det vi sier?» innleder essaysamlingen med samme navn som kom ut i 1969. Det er et av de tidligste og mest grunnleggende tekstene i Cavells forfatterskap, og han redegjør der for dagligspråksfilosofiens målsetninger, metode, og implisitte syn på språk. Han åpner teksten med å svare på en nokså innviklet filosofisk debatt om hvorvidt det er mulig å kunne hevde at vi vet hva vi ville si i en spesiell situasjon. Grunnen til at han tar tak i denne diskusjonen, er at den dagligspråksfilosofiske retningen var blitt beskyldt for å være normativ mye på grunn av påstander om dagligspråket av typen: «vi sier..., men vi sier ikke -» og «når vi sier..., forutsetter (antyder, mener) vi -», med andre ord i sine påstander om hva vi må mene med ordene vi sier. Hvorfor mener noen at henvisningen til språkbruken er normativ? Fordi vi ser ut til å appellere til noe som vi ikke gjør nærmere rede for? Burde vi derfor ikke komme med konkrete bevis for at vi virkelig sier det vi mener vi ville si i den og den situasjonen? Cavells svar på dette siste spørsmålet er et klart nei. Vi trenger ikke å bevise våre eksempler av språkbruk ved å anføre empiri; vi trenger ikke å liste opp eksempler for faktisk språkbruk. Saken er at vi alle, og vår språkbruk, er gode eksempler nok; dersom vi snakker

språket som morsmålsbrukere, vet vi – fordi vi har blitt lært inn i språket og behersker det like godt som alle andre – hva vi ville si, og hva vi kunne si, i en gitt situasjon, og hva slags implikasjoner det så har. Cavell understreker at det ikke er påkallelsen av konteksten som er normativ, men snarere bruken i seg selv.

De som er vokst opp med et språk som del av sin kultur, er rimelig klare over hva slags implikasjoner et ord har, og hvor det gir mening og hvor det ikke gir mening. Cavell nevner særlig to andre representanter for dagligspråksfilosofien, Austin og Ryle, og deres utsagn om «frivillige» og «ufrivillige» handlinger for å illustrere dette. Han undersøker konteksten disse ordene opptrer i, og konkluderer med at dersom vi stiller spørsmål ved hvorvidt noe er gjort frivillig, er det noe merkelig ved situasjonen og handlingen vi bruker det om. Et eksempel han trekker frem i den sammenheng er dersom noen spør oss om vi kler oss som vi gjør frivillig. Blir spørsmålet stilt slik, vil det implisere at noe ikke er som det skal ved måten vi kler oss på, eller at det finnes et alternativ som er å foretrekke: «[du vil] ikke oppfatte ham [den som spør] som nysgjerrig utelukkende når det gjelder dine psykologiske prosesser (hvorvidt det at du har på deg disse klærne ‘springer ut av frie valg...’). Du vil oppfatte at han impliserer eller antyder at din måte å kle deg på, på en eller annen måte er sær.» (1998:32). Han vil altså ikke kunne si det han sier, uten å implisere det han gjør: «han MÅ MENE at jeg har sære klær» (ibid). Alle som snakker samme språk, vil også være enige om implikasjonene av språkbruken, her bruken av ordet «frivillig».

Når han diskuterer et ords implikasjoner, går Cavell inn i en debatt med professor Benson Mates. Ifølge Cavell «nekter» Mates «for at det finnes noen rasjonelle (logiske, grammatiske) begrensninger for de ‘pragmatiske implikasjonene’ av det vi sier – eller kanskje nekter [for] at det finnes noen *implikasjoner* på bakgrunn av at den aktuelle relasjonen ikke er deduktiv – slik at med mindre det jeg sier er åpenbart usant eller med mindre jeg eksplisitt motsier meg selv, er det meningsløst å antyde at det jeg sier er feil eller at jeg må mene noe annet enn det jeg sier[...]» (1998:33). Cavell synes å mene at det som faktisk følger av at et ord blir benyttet på sin vanlige måte, er at det setter oss i stand til å trekke visse (nødvendige?) slutninger og konklusjoner:

Å lære hva disse implikasjonene er, er en del av det å lære språket; en like viktig del som det å lære syntaks eller å lære hva et ord benyttes som: De er en grunnleggende del av det vi kommuniserer til andre når vi snakker. Dyp forståelse er forståelse som er implisitt. Alt vi sier (har til hensikt å kommunisere) i normal kommunikasjon, kunne heller ikke bli sagt eksplisitt – i så fall ville den eneste trusselen mot kommunikasjonen være av akustisk art. Derfor er vi nøyaktig like ansvarlige for de

spesifikke implikasjonene av ytringene våre, som vi er for ytringenes eksplisitte, faktiske påstander. (1998:34)

Det er av samme grunn språkfilosofen er ved sin fulle rett når han omtaler uttalelser som mislykkede. «Fordi det å si noe aldri er bare å si noe, men å si noe med et bestemt tonefall og i riktig sammenheng, mens man utøver en aktivitet som passer til det man sier, er det ytrede uttrykket bare et åpenbart trekk ved det som skjer når vi snakker.» (1998:53). Instruksene som ligger i dagligspråket er alt innarbeidet hos den gjengse innfødte taler av språket - det ble lært som en del av tillæringen av språket.

Et viktig aspekt ved det alminnelige språket er at det er noe talt, «noe som man snakker sammen med andre» og som vist er det å snakke også å handle sammen. Man kan ikke uten videre sette seg selv utenfor denne fellesskapets aktivitet og hevde at man kan bruke ord akkurat som man vil og mene med ordene akkurat det en vil. Cavell viser dette ved å undersøke en fiktiv samtale mellom bakeren og professoren. Som innfødte talere av samme språkfelleskap, kan de samtale på vanlig vis fordi de begge er mer eller mindre bevisst innforstått med «hele veven eller sammensetningene av handlinger som utgjør samtals maskineri: Man hevder noe, refererer til noe, sier seg enig, benekter noe... Nå er det kanskje blitt litt klarere hvorfor vi ønsker si at dersom professoren og bakeren ikke forstod hverandre, ville ikke professorene forstå hverandre heller» (1998:54). Vi taler ut ifra de samme kriteriene i et språkfelleskap. Cavell ser ut til å mene at vi kontinuerlig befinner oss midt i språkets mening, og ikke utenfor det som er hva den skeptiske tradisjonen legger til grunn. Språket er det mediet vi lever i og ved, og det kan ikke foreligge noen motsetning mellom verden, altså referansen, og språket, siden det er språket som gir oss den verden vi lever i.

«[V]i glemmer at vi lærer språket og verden *sammen*, at de utvikles og blir forvrengt sammen, og på de samme stedene.» (1998:41), sier Cavell etter å ha kommentert et sitat av Austin der han virker likegyldig med tanke på skillet mellom språket og verden, og hvorvidt det er det ene eller det andre han snakker om. Cavell forsøker å klargjøre dette mer billedlig ved å beskrive en person som sitter og leser når han plutselig kommer over ordet «umiak».

Personen griper til ordboken og slår ordet opp. Når en innfødt taler av et språk slår opp et ord i en ordbok, er dette bare endepunktet for prosessen med å lære ordet. Alt annet, som hva et substantiv er, hva en eskimo er, hva en båt er og hvordan å slå opp i en ordbok, stod allerede klart for ham i det han slo opp «umiak» i ordboken, alt annet enn i hvilken sammenheng ordet inngår i. Dersom man slår opp i ordboken vil man både vite hva ordet «umiak» er og hva «umiak» er.

Cavell argumenterer slik for at det ikke er dagligspråksfilosofenes påstander om dagligspråket som er normative, men nettopp alminnelig/naturlig språkbruk i seg selv.

Dagligspråksfilosofene sier ikke hva vi *burde* si i ulike sammenhenger, eller hva vi *burde* mene med det ene og det andre – det er ikke moralske eller etiske krav vi har med å gjøre. Dagligspråksfilosofene bruker en analyse av dagligspråket for å kunne forholde seg til problemstillinger som oppstår i verden. De er ikke først og fremst opptatt av å utarbeide et syn på språk, men forutsetter et syn på språk. De bruker i undersøkelsene sine en appell til hva vi sier, hvordan vi bruker ordene, og filosofene kommer går slik ut fra at vi nødvendigvis *må* mene det vi sier når vi sier det ene og det andre. Cavell understreker disse filosofenes rett til å si «du [kan ikke] si det *her* og kommunisere *denne* situasjonen til andre, eller forstå den selv.» (1998:43), fordi det å «bruke engelsk nå – samtale med andre på dette språket – innebærer å vite hvilke former som er normative i hvilke kontekster når det gjelder å utføre de aktivitetene vi utfører når vi bruker dette språket.» (1998:53). Det innebærer at filosofene må kjenne til både språkbruken og verden, en viten som forutsettes nødvendigvis som kjent for å kunne bli bærende i undersøkelsen. Cavell billedliggjør disse mekanismene ved å sammenligne dem med regler og forskrifter innenfor ulike former for spill, som for eksempel sjakk, der disse nettopp ikke forteller oss hva vi *burde* gjøre *dersom* vi ønsker å spille sjakk, men hva vi faktisk *må* gjøre når vi spiller.

Cavell forfekter også en inderlig tro på konteksten som avgjørende i undersøkelsen av ordenes mening. Hans appell til konteksten har blitt utsatt for kritikk av representanter for den skeptiske tradisjonen. Og for eksempel Derridas tenkning her, slik den blir eksemplifisert i utgivelsen *Limited Inc* ser ut til å ramme Cavells tro på konteksten som en avgrenset situasjonsramme. Selv mener Cavell imidlertid at den enkelte konteksten bør forstås som en norm, eller en standard, og at den spiller en vesentlig rolle i det å finne et utsagns mening. Tradisjonelt sett er meningen av et ord noe som blir sett på som uavlatelig bundet til «den totale kontekst den fremtrer i», en kontekst som er uendelig kompleks. Cavell stiller spørsmål ved om ikke dette er «enda en av disse påkallelser av det uendelige som hindrer filosofene i å komme til sakens kjerne» (1998:39). Cavell er skeptisk til å måtte generalisere til en hver tid, og mener faktisk at det ligger mye verdi i å kunne forstå en gitt situasjon slik den er, uten å tenke på alle fremtidige mulige situasjoner. Han minner om at det finnes retningslinjer for bruken av et ord, og at det å gi disse retningslinjene ikke er en mer eller mindre uendelig oppgave enn det å gi retningslinjer for hva som helst annet.

3.2.4. Den skeptiske syken og helbredelsen

I essayet «Vinning og tap: regnskapets time» leser Cavell Shakespeares drama *Vintereventyret* som en allegori på hvordan den skeptiske syken kan ramme et menneske og videre hvordan mennesket helbredes. Leontes, hovedpersonen i *Vintereventyret*, fører seg selv inn i galskapen når han ut ifra kriterier for menneskelig viten, ikke klarer å avgjøre hvorvidt hans sønn faktisk er hans egen. Han mistenker at konen har vært ham utro og mister i sin søken etter sikker viten om saken evnen til å telle, altså evnen til å si hva som teller for det ene og hva som teller for det andre (f.eks. å skille en stol fra et bord), og slik også evnen til å fortelle (snakke). Ettersom det å telle er en adskillelesesprosess – å skille ting fra hverandre gjennom differensiering og mangfold, og Leontes, før han helbredes, faktisk ikke ønsker å telle, men anstrenger seg for å unngå det, mister han all fornuft. Det at han motarbeider det å telle til en slik grad, mener Cavell kan bety at han ikke ønsker at det skal finnes noen adskillelse, men kun fylde.

Skeptisismen og dagligspråksfilosofien har det til felles at de mener våre kriterier aldri vil kunne gi oss sikker viten om at noe eksisterer, men dagligspråksfilosofene holder likevel fast på kriteriene som absolutt nødvendige for at vi skal kunne relatere oss til verden og til andre. Tanken om kriterier for språk og viten, henter Cavell fra Wittgenstein som understreker at det nettopp er kriteriene for et ord vi finner ved å sette det inn i en språklig sammenheng. Wittgenstein kaller dette, som tidligere nevnt, for «språkspill», noe vi kan anvende dersom det foreligger uklarheter ved et ord: «Hvordan et ord fungerer kan man ikke gjette. Man må iaktta hvordan det anvendes og lære av det» (Wittgenstein, 1997:340). Dette vil altså si at man gjennom å finne de gitte ordenes «språkspill», lager seg et overblikk over det man allerede vet, noe han illustrer i *Filosofiske Undersøkelser* ved å gå ord som «smerte» og «rød» i sømmene. Når Cavell skal finne en alternativ betydning av «fortelling» til det å fortelle hva som er forskjellen på ting, støtter han seg på Wittgensteins tidligere studier:

Wittgenstein bruker denne ideen [ideen om kriterier], sammen med ideen om grammatikk, for å beskrive, og på en måte forklare, hvordan språket står i forbindelse med (og forteller om) ting, hvordan tingene faller inn under våre begreper, hvordan vi individuerer ting og navngir, bestemmer oss for navn, hvorfor vi kaller tingene det vi kaller dem – spørsmål om hvordan vi avgjør hva som skal *telle* som instanser av begrepene våre; denne tingen teller som et bord, denne andre som et menneske, denne andre igjen som en gud. Å snakke er å si hva som teller. (1998:224)

Det å telle, eller belage seg på de delte kriteriene for å si hva som teller som det ene og det andre, er hva det vil si å være del av et språksamfunn. Disse delte kriteriene gir dog ikke svar

på den skeptiske tvilen, mener Cavell: «Jeg uttrykker dette ved å si at kriterier er skuffende, og oppfatter dem som et uttrykk for, til og med som en begynnende redegjørelse for menneskers skuffelse over menneskelig viten.» (1998:225) Leontes opplever i en undersøkelse av kriteriene for at sønnen er hans egen, at disse ikke strekker til og at han ikke kan skaffe seg sikker viten om relasjonen mellom de to. Han beslutter, med utgangspunkt i dette, at han kan fornekte sønnen som sin egen, ikke telle ham som sin egen, hvilket resulterer i at han mister evnen til i det hele tatt å telle, og derav evnen til å snakke sammenhengende («fortelle noe som helst»). Gjennom denne bevegelsen kan han ikke unngå å trekke seg tilbake fra menneskelige fellesskap i sin helhet i og med at disse er basert på våre alminnelige og delte kriterier. Når Cavell ser nærmere på Leontes' tale, hvor han i starten uttaler «Er dét da ingenting/ å hviske», er det med dette i mente. «På overflaten er talen et spørsmål om hvorvidt noe som helst teller...» (1998:225), men ingen kan besvare Leontes' spørsmål når han befinner seg i en tilstand hvor han fornekte enighet med andre om de kriteriene språket avhenger av: «Det vi gjør her, er å gi et portrett av skeptikeren i det øyeblikk verden trekker seg tilbake fra hans grep, som portrettet av den bablende og sjanglende Othello.» (ibid)

Cavell ser på menneskets tilbøyelighet til skeptisisme som noe som ligger latent i oss, noe som kan ramme alle og mest er noe grunnleggende ved mennesket:

Shakespeares portrett viser oss at skeptikeren begjærer den tilintetgjøringen han straffes med, at det er hans måte å hevde vitenens menneskelighet på, siden skeptisismens negasjon av det menneskelige, dens fornektelse av at det menneskelige (her de menneskelige betingelser for viten) kan være tilfredsstillende, er et grunnleggende trekk ved mennesket, som var det menneskets fødselsrett. (1998:226)

Cavell ser hele andre del av *Vintereventyret* som Leontes' vei ut av skeptisismen, eller hans søken etter helbredelse av den skeptiske syken. Det ligger en fordring om at man må anstrenge seg for å oppnå helbredelse i selve kjernen av skeptisismen (kartesiansk skeptisisme); «skeptisismen er grunnleggende ustabil, ingen har lyst til å være bare en skeptiker.» (1998:217) Det mest nærliggende er å forsøke å tilbakevise den, motbevise eller gjendrive den. Skeptikeren har nemlig, ifølge Cavell, fanget opp noe vesentlig, nemlig at vi i vår menneskelighet er grunnleggende adskilt fra hverandre og fra verden. Dette lar seg altså ikke tilbakevise: «Skeptikeren har på en eller annen måte kikket bak vitenens kulisser eller betingelser» (1998:216), noe som fører skeptikeren inn i en fantasi om umulig, men perfekt viten som ville kunne skape en fullstendig sammenheng mellom oss, de andre og verden. Helbredelsen ligger altså ikke i en tilbakevisning av skeptikerens nyoppdagede sannhet, men

heller i å fatte skeptisismen på nytt, «finne dens kilde» og vende tilbake til en mer hverdagslig måte å betrakte verden på.

Cavell kobler ganske umiddelbart Leontes-karakteren til Descartes hvis tanker og filosofi gav gjenlyd i et tidsrom som overlapper Shakespeares egen virketid. Leontes kur mot skeptisismen han lider av mener Cavell ligger i å anerkjenne sønnen som sin egen, noe alle vanlige foreldre tilsynelatende gjør. Descartes på sin side har ingen like klar bane ut av sin lidelse, hvis en kur for ham i det hele tatt er tilgjengelig, hvis man ser bort ifra hans gudstro som Cavell mener ikke hører vår tid til. Det er ikke like innlysende å akseptere at verden eksisterer, «at vi vet med oss selv at den er vår.» (1998:223) Cavell antyder at Descartes' oppdagelse av skeptisismen kanskje viser hva det er som gjør Leontes tvil og galskap mulig, eller hva som gjør den «representativ for menneskets trang til anerkjennelse.» (ibid)

Det som bringer Leontes tilbake til verden, er ikke at han blir fortalt «sannheten» av et orakel, men når han faktisk blir vist frem noe: «*ser* noe ut over det å bli fortalt.» (ibid). For Leontes ligger helbredelsen i å anerkjenne sønnen som sin egen. For det andre må han anerkjenne Hermione, konen, som adskilt. Hun forsvinner nemlig fordi han er blind for henne: «[...] så å si begrepsmessig uforberedt på henne – fordi man er blind for seg selv, forsvunnet for seg selv» (ibid). Teateret viser dette frem; at mennesker er adskilt og nettopp derfor krever anerkjennelsen:

Livet ikke mindre enn døden er en betingelse for adskillelse og en adskillellesprosess; som om det å se hver av oss 'demanding and answearing to our parts' betyr å se oss selv avdelt fra alt vi er en del av, alltid allerede adskilt, som her [...] fremfor alt betyr at hver av oss er en del, bare en del, at ingen er alt, at det ikke finnes ingenting, men alltid andre, ut over den del eller rolle man selv innehar (1998:227)

4. Analyse av verkene

4.1.Naustet

Fosse gir en umiddelbar presentasjon av fortelleren og protagonistens isolasjon i romanen

Naustets første setning:

Eg går ikkje ut lenger, ei uro er kommen over meg, og eg går ikkje ut. Det var i sommar uroa kom over meg. Eg treffe Knut'en igjen, eg hadde ikkje sett han på sikkert ti år. Knut'en og eg, alltid var vi saman. Ei uro er kommen over meg. Eg veit ikkje kva det er, men uroa verker i den venstre armen, i fingrane. Eg går ikkje ut lenger. Eg veit ikkje kvifor, men det er fleire månader sidan sist eg var utom døra. Det er berre denne uroa. Det er derfor eg har bestemt meg for å skrive, eg skal skrive ein roman. Eg må gjere noko. (1989:7)

Han begrunner uroen som er kommet over ham med gjensynet med barndomsvennen, Knut'en, og foreslår vidare, for seg selv, å skrive en roman som løsning på problemet. Han vil skrive uroen vekk. Dette kan vitne om et håp om at han gjennom språket, ved å skrive seg gjennom sommerens og barndommens hendelser, skal oppnå en innsikt i hvorfor ting er blitt som de er blitt, og slik falle til ro og igjen kunne forholde seg til andre mennesker «eg skriv for å halde uroa borte, men den blir berre større.» (1989:72)

Eg'et har aldri tidligere tenkt på muligheten for å skrive. Han har i motsetning til de fleste andre mennesker aldri skrevet lengre sammenhengende tekster – ikke dikt, ikke brev. Umiddelbart virker skriveprosessen dempende på uroen han kjenner: «Eg har det ikkje så verst no, var eit godt påfunn dette å gå i gang med skrivinga av ein roman, det trur eg nok, sjølv om eg nettopp er begynt å skrive.» (1989:8) Men allerede i den påfølgende setningen slår han fast at uroen fremdeles er meget påtrengende: «Uroa er ikkje til å halde ut, derfor skal eg skrive.» (ibid). Gjennom hele hans fortelling om kampen mot uroen, veksler han mellom å tro på skrivingen som helbredende kraft og avvise den som reell mulighet for å komme til bunns i noe som helst.

4.1.1. Barndom

Den skrivende⁸ førstepersonsfortelleren vier hele andre kapittel av romanen til skildringer av barndommen sin i fjordbygden. Denne perioden av livet var han alltid sammen med Knut'en.

8 Fosse definerer den skrivende som «skrivaren», ofte skjult bak enten fortelleren eller personen (Fosse, 2011:141)

De er begge begeistret for musikk og bestemmer seg tidlig for å starte et band sammen: «Knut'en og eg bestemte oss for at vi skulle lage band, rockeband, eg veit ikkje kor gamle vi var, men elleve år, kanskje, og i eit friminutt på skulen bestemte Knut'en og eg oss for at vi skulle lage rockeband[...]» (1989:30). Begge vil de spille gitar og sammen planlegger de og drømmer om hvordan de skal leve et omstreifende trubadurliv. De beveger seg rundt i den lille bygden fra ungdomshuset til samvirkelaget til kaien og videre til naustet. De trenger et sted å øve dersom drømmen skal bli realitet og valget faller etterhvert på det ikoniske Naustet, som Tveito kaller en metafor for eg'ets livsløp og som utgjør omgivelsene til flere avgjørende hendelser i eg'ets liv (øvingen med Knut'en, kysset med «ho jenta», kysset med kona til Knut'en). Handelsbetjenten gir de to guttene et gammelt utstillingsstativ som minner helt om et mikrofonstativ, og dette mikrofonstativet blir en materialisering av deres felles fremtidsvisjon. De bærer det mellom seg hele veien til naustet mens de blunker og nikker iherdig til hverandre:

Og så begynte vi å gåutover vegen, først Knut'en og eg etter, mellom oss bar vi mikrofonstativet, og vi bestemte oss for å bere det ut i naustet, det er vel det beste, seier vi, og dersom vi ikkje får oss nokon annan plass å øve så kan vi vel øve der, seier vi, og begge er enige, vi kunne i alle fall øve der, er vi enige om. Vi går utover vegen. Vi ber mikrofonstativet mellom oss. (1989:33)

Deres barndoms fellesskap romantiseres og skildres retrospektivt som en form for ideelt samvær. Kommunikasjonen er umiddelbar og preget av øyeblikkelig forståelse. Replikkene er uttalt av et «vi» hvilket understreker hvor synkrone de er i tanke og språk – til tider virker kommunikasjonen nærmest telepatisk: «Vi sit på kvar vår stein, kastar småstein ut i sjøen, og så ser vi på kvarandre, reiser oss, tar tak i kvar vår ende av mikrofonstativet, og så går vi utover i fjøra. Knut'en og eg går utover i fjøra[...]» (1989:34). Den verbale delen av kommunikasjonen er minimal, nesten fraværende. På den annen side er det kroppslige i høy grad avgjørende for deres kommunikasjon: «Vi stoggar. Knut'en ser på meg. Han nikkar» (1989:33). Ved hjelp av blick og nikk og andre ansiktsuttrykk blir kommunikasjonen dem imellom, dynamisk og uanstrent, om enn språkløs:

No skulle vi hatt gitarar òg, seier eg, og Knut'en nikkar. Det er mørkt i naustet, luktar innestengt. Knut'en står bak mikrofonstativet, og eg står og ser på han. Knut'en vrir på hovudet og bevegar lippene. Men ikkje ein lyd kjem frå munnen hans. Eg står framfor han, og også eg vrir på hovudet. Ei stund driv vi på slik, men så ser Knut'en på meg, eg ser på han, og så, utan at vi treng å seie noko, ser vi bort mot stigen som fører opp til loftet på naustet, nikkar til kvarandre, så står mikrofonstativet der, og vi spring bort til stigen, først Knut'en, så meg[...] (1989:39)

Sitatet tydeliggjør hvordan eg'et til stadighet understreker at ord blir overflødige i samvær med Knut'en, og når de først benytter seg av verbal kommunikasjon, hevder eg'et at de begge allerede har tenkt det samme:

Vi skulle forresten hatt ein benk her oppe, seier eg. Nett det sit eg og tenkjer òg, seier Knut'en. Vi tenkjer ofte på det same, seier eg. Knut'en nikkar. Og så kjem vi, omtrent samtidig, på at det ligg jo gamle nøter nede, det ligg gamle tomme mjølsekker nede, og då er det jo klart då, er ikkje vanskeleg i det heile å lage seg ein benk då. (1989:40)

Det er påfallende hvordan eg'et romantiserer den tidlige barndommen med Knut'en – nærmest som et begjær mot denne formen for fellesskap, og får han det ikke, vil han heller ikke kompromisse. Han ser ingen annen løsning enn å isolere seg fra alt og alle og *er* i isolasjonen når vi møter ham i «skriftsfæren» som Tveito kaller det, eller på det planet av narrativet hvor vi møter det skrivende eg'et. Han kan på dette planet fortelle leseren at han har møtt Knut'en igjen etter mange års fravær, noe som altså vekket denne indre uroen i ham. Det gjøres tydelig alt fra første møte mellom de to at noe har hendt på et tidligere stadium som gjør deres forhold mer problematisk enn i de tidlige barndomsårene:

I sommar trefte eg Knut'en igjen, eg hadde ikkje sett han på sikkert ti år, han hadde gifta seg, fått to ungar. Knut'en og eg var alltid saman. Vi leika saman, begynte å spele i lag. Knut'en er blitt musikk lærar. Det var då eg trefte Knut'en igjen at uroa kom over meg. Knut'en og eg bestemte oss for å lage rockeband saman. Knut'en. Han var heimom i sommar. Han og kona, og to små jenter. Han har to døtrer. Eg hadde ikkje sett han på minst ti år. Eg ser Knut'en danse saman med ei han gjekk i same klassen som. (1989:10)

Erindringen av Knut'en som danser med en klassevenninne er avgjørende i denne sammenhengen og viser til en episode jeg kommer tilbake til i neste delkapittel. De to forhenværende vennene kommuniserer ikke som de en gang gjorde. Det som har skjedd i fortiden har også stukket kjepper i hjulene for det symbiotiske fellesskapet eg'et mener de to en gang hadde. Nå er det ikke lenger noe å si. Tiden har gått og avstanden mellom de to er påfallende:

[...] eg ser egentleg ut slik eg alltid har gjort, tenkjer Knut'en, og så lurar han på kva han skal seie til meg, er så lenge sidan, så mykje vi gjorde saman, men kva skal han seie, vi har vel ingenting til felles lenger, men må seie noko, prate, nettopp dette har han grudd seg for, tenkjer Knut'en[...] (ibid)

Like etter at eg'et har gjort seg opp disse tankene på vegne av Knut'en, nevnes for første gang «ho jenta». Hun presenteres som medvirkende faktor til eg'ets tilbaketrekning og til utsonderingen av det symbiotiske forholdet mellom eg'et og Knut'en.

4.1.2. «Ho jenta» og andre jenter

Et annet gjennomgående motiv leseren presenteres for i løpet av romanens første sider er hovedpersonens mor som går over gulvet i underetasjen: «Eg sit her på loftet, har to rom for meg sjølv, og nedunder høyrer eg mor mi gå.» (1989:8). Moren er alltid tilstede i det planet av fortellingen som er det skrivende og fortellende eg'et i rommet på loftet. Hun er den han lever og samhandler med, men heller ikke dette elementære individet i hans liv klarer han til det fulle å forstå:

Det er ikkje blitt så mykje med meg. Mor mi. Ho går over golvet nede. Mor får trygd kvar månad, ho kjøper og lagar mat, ho betalar dei faste utgiftene, straum, telefon, ho held orden i huset, vaskar kleda mine, syter for det meste, og meg har det aldri blitt noko med. Kanskje plagar det mor, kanskje plagar det henne ikkje, eigentleg plagar det vel henne ikkje, ho plar for eksempel seie at no må eg sjå til å få meg arbeid, kan ikkje sitje oppå loftet og klunke på ein gitar, seier ho, men så flirer ho litt medan ho seier det, og så veit eg ikkje om eg skal tru det ho seier eller ikkje. (1989:9)

Det kan tenkes at han knytter morens uklare tale, hennes altoppofrende væremåte i forholdet til sin sønn og hennes konfliktskyhet, til sin egen utilstrekkelige livsførsel. Kanskje ser han sin mor som medvirkende til sin egen isolerte ulykke, og i alle tilfeller ser han henne ikke som en person han kan åpne seg for og søke forståelse og hjelp hos. Likevel ser det ut til at han er klar over at det *er* et alternativ til skrivningen – å betro seg til sin mor; det mennesket han har levd med i over tretti år, det mennesket som uansett vil være på hans beste. Han påpeker gang på gang at hun ikke er så gammel, at hun er der like under ham, at hun snakker til ham og noen ganger stryker ham over håret. Likevel holder han henne på avstand, lar henne forbli den fjerne lyden av et fjernsyn som skrus på, samt lyden av skritt over gulvet under ham et sted, som om hun var noe som romsterte rundt i hans underbevissthet. Symbiosen mellom mor og barn er et kjent motiv fra psykoanalytisk litteraturteori⁹ og i eg'ets tilfelle skuffer også denne tenkte symbiosen, da mor og sønn ikke forstår hverandre og ikke kan belage seg på en språkløs enhet. Unni Langås knytter i sin traumeteoretiske analyse av romanen morsmotivet til hovedpersonens problematiske forhold til erotisk ladede situasjoner som innebefatter det andre kjønn:

9 Julia Kristeva ser i *Histoires d'amour* («Kjærlighetshistorier»), idealisering og identifikasjon. Hvilket Toril Moi summer i innledningen til Kristevas *Svart sol. Depresjon og melankoli* (1994) som det prødiale barnets identifikasjon med morens begjær for fallosen (en hvilken som helst symbolsk/fallisk handling) hvilket gir barnet en forsmak på trianguleringen som skal skaffe det en vei ut av den imaginæresymbiosen med moren (Moi, 1995:11)

Teksten skaper glidende overganger mellom jegpersonens mor og andre kvinner og får det til å virke som om det ikke er noen forskjell mellom dem. Tabuet mot å ha sex med mor synes å ha forskjøvet seg til et tabu mot å ha sex med en annen kvinne. Hans morsavhengighet har i en psykoanalytisk forståelse hemmet hans utvikling og latt ham stagnere i et angstbetont forhold til seksualitet. (Langås 2013:7)

I og med at hovedpersonen snakker om en uro som alt var der da han var ung og knytter denne til møtene med «ho jenta» (som kan vise til ulike jenter i ulike situasjoner), mener Langås at uroen er erotisk betinget i tillegg til å indikere en traumatisk hendelse i fortiden, muligens også knyttet til en opplevelse av erotikk med «ho jenta».

Likevel er det først og fremst Knut'en hovedpersonen oppmerksomhet retter seg mot, og det er kun hans tanker og opplevelser eg'et velger å simulere. Kvinnene fremstår mer som interessante uromomenter – de kommer i mellom og gjør forholdet til Knut'en vanskelig:

Eg ser opp, ser innover mot land, og der, i vegkanten, eit par hundre meter frå fjørekanten, der, i vegkanten, ser eg Knut'en stå, eg ser fort ned igjen, han står roleg, nesten stiv står han og han ser nedover mot oss. Båten hennar sig nærmare og nærmare min båt, og no merkar eg at ho er heilt nær meg, og eg må seie noko til henne, kan ikkje berre vere taus, må fortelje at Knut'en står inne på land, oppi vegen, kanskje vil han vere med oss, vil fiske han òg. Båten hennar har drive heilt nær min båt. Knut'en ser ned mot oss. (1989:18).

I alle møtene med kona til Knut'en er det utelukkende hovedpersonen tanker om hva dette har å si for ham og Knut'en som kommuniseres. Man får en forståelse av at det er Knut'en som er det egentlige objektet for hans begjær, om ikke erotisk, så på et annet plan; han begjærer det fellesskapet og den uproblematiske kommunikasjonen som preget deres barndom. Dette idylliserte fellesskapet, som skildres allerede i andre kapittel, ble på et tidspunkt oppløst, og både Knut'en og eg'et opplever at situasjonen som utløste bruddet var Knut'ens flørt med «ho jenta»: «[...]må seie noko, prate, nettopp dette har han grudd seg for, tenkjer Knut'en, men vi har hatt så mykje saman, alle dansane vi spelte på, jentene og den gonen, ho jenta, meinte ikkje noko med det, eg blei så sky etterpå, ikkje noko alvorleg, berre ei misforståing[...]» (1989:10). Selv om Knut'en ser at denne hendelsen utløste noe, eller kanskje heller avsluttet noe, bagatelliserer han den som en simpel misforståelse¹⁰.

Hovedpersonen på sin side, opplevde dette som et skjellsettende øyeblikk. Det kommer frem av hans stadige, korte og sporadiske benevnelser av «ho jenta». Ofte minner han seg selv og leseren på episoden ved å erindre at «eg ser Knut'en danse med ei han går i klasse med», eller

10 Jeg minner om at dette er Knut'ens tanker slik eg'et forestiller seg dem.

at hendelsen gjentar seg i voksen alder, som det gjør på bygdedansen den gjeldende sommeren: «eg ser Knut'en danse med ei gammal klassevenninne». Hovedpersonen velger dessuten å vie et eget kapittel til hendelsene knyttet til «ho jenta» for å skrive seg gjennom det. Når han skriver om «ho jenta» går han også over fra å snakke *om* seg selv i førsteperson til å snakke *til* seg selv i andreperson: «...når ho stod der, med sine nye bryst, med sitt lange hår, og når ho smilte til venninna si, og du stod der, stod der åleine medan dei andre bråka, då kjende du på ei sorg som blei stor i deg. Det var då det byrja. Då skjedde det noko.» (1989:68).

Eg'et kjenner, som sitatet over viser, sorg når «ho jenta» er i nærheten og knytter denne sorgen til kvinnens kropp. Dette kan ha å gjøre med den adskiltheten kvinnens kropp viser. De er grunnleggende forskjellige og adskilte, og dette oppfatter eg'et som et umåtelig sørgelig faktum. I innledningen til den norske oversettelsen av Cavells *Erfaring og det hverdagslige*, skriver Stephen Mulhall om hva som skjer i det skeptikeren mister troen på språket. Dette synes å gjelde eg'et i *Naustet*, som søker en fullkommen forståelse hos Knut'en forut for språket og sørger over hvordan kvinnens kropp understreker avstanden mellom ham og henne. I det skeptikeren slår fast at ingen kan få tilgang til hans inntrykk gjennom noe han verbalt formulerer, sår han tvil om hvorvidt andre noen gang kan få tilgang til hans smerte, eller kjenne den samme sikkerhet som han selv gjør. Det å betrakte kroppen som ugjennomtrengelig polstret, som om den stod i veien for andres kunnskap om ens bevissthet, hindrer forståelsen for å være et menneske blant andre. Dette likevel på en måte som tilfredsstillende et behov for å betrakte den menneskelige bevissthet som utilgjengelig. Skal man se det slik, vil en ikke være i stand til å gjøre seg selv tilgjengelig for andre og en fratras ansvar for å fremstille seg selv som noe annet enn det – utilgjengelig. En trenger slik ikke frykte at en skulle være fullt ut erkjennbar. (Mulhall i Cavell, 1998:12)

Det er ikke eg'et, men Knut'en «ho jenta» velger å gå sammen med i det gjengen beveger seg vekk fra barneklubben mot naustet hvor det skal utspille seg en erotisk lek av varianten «kyss, klapp og klem». Det utvikler seg fra noen lette klapp og klemmer til kyss, mens bølgene slår mot fjæren utenfor¹¹. Eg'et får kysse «ho jenta» i det som utgjør lekens spenningshøydepunkt, men ønsker det egentlig ikke da han er overbevist om at det er Knut'en hun egentlig vil ha:

[...]ho har sagt kyss, og eg ønskjer med heile meg at det ikkje må bli meg ho skal kysse, det må bli Knut'en, for det er Knut'en ho har lyst til å kysse, ikkje meg, det må ikkje bli meg, ønskjer med heile meg, og så blir det meg, og eg må stige ut or den

11 Dette er et avgjørende bilde i hans erindring i voksen alder.

mørke fellesskapen, med håret mitt, med kroppen min, og ho kjem mot meg, eg står der, høyrer ikkje regnet, merkar berre korleis eg har trengt meg på, alt eg vil er å komme tilbake til dei ordlause andre[...] (1989:70)

Etter et omstendelig kyss, får han tre tilbake til de «ordlause andre»-s rekker samtidig som «ho jenta» finner Knut'ens hånd og de leier hverandre hjem. Selv går han sammen med en annen jente. En jente han forholder seg likegyldig til, men kan trives med. Ingenting forventes og han trenger ikke uroe seg over hva hun vil gjøre med forholdet hans til Knut'en.

Når han kommer hjem denne kvelden, søker han isolasjon. Vekk fra moren, inn på rommet til musikken og bøkene. Han konkluderer på det skrivende planet med at det var her det hele begynte, etter denne høstkvalden da de alle vandret sammen i taushet og Knut'en holdt rundt «ho jenta», som eg'et visste han aldri kom til å få, men som han likevel hadde kysset. Her begynner isolasjonen. I alle fall hevder hovedpersonen at det er her det begynner, og Knut'en bekrefter også at eg'et etter denne episoden trakk seg vekk og ble sær¹². Men hva er det med denne situasjonen som fører ham til konklusjonen om at han ikke kan forholde seg til andre mennesker overhodet? For det er ikke utelukkende kvinner han unngår – det er alle.

Effekten av gjentakelser gjør seg gjeldene også på det narrative plan (motiv), ikke bare det språklige. Den sommeren han møter Knut'en igjen, står det igjen en kvinne, Kona til Knut'en, mellom dem og forkludrer mulighetene for å gjenoppta det ideelle felleskapet. Denne gjentakelsens effekt leder hen til Derridas tanker om forskjellen som grunnelement i verden. Ved å gjenta skaper man alltid en forskjell. Ved å si det samme, sier man alltid noe annet. Man *setter* en forskjell, hvilket er hva eg'et gjør når han lar episodene fra fortiden gli over i hverandre som var de ett.

Kona til Knut'en setter de to barndomsvennene opp mot hverandre, slik at de utgjør to av kantene i en trekantformasjon. Denne formasjonen gjør det bortimot umulig for protagonisten å gjennomføre sitt prosjekt, som er å gjenskape, gjennom en skriveprosess, den intuitive og umiddelbare formen for kommunikasjon han mener var der gjennom barndomsårene frem til den skjebnesvangre misforståelsen. Kona til Knut'en tar ved flere anledninger initiativ til kontakt og fysisk berøring, og eg'et forteller om kyssene med henne i nokså nøyaktig samme språklige vendinger som kysset med «ho jenta» i nauset. Hvert kyss blir en erindring som semantisk knytter sammen bølgene, mørket og kysset: «Eg høyrer bølgene, eg høyrer

12 Se sitat over (Fosse, 1989:10)

bølgjene slik eg hørde dei for lenge sidan, og eg står der, og eg ser mot henne, ho blæs ut stearinlyset, og det blir heilt mørkt.» (1989:89). Gjentakelsen er påfallende og det kan virke som det som skjedde i barndommen, som skapte distanse mellom de to kameratene, gjentar seg i det som skjedde «sist sommer». De to lagene av fortid har mange sammenfallende elementer og når de berettes om av eg'et på fortellerplanet, eller i skriftsværen, glir hendelsene ofte over i hverandre.

Kvinnenes kropp og eksteriør blir kontinuerlig, på grensen til det manende, gjentatt på vilkårlig vis som spontane innskytelser gjennom teksten. «Ei gul regnjakke» og «dongerijakka» blir gjennomgående bilder på kona til Knut'en, mens «ho med det lange håret» eller «ho med dei nye brysta» blir betegnende for «ho jenta». Langås argumenterer for at disse mentale bildene representerer kvinnene metonymisk, men at de slett ikke har noen metaforisk funksjon. Hun mener også at dette kan være såkalte flashbacks relatert til et traume, som gjerne gjør seg gjeldende som tilbakevendende og påtrengende mentale bilder. De trenger seg på, og kan ikke berettes om i vanlig, kronologisk orden.

Jeg mener i denne sammenheng det ikke er snakk om et traume i ordets rette forstand; en traumatisk opplevelse hovedpersonen vegrer seg for å uttale og som produserer tilbakevendende bilder som minner ham på det grusomme, u håndterbare han har opplevd, men heller et sterkt minne om et brudd – et brudd på symbiosen han mener han hadde med Knut'en, det som førte til at han trakk seg vekk og inn i seg selv. Det som gjorde at han mistet troen på språket og gjorde hans væren i verden til isolert og ensom. Det er også bilder av kvinnekroppen som minner ham på forskjellen mellom han og dem, den uovervinnelige, uoverkommelige adskiltheten. En adskilthet han sørger over.

4.1.3. «Og det er ingenting å seie»

Eg'et er urolig. Uroen er hans motivasjon for å skrive, men hva den grunner i, lykkes han ikke i å konkretisere, selv om han prøver. I første omgang legges det frem som om det var dette første møtet med Knut'en på mange år, som utløste uroen: «Det var då eg trefte Knut'en igjen at uroa kom over meg.» (1989:9) Likevel konstaterer han noe senere at han i grunn alltid har vært litt urolig. Det var kanskje ikke noe som startet sist sommer likevel? Er denne eg-personen bare en av natur nervøs type? Som vist i forrige delkapittel hevder eg'et også at uroen er knyttet til «ho jenta» og kvelder som den i fortellingen eksemplifiserte, når hun og

Knut'en går foran ham og holder rundt hverandre. Men det kan også se ut til at uroen er knyttet til fraværet av noe å si. Til stadighet befinner han seg i situasjoner der han ikke kommer på noe å si til personene som omgir ham, for eksempel når han blir bedt med inn i huset av kona til Knut'en:

[...] eg følgjer etter, litt brydd, eg kvir meg for dette, skal sitje i same rom som Knut'en, og eg veit vel ikkje kva eg skal seie, har aldri visst kva eg skal seie, eg veit det ikkje no heller, her eg går bak kona til Knut'en, litt bak henne, går bak henne fordi ho veit at eg ikkje seier noko likevel, berre går der der, seier ja, nei, ja kanskje det, og eg seier ingenting fordi eg ikkje har noko å seie, har ingenting å seie, har alltid ei eller anna merkverdig kjensle, nesen aldri tankar, har aldri noko å seie, berre denne underlege kjensla, som alltid forandrar seg, og den går det ikkje an å seie noko om[...] (1989:51)

Hovedpersonen gjentar i nær alle sosiale samspillsituasjoner: «kva skal eg seie til han?», «må snakke om noko», «må snakke om noko enkelt», eller konstaterer kort at «det er ikkje meir å seie».

Eg'et ser ut til å trekkes mellom ønsket om å være komplett isolert og den nagende trangen til å gjenoppta den symbiotiske tilværelsen med Knut'en. Han vet ikke om han deler kriterier med Knut'en da de ikke lenger umiddelbart forstår hverandre, men han leter hele tiden etter bevis for at de enes i tanke og handling. Cavell mener at den slags leten etter evidens for felles kriterier er grunnleggende skeptisk og uhensiktsmessig. Han mener heller at kriteriene utelukkende bør finne sin begrunnelse i vår felles enighet om deres fortsatte anvendelse. Derfor blir skeptikeren, når han avviser de felles kriteriene, nødt til å uttrykke noe annet enn det han tror på hvis han i det hele tatt skal hevde noe (altså gjennom språket). Alternativet er å ikke si noe som helst, som virker å være eg'ets foretrukne alternativ. Konsekvensen av å avvise kriteriene, som jo er hva som gjør at man kan skille fenomen fra hverandre, mener Moi vil være en utvisking av distinksjoner og en transformasjon av verden til et udifferensiert plenum, eller en flytende masse. Kriterier viser i seg selv menneskets engasjement i fenomenverden og ved å benekte dem benekter man i det samme at verden er betydningsfull, eller på noen måte av interesse (Moi, 1995). Eg'ets sammenblanding av fortidige hendelser, kan vise denne manglende evnen til å skille noe fra noe annet. Verden virker for ham i stor grad meningsløs, han engasjeres ikke lenger av noe, hverken musikk, litteratur eller andre mennesker, og holder seg for seg selv i sin egen lille verden av ingenting. Han blir ytterst alene og ensom. Likevel søker han tidvis ut av denne tilstanden, som når han leter etter bevis for at Knut'en har forstått ham.

I stedet for å kjøre båten direkte midtjfjords, tar han en omvei om kaien nedenfor Knut'ens hus: «Kanskje ser Knut'en meg, kanskje kjem han ned, vil vere med og dorge. Men kva skal eg seie til han? Han må ikkje komme, alt er så lenge sidan, og vi har ikkje meir å seie til kvarandre» (1989:15). Han dveler ikke lenger ved det og kjører ut på fjorden igjen til sitt faste fiskested hvor han er skjernet: «[...]eg liker så godt å fiske innmed holmen, eg liker ikkje at folk ser på meg, har aldri likt det, og langs fjorden er det ei smal dyrka stripe, og der er det hus. Husa vender ut mot fjorden. Det er folk i husa og dei kan sjå meg» (1989:16).

I det kona til Knut'en ankommer blir han umiddelbart spent og ukomfortabel: «Eg pilkar. Den eine båten kjem mot meg. Uroa blir større. Den eine båten kjem mot meg. Eg berre pilkar, ser den andre vegen. Uroa blir sterkare. Eg vil ikkje snu meg» (ibid). Hun er kontaktsøkende og utfordrende, men eg'et ønsker ikke kontakt. Han er skeptisk til mulighetene ved et fellesskap og søker derfor vekk fra andre mennesker. Eg'ets stillhet virker kvelende på ham i det hun opplagt ønsker å få ham i prat:

[...]eg seier at no har eg fisk, eg snur meg mot henne, ho kom med fiskelykka, seier eg, må snakke om noko, om noko enkelt, at ho er her, må snakke om noko, først blir eg uroleg, utan å vite kvifor, og så er brått kona til Knut'en i ein båt attmed meg, må snakke om noko enkelt, og det har nappa, første nappet i dag, og eg har snudd meg mot henne[...] (1989:17)

Situasjonen er ladet av hennes sensuelle bevegelser i båten og lokkende kommentarer. Hun får ham i lett prat, men samtalen preges av pauser og lengre stillheter som markeres under replikkvekslingen som «Det blir stilt» (1989:18) og «igjen blir det stilt» (1989:19). Under de stille periodene er oppmerksomheten til eg'et kronisk rettet mot Knut'en som står inne ved land og iakttar seansen. Eg'et ønsker ikke bare å si noe, hva som helst, han ønsker å fortelle henne at Knut'en står i veien og ser dem, noe hun trolig alt er oppmerksom på: «[...]eg må seie noko til henne, kan ikkje berre vere taust, må fortelje at Knut'en står inne på land, oppi vegen, kanskje vil han vere med oss, vil fiske han òg» (1989:18). Selv om kona til Knut'en spiller opp til en erotisk dans der ute på fjorden, er eg'ets indre uro uavlatelig knyttet til hans kamp med ordene og hans besettelse av Knut'en inne på land.

Kona til Knut'en er den første og eneste til å konfrontere ham med hans taushet og isolerte livsførsel:

Du snakkar lite, seier ho./ Ja./ Folk herfrå er visst sånn, seier ho./ Som regel, ja./ Eg skal vere her i hiele sommar, seier ho./ Du kom nettopp?/ Ho seier ja, og eg merkar at eg seier du, ikkje de, ho seier eg, ikkje vi, og eg må få fortalt henne at Knut'en står der inne [...]Det blir stilt./ Men eg har aldri sett deg før, seier ho./ Eg held meg mykje

heime./ Held deg for deg sjølv?/ Ja, mykje det./ Kvifor det då?/ Eg veit ikkje./ Må vere saman me andre, seier ho./ Eg hipslar på skuldrene./ Liker du deg best åleine då?/ Trur det./ Du er rar, seier ho./ Det blir stilt. (1989:24-25)

Selv om hun er den eneste til å bemerke det så eksplisitt, nevner også Knut'en, når de til slutt kjører inn til land, noe i samme dur: «Torsken går ikkje i stim, seier eg/ Du og torsken gjer ikkje det, seier Knut'en» (1989:27). Disse bemerkningene reflekterer eg'et ikke videre over, men han kjenner uroen vokse og gro i ham uten å kunne spore det direkte tilbake til en årsak, uten å kunne sette ord på det, eller sammenligne det med noe annet for å gjøre det mer håndgripelig for seg selv og sine lesere: «Eg får vel få ho heim, seier han, vend mot meg./ Ja, seier eg./ Du seier alltid ja, seier kona hans til meg, eg nikkar, seier ikkje noko, er så rart dette, og uroa, denne svære uroa[...]» (ibid).

Eg'et har i denne situasjonen, som i så mange andre, ingenting å si. Han vil ikke si noe, og kan heller ikke si noe. Det virker som han har forkastet dagligspråket som mulighet til å nærme seg den andre og verden. Dette er i tråd med Cavells definisjon av skeptikeren, som i sitt ønske om at det ikke skal finnes noen adskillelse, mister evnen til å telle, altså skille det ene fra det andre, og slik også mister evnen til å fortelle (snakke).

Det tredje møtet finner sted hjemme hos moren til Knut'en, hvor den lille familien bor gjennom sommeren. Det er tredje gang han ser Knut'en og kona til Knut'en den sommeren, og han forundres over hvordan alt er forandret. Ikke bare har ting forandret seg siden barndommen, men fra møte til møte gjennom sommeren er ansikt og stemninger i konstant forandring. I det han trer inn i huset og Knut'en kommer ned for å møte ham, ser han det:

[...]Jeg ser Knut'en stå i trappa, og eg synest han også er så forskjellig frå i går, eg synest alt forandrar seg, det er som om Knut'en var ein person då eg treffe han på vegen, då eg såg han komme gåande gjennom svingen, då eg heilt tilfeldig såg han igjen etter alle desse åra, og så var han ein heilt annan person igjen då han stod der på den odden, då kona hans sa han var stygg då han sa noko til meg, eg klarer ikkje ein gong hugse kva han sa, og no står han der, står i trappa, og han er nesten som i gamle dagar, og han ber meg komme inn, må komme inn i stova[...] (1989:53)

Selv om han skimter noe gammelt og konstant i måten Knut'en står i trappen på, røskes han snart tilbake til virkeligheten og årene som har gått i det han aner noe ukjent og for ham uforståelig i stemmen til Knut'en:

Kjem de ikkje inn, roper kona til Knut'en frå stova./ Han kjem no, seier Knut'en, og han snakkar inn mot stova, inn mot kona si, og eg merka igjen noko framandt i røysta hans, noko som ikkje var slik det hadde vore, for Knut'en sa til kona si at eg, at eg

kjem nok, og eg forstår ikkje heilt kva han kan meine med det, og eg blir ståande i gangen[...] (1989:54)

Noe er fundamentalt forandret fra den gangen de to guttene bare kunne blunke litt med det ene øyet for at den andre skulle forstå hva den ene mente. Ofte var ikke en gang det nødvendig, som tidligere vist – de hadde mest sannsynlig tenkt de samme tankene uansett. Slik er det ikke nå. Opptil flere ganger gjennom det tredje møtet legger eg'et merke til noe uvant i stemmen til Knut'en: «Du fiskar ofte? spør Knut'en, og eg høyrer noko i stemma hans, noko, eg veit ikkje kva det er, høyrer noko i stemma hans, det er noko der, og eg seier at det hender[...]» (1989:57) Hovedpersonen klarer ikke å forstå hva det er Knut'en prøver å kommunisere når han sier det han sier og aner bare denne fremmedheten i stemmen hans, noe som ikke er slik det har vært, eller muligens noe som ikke er slik det burde være. Dette viser seg igjen når de alle er samlet i stuen og Knut'en gjør eg'et oppmerksom på noe han alt har fortalt:

Har du kontakt med nokon? spør Knut'en./ Av og til, seier eg./ Kven då?/ Nei, det blir helst Torkjell'en då, han læraren, eg speler saman med han./ Ja, du har fortalt det, seier Knut'en, og igjen, eg kan ikkje forstå det, kanskje har eg fortalt det, eg kan ikkje hugse om eg har fortalt det[...] (1989:56)

Eg'et klarer ikke å gripe uttalelsene til Knut'en, og han klarer heller ikke å forstå hvorfor kona til Knut'en har tatt ham med seg inn i huset. Han frykter at det ikke er hva Knut'en ønsker og mistenker etter hvert kona til Knut'en for å ha tatt ham med seg inn kun for å provosere Knut'en. Eg'et anstrenger seg for å finne noe de to kan enes om, og insisterer på at de begge har fjernet seg fra det gamle og det som en gang var:

[...] berre det at han må treffe gamle kjende, folk han har kjent tidlegare og som han ikkje lenger har noko til felles med, folk han har fjerna seg ifrå, folk som gjer seg best som barndomsminne, og slik, nett slik, er det eg òg kjenner på det. Det er slik det er. Eg har ingenting å seie. Sit her berre. (1989:55)

Eg'et fortsetter å kverne rundt hvorfor Knut'en måtte understreke at han allerede hadde fortalt at det helst var Torkjell han forholdt seg til av de andre i bygden. Torkjell har på mange måter overtatt Knut'ens rolle i bandet og kanskje smerter det Knut'en å bli minnet på sin erstatter, ikke bare i bandet, men som viktig element i eg'ets liv. Dette er utenfor eg'ets fatteevne og han blir stående og stampe i et evig «hvorfor», eller «hva betyr det?».

Jo mer han går igjennom de forvirrende situasjonene, desto mer forsvinner dets mening. Det virker som om han forsøker å sette dem inn i ulike kontekster, men hver gang er resultatet det samme, nettopp at han ikke kan komme frem til meningen ved situasjonene og det som sies.

Dette er i tråd med Derridas begrep «différance» som også innebærer en kontinuerlig forskyvning av mening. Det finnes ingen absolutt kontekst som gir en absolutt mening og denne meningen, eller essensen er i seg selv ikke eksisterende, eller ikke mulig å nå nettopp på grunn av denne konstante forskyvningen.

Eg'et var ubekvem alt fra begynnelsen av dette tredje møtet, og ubehaget eskalerer utover i seansen. Kona til Knut'en legger tydelig an på hovedpersonen noe Knut'en kommenterer overbærende, men syrlig nedlatende. Kommentarene er i all hovedsak rettet mot hans kone. Eg'et planlegger hvordan han skal få fortalt ekteparet at han må trekke seg tilbake, komme seg hjem, men bruker lang tid før han endelig uttaler ordene. De ber ham om å bli litt til, siden de stort sett er alene og kunne trenge litt selskap: «[...]jeg vil reise meg, gå, komme meg heim, alt er lenge sidan, er ikkje noko igjen, alt er forbi, må berre skunde meg, komme meg opp, på beina, må komme meg heim, og Knut'en skjenker seg meir whisky[...]» (1989:63), men eg'et ønsker seg bare vekk. Ubegaget blir for påtrengende. Når han endelig kommer seg ut av huset og tar fatt på hjemveien, er han rastløs og urolig: «[...]jeg tenkte at eg måtte komme meg heim. Eg ville bort. Ville ikkje vise meg meir for nokon. Eg ville at ingen skulle få sjå meg meir. Eg ville skjule meg, gøyme meg. Eg var redd» (1989:64-65). Når han legger seg den kvelden er uroen nesten uutholdelig og manifesterer seg fysisk som smerter i arm og fingre.

Under det fjerde og siste møtet mellom de tre den sommeren, gjemmer eg'et kona til Knut'en bak scenen etter hennes eget ønske. Knut'en danser med en gammel klassevenninne og forsvinner etter hvert ut av lokalet. Når Knut'en kommer tilbake og spør etter konen, serverer eg'et en løgn som innebærer at han slett ikke har sett henne. Denne løggen hjemsøker ham resten av kvelden: «[...] han spurde etter kona si, om eg hadde sett henne, og eg sa at eg ikkje hadde det, eg hadde ikkje sett henne, kvifor sa eg det, ho sat bak scenekanten, skulle sagt kor ho var, eg kunne vel ikkje gjere det[...]» (1989:85). Han forstår hverken hva han gjør eller hvorfor han sier det han sier. Språket fremstår automatisert, eller som om han ikke lenger har kontroll over det.

Etter at kona til Knut'en har gjort sitt ytterste for å forføre eg'et på vei hjem fra bygdedansen, og etter seansen i naustet som vekket gamle minner om en annen skjebnesvanger kveld i naustet, den gangen da alt forandret seg, ønsker eg'et seg atter vekk – vekk fra kona til Knut'en og vekk fra minnene og uroen. Forvirringen er total og uroen gjør det vanskelig for ham å samle seg om noe som helst. Dagen etter står han på tunet utenfor sin mors hus da han plutselig får øye på Knut'en nede i veien, han vinker, men Knuten bare snur seg vekk, og

viser ham ryggen. Bildet av Knut'en som viser ham ryggen har vært gjennomgående fra romanens første side, men først helt mot slutten av første del forsøker fortelleren å gå inn i situasjonen hvor Knut'en setter et endelig punktum for deres samvær og fellesskap.

4.1.4. Eg'et som skeptiker

Eg'et gjør det klart at han ikke liker at folk ser ham, han vil helst gjemme seg på rommet sitt, utilgjengelig for alle. Kan han ikke ha det fullkomne fellesskapet med Knut'en han begjærer, et fellesskap som ikke forholder seg til språkets begrensninger, eller kroppens ugjennomtrengelighet, vil han heller ikke forsøke å gjøre seg kjent for andre. Da vil han ikke kjennes. Og det er den retningen prosjektet etter hvert tar, i all sin umulighet, selv om han i hele andre del forsøker å oppheve avstanden ved å se inn i Knut'ens hode. Cavell ser umuligheten i denne metoden for perfekt viten om den andre og seg selv: «I cannot, so to speak, tuck in my head and look around; I cannot lay hands on myself any more intimately than you can. And memory here would be a thin reed. None of us remembers our birth even though each of us knows that he or she is natal, so to speak» (1979:381). Han kan ikke bevege seg inn i sitt eget, eller andres hode, og prosjektet han er i så måte alt fra startet dømt til å mislykkes.

Toril Moi skriver i sin dagligspråksfilosofiske analyse av *Rosmersholm* at «[f]antasier om fullkommen kommunikasjon mellom to sjeler er grunnleggende skeptisk. Den nedvurderer kroppen, men den nedvurderer også språket, for den fratar ordene all verdi: menneskelig tale kan aldri bli annet enn nest best i forhold til sjelens sanne, ordløse kommunikasjon» (Moi 2006:388). Eg'et ser seg selv og møtene mellom ham og Knut'en gjennom Knut'ens øyne og prøver slik ikke bare å gjenopprette den sjelelige og fullkommne kommunikasjonen fra barndomsårene, men antakelig også å komme nærmere sannheten om seg selv. Igjen stiller Cavell seg skeptisk til metoden og konstaterer at dersom man holder fast på tanken om at kroppen er et hinder man må forsere for å få tilgang til den andres bevissthet, må dette nødvendigvis gjelde en selv, at det samme hinderet står i veien for tilgangen til ens egen bevissthet: “[...] we feel that to know the reality of the other we have to get past his body to him, that what is really happening is hidden from view, in a place we cannot enter. If this is the way things are, I am in no better position to myself than you are.” (1979:381). Dette viser at eg'et er en skeptiker. Han ønsker et fullkomment og sjelelig fellesskap med Knut'en og mener at dersom dette skal la seg gjennomføre, må han trenge inn i Knut'ens hode.

Det fortellermessige grepet som er gjort viser hvordan han forsøker å gjennomføre sitt prosjekt, nettopp ved å tilsynelatende gi Knut'en synsvinkelen. Dette gjør han til dels i første og fullstendig i andre del av romanen. Likevel blir alt som kummuniseres uttalt av én og samme stemme, nemlig stemmen til eg'et, noe som viser at dette heller enn å være Knuten's faktiske tanker, er eg'ets forsøk på å simulere, eller lese dem.

4.1.5. Den ultimate avvisning

Dagen etter Torkjell'en og eg spelte på bygdafesten i sommar, tidleg om morgonen, eg stod ute i tunet, eg trur ikkje eg tenkte på noko særskilt, ikkje på Knut'en, ikkje på kona hans, eg stod der berre, tenkte ikkje på kvelden før, og då såg eg Knut'en, nede i vegen, han såg meg, eg vinka til han, men han berre rista lett på hovudet, og Knut'en tenkte at alt er lenge sidan, han såg oss nok, veit nok alt, og det skulle ikkje gjere noko, men det var den gongen, ho jenta, vil ikkje meir no, må vel berre, kan ikkje, ser meg stå der, må vel seie, treffe, gjere, og han kan vel ikkje nettopp, men må vel, kan ikkje, skulle vel, står der, og han veit vel ikkje, ser meg, og no skulle, dette òg, må vel sove litt, ikkje seie noko, såg det nok, han veit alt, tenkjer Knut'en, og så stilte han seg opp, i vegkanten, står der og ser opp mot meg. (1989:92)

Midt under dette siste møtet mellom Knut'en og eg'et, skifter synsvinkelen fra eg'et til Knut'en, før det så skifter tilbake igjen til eg'et. Situasjonen er kaotisk og forvirrende, et inntrykk som forsterkes av den usammenhengende, fragmenterte syntaksen. Øyeblikket hvor Knut'en vender om og snur ryggen til i det eg'et så smått nærmer seg ham, er avgjørende da det er en brutal markering på at et fellesskap for alvor er over: «Eg vinka til han igjen, men no reagerte ikkje Knut'en, berre stod der, i vegkanten. Eg visste ikkje kva eg skulle gjere, så eg byrja gå nedover vegen, og då, med ein gong, byrja Knut'en gå utover vegen, og Knut'en tenkte at no, nei, dette går ikkje, skulle berre gå[...]» (ibid). Dette virker å gå hardt inn på eg'et, som i «skriftsfæren» forsøker å gå inn i Knut'ens tanker for å gi hendelsene mening for seg selv, og ikke minst for at de to mennenes tanker igjen skal være samkjørte.

Alt fra første side i romanen introduseres bildet av den bortvendte Knut'en: «I barndommen var Knut'en og eg alltid saman. Og Knut'en gjekk. Eg ropte etter han, men Knut'en berre gjekk. Ei uro er kommen over meg. Eg såg i ryggen hans» (1989:7). Det er tydelig at dette er et bilde som spontant melder seg i det skrivende eg'ets bevissthet. Det mislykkede forsøket på å nærme seg den andre, Knut'en, blir altså hintet om alt fra starten av og spår hvordan prosjektet vil ende:

I sommar trefte eg Knut'en igjen. Det var då uroa kom over meg, for ingenting er slik det ein gong var, alt er forandra. Knut'en og eg var alltid i lag. No er Knut'en gift, har fått to døtrer. Knut'en og eg var ungar i lag, blei ungdommar i lag. Eg såg Knut'en gå utover vegen, eg ropte etter han. Han svarte ikkje, gjekk berre. (1989:66-67)

Dette kan si noe om hvilket språksyn som her ligger til grunn da tanken om at tegnet – skrevet eller talt – produserer en utsettelse av mening vises igjen i måten eg'et forsøker å nærme seg den andre gjennom å skrive seg inn i hodet hans og ikke oppnår noe annet en eskalering av den avstanden han ønsker å bryte ned. Adskillelsen blir her eksplisitt uttalt når Knut'en vender ham ryggen og går fra ham.

4.1.6. Dødsmotivet

I den tredje og minste delen av romanen møter vi eg'et etter at sommeren med sine begivenheter er over. Denne delen av romanen er i sin helhet dedikert til eg'et på det skrivende planet, i skriftsfæren. Han er nå fullstendig resignert og gjør ikke annet enn å skrive krampeaktig for å holde uroen på avstand, men begynner å tvile på skrivingens effekt: «Eg berre sit her. Kvar dag. Eg skriv for å halde uroa på borte. Eg veit ikkje om uroa er blitt større eller mindre. Eg sit her og skriv» (1989:137). Han verken leser eller hører musikk, men er nødt til å fortsette sitt skriveprosjekt for i det hele tatt å ha noe å bekjempe uroen med. Bildet av Knut'en som beveger seg vekk fra ham, viser ham ryggen, hjemsøker ham og følges opp av en umiddelbar stikkende følelse av uro i armen og fingrene. I skriftsfæren summerer han for seg selv sommerens hendelser, og de ulike lagene av fortid, fjernere og nærere i tid, glir over i hverandre i en salig smørje av minner. I likhet med Derridas tanker om tegnet (skrevet og talt), som uten iboende essens, og uten annen mening enn den det får ved å skille seg fra noe annet, ser eg'et ingen mening ved det som har skjedd. Det som har skjedd kan ikke gripes med ord, da de ikke vil bringe ham nærmere noen sikker viten.

Det eneste av minnene han går nærmere inn i i denne romanens siste del, er minnet om en av mange spillejobber på et ungdomshus i en annen bygd, noen timer unna. Men denne ene kvelden er «ho» til stede, «ho som stod saman med ei venninne» og det gjør denne kvelden ulik alle de andre. «Ho» står foran scenen sammen med en venninne og sender ham blick. Han viker lenge med blikket før han fatter mot og de to utveksler noen korte blick. Etter hvert begynner hun å se på Knut'en og Knut'en tilbake på henne og i en pause blir de sittende sammen på en benk tett omslynget. Så er de to vennene sammen på scenen igjen og veksler blick med den samme jenta: «Den gongen, ho jenta. Ho stod framfor scenen, heile kvelden, såg mot meg, såg mot Knut'en. No høyrer eg mor mi komme gåande i trappa, eg sit her og skriv[...]» (1989:142-143). Igjen ser man denne trekantformasjonen som tegner seg opp med Knut'en og eg'et i hvert sitt hjørne og en kvinne på topp som felles objekt for begjær. Det er i slike situasjoner, hvor Knut'en agerer på en måte som tilsier at enheten mellom de to vennene

er en illusjon, i det han handler på en måte som viser hans uvitenhet, eller likegyldighet til eg'ets tanker, at eg'et blir bevisst sin adskilthet. Symbiosen slår sprekker, noe som gjør tilværelsen uutholdelig for den skrivende hovedpersonen.

Anekdoten om den ene av mange spillejobber avbrytes, som sitatet over viser, av at eg'ets mor kommer inn i rommet hvor eg'et sitter og skriver. Uroen øker om mulig enda mer og han frykter hennes jammer over at han aldri tar steget ut i dagslys, noe som viser seg til dels å være hennes motivasjon for å tre innenfor hans fire vegger. Mer som et apropos, forteller hun at kona til Knut'en er død. I forkant av dette er det mest som om eg'et aner at noe er galt: «Mor mi står i døra. Eg ser mot henne, ser opp, sluttar å skrive» (1989:143). Han slutter å skrive, noe som innebærer at leseren ikke får ta del i det som skjer og det som blir sagt før han litt senere setter seg ned med pennen igjen. Det neste man får høre fra eg'et er altså hakket frem i tid og vises i teksten som et mellomrom til neste avsnitt. Han forteller om morens besøk på rommet i retrospekt:

Mor mi var nettopp oppom, ho strauk meg over kinnet, sa at eg måtte slutte med denne skrivinga, måtte gå ut, i alle fall på utikken, kunne no vere med på nokre spelejobbar, i alle fall, sa ho, og så fotalde ho at ho hadde snakka med mor til Knut'en i dag, ho hadde fortalt at kona til Knut'en var død. Mor til Knut'en hadde sagt at det måtte nok ende gale. Ho kunne ikkje forstå anna, hadde ho sagt. Det var ei stund sidan ho døydde. Ho blei funen drukna. Det var forferdeleg, hadde mor til Knut'en sagt, men det måtte ende gale. Det var no mest synd på ungane, hadde ho sagt. Det var nok sjølv mord. (ibid)

Det er denne hendelsen som utgjør fortellingens absolutte klimaks og som skaper en kriminalroman-atmosfære over det hele. Den kaster lys over de uhyggelige frempekene eg'et har gitt gjennom hele fortellingen: «noko forferedleg kjem til å hende». Det er et klimaks uten videre oppklarende etterspill. Det utgjør romanens siste setninger kun etterfulgt av eg'et som avslutter sitt skriveprosjekt i det uroen igjen blir uutholdelig: «Mor mi var nettopp oppom. Eg måtte komme ned, sa ho. Eg veit ikkje. Denne uroa er ikkje til å halde ut. Mor mi. Eg hørde stega hennar nedover trappa. Mor mi er ikkje så gammal. No er uroa uuthaldeleg. Dermed avsluttar eg skrivinga mi» (ibid).

Toril Moi skriver i «Å miste troen på språket: Fantasier om fullkommen kommunikasjon i *Rosmersholm*» fra boken *Ibsens modernisme* av samme forfatter, om døds motivet i Ibsenstykket. Rosmer vil ikke akspetere at andre er forskjellige fra ham selv, noe han først blir smertelig klar over når Rebekka legger frem visjonene for sitt eget selvmord og omtaler hvordan hennes døde kropp skal behandles i etterkant. Han bestemmer seg da for å gå i døden

sammen med henne «fordi han ikke orker å leve som et alminnelig dødelig menneske i en alminnelig verden av forskjell og atskilthet» (Moi, 2006:406). Når han bestemmer seg for å dø sammen med Rebekka, er det et siste forsøk på redde fantasien om at to kan bli ett: «Ved å velge å dø avviser de atskillelsen, begrensningen, det hverdagslige, verden» (2006:407). Moises lesning innebærer at *Rosmersholm* er en pessimistisk analyse av politikken og kjærlighetens vilkår i moderniteten, der de to elskende forfekter en umulig sammensmelting og forening med kroppen og språket som åpenbare hinder. Denne visjonen er destruktiv og dødelig og kan kun føre til en «fortvilt skeptisisme når den stilles overfor de mest grunnleggende sidene ved det å være menneske, nemlig at vi har dødelige, kjønnete kropper og at vi må bruke språket for å forstå andre og for å få dem til å forstå oss» (2006:409).

Det er flere mulige løsninger på *Naustets* «krimgåte»: hvordan døde kona til Knut'en? Den mest nærliggende er nok å ta Knut'ens mor på ordet når hun sier at det måtte ende slik og at det nok var et selvmord. Sier man at dødsfallet var et selvmord, burde man kunne lese noen destruktive, om ikke suicidale tendenser ut av skildringene av kona til Knut'en. Det kommer tydelig frem fra beretningen at hun ikke var utelukkende lykkelig i ekteskapet med Knut'en og at hun søkte spenning og affeksjon andre steder. At hun legger seg etter eg'et virker ikke overraskende på Knut'en som mer oppgitt responderer på hennes stadige utskielser, som av den grunn i stor grad virker symptomatiske:

[...]jeg ser bort mot Knut'en, han sit med ryggen til, ser ut av vinduet, han har whiskyglaset ståande i glaskarmen, og ho er raskt oppe med lippene sine, kysser meg fuktig på kinnet, og Knut'en snur seg, eg møter augene hans, og han ristar lett på hovudet. Han seier at slik er ho, slik er kjerringa hans. Hadde ho endå vore full, men ho er heilt edru, og så står ho der, midt på golvet, midt framfor han, og kysser og klattar på en mann ho nett har sett. Han flirer. Knut'en sit i stolen sin og flirer. (1989:64)

Ut ifra eg'ets skildringer av møtene med kona til Knut'en, vokser der frem en karakteristikk av henne som skjør, men aggressiv, sultet på bekræftelse og nærhet. Kan hende ble hennes overdrevne ønske om å begjæres ikke tilstrekkelig besvart av eg'et den kvelden i naustet, og hun kjente at hun ikke lenger hadde noen egenverdi. Skuffelsen blir i alle fall kommunisert når eg'et avviser henne og hun må vende tilbake til Knut'en:

Eg blir ståande, og kona til Knut'en spør om det er noko, om det er noko spesielt som har skjedd, kvifor eg står sånn, eg ser heilt rar ut, seier ho, og må eg gå heim alt no, seier ho, vi kan vel vere her litt til, seier ho, og eg står der, berre står der, og ho seier at viss eg berre skal stå sånn og sjå heilt gal ut så kan eg vel like godt gå, seier ho, og eg nikkar. Ho reiser seg. (1989:88-89)

Hun besvarer ikke hans avskjed med henne, bare vender om og går mot huset til Knut'ens mor hvor Knut'en venter på henne. Hvorfor hun handler som hun gjør, går målrettet inn for å bedra sin mann, kan man ane under bygdedansen hvor Knut'en nokså umiddelbart går inn i dansen med en tidligere klassevenninne og etter hvert forsvinner med henne ut av synet. Når eg'et tar kontakt med kona til Knut'en som sitter alene på sidelinjen, er bitterheten et faktum. Hun blir med ham bak scenekanten og sier at Knut'en bare må lete etter henne, hun ønsker ikke å se ham. Etter mange års tilsidesettelse, kan det hende at hennes selvfølelse var så skrøpelig at hun ikke kunne tåle denne siste, avgjørende avvisningen.

En annen plausibel forklarng på dødsfallet, kan være at Knut'en tok livet av henne. Når man i andre del av romanen får se hendelsene tilsynelatende fra Knut'ens perspektiv, er han alt fra første møte med eg'et overbevist om at konen hans har funnet et offer for sin forførelses natur: «[...]Knut'en tenkjer at alt han ønskjer er å få vere i fred, det er ingenting anna han ønskjer, og kona hans ser slik på meg, ser meg inn i augene, tenkjer han, slik er ho alltid, tenkjer han, ser slik[...]»(1989:98). Hans oppmerksomhet er stadig rettet mot hennes vandrende blikk, og selv om han lenge klarer å holde en overbærende og likegyldig maske, er han konstant på vakt fordi «[h]an kjende igjen den måten ho hadde sett på meg i dag. Han visste kva det betydde.» (1989:104). Han mistenker hennes motivasjon med rette, basert på erfaring, og han klarer heller ikke stole på hovedpersonen. Han minnes «ho jenta» og vet at han i den situasjonen gjorde eg'et vondt og frykter at hans rettferdighetssans nå skal påvirke ham til å la konen til Knut'en forføre ham:

Knut'en går innover vegen, og han tenkjer på ho jenta, ho på den dansen vi spelte på, det var ikkje slik meint, ikkje frå hans side, var berre tull frå hans side, og no vil eg kanskje, kan ikkje vere slik, han meinte ikkje noko gale med det, trudde ikkje det var noko spesielt med ho jenta, var berre ei vanleg jente, men eg blei så merkeleg etter det, trekte meg tilbake, blei sky nesten[...] (1989:104-105)

Han slår gang på gang fra seg muligheten for at hans barndomsvenn skal la seg påvirke av den fortidige hendelsen i vurderingen av hvorvidt han skal la seg forføre.

Det hender at Knut'ens kontrollerte og avmålte reaksjonsmønster slår sprekker, og det er i disse situasjonene man kan mistenke ham for å være vredere enn først antatt. Etter at kona tar med seg eg'et ut på holmen mens Knut'en står på land og ser det hele, blir mistanken nærmest besettende. Han mistenker etter hvert de to for å konspirere mot ham, le av ham bak ryggen hans, ydmyke ham for så å kunne godte seg over det sammen etterpå: «[...]så reiser eg meg opp, sjølvsagt, no skal vi audmjuke han, blir så mykje betre å knulle saman då, han forstår det

nok, slik er det, og han ser meg opne vinflaska, og ho sit der, skrevar med beina, og kona hans og eg sit og smiler til kvarandre, gjer hemmelege teikn, vi ler av han, tenkjer Knut'en[...]» (1989:116). Han er overbevist om at de to har hatt seksuelt samkvem når kona kommer tilbake etter seansen i naustet etter bygdedansen. Han konstaterer i flere tilfeller at «dette går ikkje» og når han tropper opp fremfor huset til eg'et, er det likeså det rabler for ham. Tankene er usammengende og kverner rundt det stadig samme «dette går ikkje». I så måte er det en mulighet for at Knut'en i vrede har tatt livet av sin kone. En annen motivasjon for å drepe henne, kan være at han ikke kan akseptere hennes adskilthet, at hun er et annet menneske enn ham, forskjellig fra ham.

Den tredje muligheten er at det er det skrivende eg'et som har tatt livet av kona til Knut'en. Det ville i så fall gitt et faktisk traume til Unni Langås' lesning av verket, men det ville også underbygget min egen lesning. Jeg har skissert opp en modell som viser hvordan Knut'en i hovedsak er objektet for eg'ets begjær. Ikke seksuelt, men som symbiotisk partner. Kvinnene som kommer imellom, som «ho jenta» og kona til Knut'en, og som blir begjært av dem begge, skaper en uhensiktsmessig trekantformasjon med tanke på eg'ets prosjekt. Delvis i del en, og fullstendig i del to, forsøker eg'et å gå inn i Knut'ens hode, hans tanker, og gjengi disse for seg selv og leseren. Dette er hans prosjekt; å gjennom å skrive seg inn i Knut'ens bevissthet gjenskape det symbiotiske fellesskapet han mener var mellom dem i barndommen. I naustet den gangen og på bygdedansen den andre gangen, velger Knut'en å agere på sitt begjær selv om han vet at det sårer eg'et. I disse situasjonene blir eg'et minnet på sitt ensomme ståsted i verden, som adskilt fra andre, og ikke minst den helt spesielle andre, Knut'en. Men eg'et benekter at Knut'en er en annen enn ham selv, og gjennom fortellerteknikken tilintetgjør han ham fullstendig, ved å ta steget inn i hodet og overstyre tankene hans. Han anerkjenner ham ikke som et eget og adskilt individ ulikt seg selv.

Det kan ha seg slik at eg'et ser som eneste mulighet for å kunne gjennomføre sitt prosjekt å kvitte seg med det problematiske uromomentet. Uten kona til Knut'en som forstyrrende element, vil kanskje veien tilbake til symbiosen være mulig. Man kan si at han gjennom fortellingen tilintetgjør Knut'en og konkret ødelegger kona til Knut'en.

I det dødsbudskapet kommer kan man i retrospekt se fortellingens syndefallmotiv der begjæret fører de involverte ut av den paradisiske tilstanden. Den paradisiske tilstanden tegnes opp for øynene våre av det skrivende eg'et som barndommens absolutte enhet og nærmest språkløse fellesskap. Der utgjør han og Knut'en kongehus og hoff og er hverandres

alt. Bruddet kommer i første omgang i form av «ho jenta» i naustet og i andre omgang som «ho jenta» på bygdedansen. Jentene begjæres og fører de to guttene til en forståelse av sin egenhet og adskilthet – den absolutte avstand blir den paradisiske enhetens motsats. Dersom denne forståelsen av adskilthet igjen fører til eg'ets isolasjon, kan det være grunnen til at han frykter han aldri mer kan gjøre seg forstått, at han ikke kan uttrykke seg overhodet, og slik faller ut av det menneskelige fellesskap. Dette kan også forklare hans eventuelle forbrytelse mot kona til Knut'en da tanken på at ingen noen gang vil komme til å anerkjenne ham som medmenneske, som et medlem av menneskeheten, vil kunne skape en frykt for å være umenneskelig, uhyrlig, og gal. (Moi 2006:403)

4.1.7. Gjentakelse og rytme

På romanens første side, hvor vi møter eg'et i det han setter seg ned for å skrive om den nylige gjenforeningen med Knut'en, konstaterer han at «[e]i uro er kommen over meg. Eg veit ikkje kva det er, men uroa verker i den venstre armen, i fingrane. Eg går ikkje ut lenger.» (1989:7). Han kan kjenne at uroen gir seg fysiske utslag ved en prikking i fingre og armer – noen ganger venstre side av kroppen, noen ganger høyre. De fleste ville vel oppsøkt lege med mistanke om hjerteinfarkt, men eg'et vet umiddelbart at det fysiske ubehaget er knyttet til hans psykiske/mentale urolighet. Uroen setter seg i kroppen til hovedpersonen og verker: «Eg går ikkje ut lenger. Eg har ikkje rørt gitaren sidan uroa kom over meg, eg speler ikkje plater lenger. Det verker i den venstre armen, i fingrane» (1989:29).

Han hevder også at han stort sett ikke har tanker i hodet, men heller en følelse som er i konstant forandring og som er uutsigelig og i det hele uforklarlig i sin natur. Det kan virke som om det er denne ubestemmelige følelsen som dirigerer eg'ets språk i en utvidet fysisk forstand, og gir narrativet den rytmen og den musiske formen det har. Det kan altså påstås at denne følelsen, uroligheten dirigerer skrivingen hans mer enn hans bevissthet og forstand. Det viser seg spesielt i de situasjonene hvor han blir oppkavet eller forvirret. Da blir syntaksen enda mer ufullstendig og avbryter seg selv enda oftere enn til vanlig, som her, rett etter at moren har fortalt ham om dødsfallet til kona til Knut'en: «Mor mi. Eg høyrer ho gå over golvet, alltid var vi saman, og Knut'en berre gjekk, eg såg i ryggen hans. Knut'en dansar med ei frå klassen. Eg sit her og skriv. Eg har ikkje rørt gitaren sidan uroa kom over meg. Eg veit ikkje» (1989:93). Syntaksens fragmentariske og oppramsende form når sitt absolutte høydepunkt i det han skal gjengi Knut'ens frustrasjon som står nede på veien under huset til

eg'et¹³. Bruddstykker av setninger som «nei, det kan ikkje vere» eller «dette går berre ikkje», «kan jo ikkje», «veit ikkje», speiler følelsen av avmakt, forvirring, frykt og skuffelse, uten at disse følelsene blir eksplisitt nevnt. Ingen andre følelser enn uro blir igrunn eksplisitt nevnt ved navn.

Vi har tidligere sett at Fosses litteratur ble satt sammen med Derridas språkfilosofiske arbeid. Ole Karlsen har gjort oppmerksom på hvordan den repeterende skrivestilen til Fosse heller enn å understreke likhet, skaper en forskjell:

Å gjenta en benevnelse er å skape en ny benevnelse, samtidig som den nye benevnelsen har spor i seg bakover i tid; gjentakelsen forutsetter forskjell, ikke identitet, den *setter* en forskjell på samme måte som språktegnet setter en forskjell i forhold til den virkelighet den benevner. (2000:274-275)

Dersom man ser gjentakelsen som noe som skaper en forskjell, vil det kunne kobles til Derridas begrep «différance» i betydningen «å skille seg fra», eller «ulikhet»/«forskjell». Differansen er den bevegelsen som skiller tegnene fra hverandre og som skiller tegnet fra det det er ment å benevne. Også den temporale betydningen av begrepet kan i denne sammenheng finnes i det at teksten gjennom gjentakelser skaper en «tilbakevendende tale» som samtidig er både fremoverrettet og bakoverrettet (ibid):

Eg kjenner på ei lett uro. Eg veit ikkje kva det er. Det er noko som kom over meg, eg veit ikkje kva det er, men eg kjenner på ei uro. Det var ein fin kveld. Er mildt, varmt. Eg kjenner på ei uro. Det er kommen over meg ei uro. Eg har aldri kjent den før, og eg ser det ligg to båtar lenger utpå fjorden, eg såg dei ikkje då eg kom. Det ligg to båtar lenger ute, nokre meter frå kvarandre. Båtane ligg i ro. (1989:15).

Ved gjentakelsen blir utsettelsen et faktum. Det samme sies om igjen med små variasjoner, og hver gang man kommer problemets kime et hakk nærmere, trekkes vi umiddelbart tilbake hvor utgangspunktet tas opp igjen og repeteres; «Det er kommen over meg ei uro», eller «Det var i sommar eg møtte Knut'en». Protagonisten viser en vilje til å komme sin egen uro til livs, men det er tydelig at han betviler språkets evner når det kommer til stykket.

I sitatet ovenfor kan vi også se et eksempel på at han setter sin egen uro opp mot gjenstander, natur og andre mennesker og karakteriserer dem som enten i ro, eller urolige.

Motsetningsforholdene i språket er noe Derrida legger stor vekt på i sitt språkfilosofiske arbeid i det han reagerer på hvordan språket består av hierarkisk ordnede motsetningspar hvor

13 Se sitat under «Den ultimate avvísning».

det sistnevnte blir det førstnevntes negative motsats. Gjennom en nøye undersøkelse av disse parene, som f.eks. natur-kultur, tale-skrift, rårker han ved denne forståelsen av språkets og verdens orden og struktur.

Det kan virke som om eg'ets prosjekt er et forsøk på å forklare det uforklarlige, et overmodig prosjekt som springer ut fra skuffelsen over språket som kommunikasjonsredskap, en skuffelse som får grobunn i det protagonisten oppfatter at språket fører til misforståelser, som for ham utgjør en forsterkning av adskillelsen. Kan han ikke gjenoppta troen på språket, ser han heller ingen løsning på uroen og isolasjonen. Likevel kan det være som Lehmann sier om Fosses dramatik, at eg'ets forsøk ikke nødvendigvis er å utsi det uutsigelige, men heller nærme seg, så langt det lar seg gjøre, de forskjeller som språket og verden består av.

4.1.8. «Eg sit her og skriv. Eg er åleine»

Fortellerteknikken i Naustet er som tidligere nevnt avvikende i det hensendte at førstpersonfortelleren tilsynelatende har innsikt i en annen karakters tanker og observasjoner og gjengir disse med sin egen stemme. I det som fra fortellerens side kan virke som et forsøk på å bevege seg inn i den andres hode for å få full og direkte tilgang til hans tanker, viser det seg et underliggende skeptisk språksyn. Ønsket om symbiose og fullkommen kommunikasjon fører til manende forsøk på å komme den andre under huden for slik å forstå hans tanker og derav hans handlinger, hinsides alle ord, til trass for det adskillende språket.

[...]så mykje vi gjorde saman, men kva skal han seie, vi har vel ingenting til felles lenger, men må seie noko, prate, nettopp dette har han grudd seg for, tenkjer Knut'en, men vi har hatt mykje saman, alle dansane vi spelte på, jentene og den gongen, ho jenta, meinte ikkje noko med det, eg blei så sky etterpå, ikkje noko alvorleg, berre ei misforståing, var ute på dans, etter at vi hadde spelt, og som vanleg var det eit par jenter igjen etter dansen, for dumt, eg blei heilt forandra etterpå, blei sky, ville ikkje spele meir, tenkjer Knut'en, og han tenkjer at no er han gift, eg har vel aldri hatt så lett for det med damer, tenkjer Knut'en, men no er han gift, tenkjer han, og det er så lenge sidan, kva skal han seie, må seie noko[...] (1989:10-11)

Den ideelle formen for kommunikasjon, som protagonisten legger fram i de fragmenterte minnene fra barndommen med Knut'en, er i høyeste grad forut for og hinsides språket, den er umiddelbar og nærmest telepatisk. I sitatet ovenfor ser vi at han, på vegne av Knut'en, viser til den hendelsen hvor idealet ble revet ned fra sin høye trone. Knut'en handler på et gitt tidspunkt på en måte som viser at han ikke har forstått hva hovedpersonen tenker og føler. Han kaller det en misforståelse, noe en person med en viss tiltro til språket ville forsøkt å

gjøre rede for i etterkant ved eksplisitt å uttrykke overfor den andre hva han egentlig mente. Denne tilsynelatende ufarlige misforståelsen får likevel alvorlige konsekvenser for eg'et. Når idealene faller og den forestilte symbiosen mellom de to svikter, representerer det et altoverskyggende brudd for ham at han ikke lenger verbalt kan forholde seg til andre og «det er ikkje lenger noko å seie» blir hans stadige konklusjon. En konklusjon som fører ham inn i isolasjon og ensomhet.

Det er denne uroa, eg veit ikkje, men denne uroa. Eg ropte til Knut'en, men han svarte ikkje, gjekk berre. Sidan har eg ikkje sett han igjen. Eg må halde uroa borte, derfor skriv eg. Det var i sommar uroa kom over meg. Eg går ikkje ut lenger. Eg har ikkje rørt gitaren sidan uroa kom over meg, eg speler ikkje plater lenger. Det verker i den venstre armen, i fingrane. Mor mi. Kona til Knut'en. Ei gul regnjakke. Dongerijakka. Augene hennar. Det er kommen over meg ei uro, og eg skriv. (1989:29)

I et forsøk på å «helbredes fra den skeptiske syken», som Cavell ville kalt det, setter protagonisten i gang et prosjekt som skal føre ham tilbake til fellesskapet. Gjennom å skrive seg frem til sikker viten om den verden han lever i og de menneskene (i all hovedsak Knut'en som spiller hovedrollen i hans idealiserte barndomserindringer) som omgir ham, skal han endelig få ro i kropp og sinn: «Det er berre denne uroa. Det er derfor eg har bestemt meg for å skrive, eg skal skrive en roman. Eg må gjere noko. Denne uroa er ikkje til å halde ut. Kanskje vil det hjelpe om eg skriv» (1989:7).

Derrida ser, i det som er blitt stående som «et *locus classicus* i dekonstruktionens historie» (Bøggild, Iversen, Nielsen, 2004:21), nemlig *La dissémination*(1972), nærmere på Platons beskrivelse av skriften som et «farmakon». Derrida viser hvordan ordet «farmakon» har to motstridende betydninger, nemlig gift og legemiddel og videre hvordan denne dobbeltheten preger Platons tilnærming til skriftbegrepet. Hos Fosse blir skrivingen til nettopp et skriftfarmakon:

Eg kunne ikkje berre sitje her og skrive, sa ho. Mor mi var nettopp oppom. Eg måtte komme ned, sa ho. Eg veit ikkje. Denne uroa er ikkje til å halde ut. Mor mi. Eg hørde stega hennar nedover trappa. Mor mi er ikkje så gammal. No er uroa uuthaldelig. Dermed avsluttar eg skrivinga mi. (1989:143)

Det skriveprosjektet som skulle bringe ham ut av uroen til en nyopprettet orden og en sorgfri tilværelse, viser seg å være et ikke fungerende virkningsmiddel. Finn Tveito ser i sin lesning at når skrivingen avsluttes er uroen uutholdelig, og mener dette kan bety at skrivingen i seg selv produserer ny uro. I stedet for å fungere som legemiddel, fungerer skriften for ham som en gift, som fostrer og øker det den var ment å helbrede.

Eg'et har for lengst slått fra seg talen som mulighet til å nærme seg omgivelsene. Forsøket på å skrive seg selv tilbake til virkeligheten er en siste sjanse han gir språket til å overbevise i sin funksjon som nedbryter av avstand. Dette blir i lys av Derrida en umulighet da skriften, som substitutt eller tillegg til talen, fungerer på samme vis som talen, nemlig som en uendelig utsettelse av mening og en uendelig rekke av forskjeller uten noen opprinnelig og egentlig essens. Det er også dette som i siste instans blir gjeldende for hovedpersonen, som ikke oppnår sitt ønske med å skrive. Uroen er større enn noen gang i det han avslutter sitt skriveprosjekt. Det er likevel noe forsonende i hans syn på verden. Eller heller en aksept av muligheten for å være ensom og alene blant andre. Adskilt, men sammen: «Då er det berre mørket og regnet som er rundt dei to, vi andre er forsvunne inn i kvar vår tause einsemd, og rundt einsemda er det eit stilt fellesskap, ja, eit fellesskap der ingen seier noko, men der vi er nær kvarandre, utan at vi er personar for kvarandre, men vi er der[...]» (1989:70)

4.2. Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv

4.2.1. Å gå seg inn i et fellesskap

Tomas Espedal presenterer, som vist i den tidligere beskrivelsen av romanen, alt fra starten sin rammefortelling om en jeg-person som søker ut og vekk fra hjem og det som er nært og rutinepreget. Jeg-personen Tomas går. Han vandrer i utland og innland på allerede opptråkkete stier, og skriver om den bevegelsen han foretar seg, nemlig å gå. Han vandrer i Tyrkia og Hellas, Frankrike og det norske Vestlandet og leter etter ting å føre til pennen. Han begynner reiser og avslutter dem, reiser hjem, lengter ut, reiser ut, lengter hjem. Samtidig er det nære og rutinepregede noe som har en definerende makt over ham, og det pakker ham inn i et behagelig teppe av vane og tradisjon: «Jeg er godt kjent med mine vaner. Jeg pleier ikke å overraske noen» (2011:22). De mest basale av hverdagens bestanddeler blir undersøkt som kilde til glede («Vi glemmer. Vi glemmer det fundamentale, gleden ved å våkne, å kunne reise seg, gå ut på kjøkkenet og drikke et glass vann» (2011:15)) og som kilde til utferdstrang («Drømmen om å bli en annen. Forlate venner og familie, forlate seg selv og bli en annen; bryte opp alle bånd, forlate hjem og vaner, gi opp alle eiendeler og trygghet, fremtidsutsikter og ambisjoner for å bli en fremmed» (2011:18)). Han står med andre ord i et spenn mellom på

den ene siden sin glede over det hverdagslige og vante, og på den andre siden sin absolutte utferdstrang og ønske om å reise vekk fra alt som definerer ham som den han er.

Et av formålene med å reise er å ta del i et større, åndelig fellesskap med fortidens store, vandrende kunstnere. De mener han å kunne gå i en form for meningsfull dialog med. Han siterer fra deres respektive verk og forteller stykkevis og delt deres historier mens han går gjennom landskapet:

Det kan virke som om Rousseau oppfatter naturen som et fravær av by, av alt det han forakter: diskusjoner og forfengelighet. Selskapsliv og kunst. Borte er gatene og larmen, travelheten og alt det falske; kjøpmennene og advokatene, journalistene og kunstnerne. Borte er industrien og teknologien. Her i dette fraværet er mennesket naturlig: 'det vandrer omkring i skogene, uten industri, uten tale, uten hjemsted, uten krg og forbindelser. Det har ikke behov for andre, og har heller ingen ønsker om å skade dem. (2011:29)

I tillegg til å beundre deres marsjering gjennom den frie natur per se, er han opptatt av erfaringene de gjør seg med ensomhet som følge av vandrerprosjektet, og hva disse erfaringene har å si for kunsten de skaper. Han går i dialog med de fortidige kunstneres skildringer og nedskrevne tanker om selvet, samfunnet og ensomheten, men lar også dem gå i dialog med hverandre – en konstruert dialog han selv er herre over. Gjennom å enes i en felles bevegelse, nemlig å gå, enes de også i tanke og sinn og kan kommunisere på en mer ideell og fullkommen måte.

Det var ikke vanskelig, utenfor huset i Roche, å forestille seg scenene som utspilte seg mellom mor og sønn i det lille huset; jeg sto i hagen foran døren med plaketten som fortalte at her skrev Arthur Rimbaud *En årstid i helvete*, og det slo meg først da jeg sto foran huset, at jeg hadde funnet stedet som var utgangspunktet for min egen skriving: huset hvor den unge gutten bodde sammen med sin mor. Den unge gutten som ville gjøre opprør, som ville reise bort, gå ut, som ville leve den frie friheten. Den unge gutten som ville skrive. Som ville leve et vilt og poetisk liv. Som ville se, som ville gå. Strekningen Rimbaud. (2011:144-145)

Kun med disse andre menneskene som en gang levde og åndet for kunsten, for litteraturen, kan han identifisere seg. Øyeblikket hvor han står foran huset til Rimbaud, er et ganske rørende øyeblikk, som forteller oss noe om hvor avgjørende det er for Tomas å skrive seg inn, samt gå seg inn, i tradisjonen av de store, ensomt vandrende kunstnerne. Først når han står her, foran døren, kan han kalle seg forfatter: «Jeg hadde gått den på min egen måte, ikke så raskt, ikke så hardt og kompromissløst, men jeg hadde gått strekningen; jeg sto her foran huset i Roche, og jeg kunne kalle meg forfatter» (2011:145). Han snakker om strekningen han nettopp har vandret, men det blir i den gitte konteksten en allegori på veien mot

forfattertittelen, hans tidlige forfatterskap, det tidkrevende arbeidet som ligger til grunn for å til slutt skulle kunne kalle seg en forfatter blant andre. Og det er disse andres fellesskap han ønsker å gå helhjertet inn i.

Kommunikasjonen med hans samtids mennesker derimot, virker å forundre ham. Stillhet og observasjon preger beskrivelsene av hans møter med andre mennesker. For på sine vandringer gjennom det ganske land, og gjennom Europa, møter Tomas også dødelige mennesker, de som representerer «de andre» i hans livsverden. Han nærmer seg dem, men sert ut til bestandig å søke tilbake til ensomheten igjen når alt kommer til alt. I kapittelet «Å gå alene eller i selskap med en annen» diskuterer han for alvor fordelene og ulempene med å være et ensomt vandrende menneske. Han støtter seg på William Hazlitt når han sier at «Den som går er i det aller beste selskap, han er alene med seg selv.» (2011:83). Likevel ser han nødvendigheten av å til tider ha en reisekamerat: «Man krysser ikke Tyrkia alene. Og hvis man gjør det, føler man seg utsatt, føler man seg aldri trygg, man mister ofte følelsen av frihet når man går alene.» (2011:84). Det virker som om Tomas må forsvare overfor seg selv, og kanskje overfor sitt vagabondprosjekt, at han til tider slår følge over fjell og gjennom daler med en kamerat. Han understreker at det er av rent praktiske årsaker, og at dette heller ikke er hvilket som helst reisefølge, men intet mindre enn det perfekte reisefølge.

Tomas' prosjekt synes å kretse rundt en utforskning av egen og andres menneskelighet i et forsøk på å konstruere et fullkomment fellesskap av utvalgte individer. Det kan se ut som det for Tomas ikke kan være noen mellomting, at han ikke kan slå seg til ro med et tilstrekkelig fungerende og delvis tilfredsstillende fellesskap. Den dualistiske problemstillingen han ser ut til å konstruere vil i tilfelle være; absolutt ensomhet, eller absolutt forståelse.

4.2.2. Fellesskapet med Narve

Men Tomas har en utvalgt venn han kan speile seg i, nemlig Narve. Det er på mange måter et taust fellesskap som i hovedsak baserer seg på deres felles begeistring for vandringen og deres felles ensomme prosjekt, å gå seg vekk, vekk fra det som gjør dem menneskelige. Det er et storveis frigjøringsprosjekt. Når de til tider fører en samtale, reflekterer de rundt mennesket og naturen, kunsten og litteraturen, men kommunikasjonen begrenser seg til sak og vidløftigheter, deres eget indre forsøkes ikke formulert i dialogsituasjonen:

Tomas

Og likevel er det Shakespeare som får oss til å tenke over dette paradokset; vil vi være tilskuere eller deltakere, og deltar vi ikke når vi blir utfordret og latterliggjort, når vi er tilskuere til vår egen dumhet?

Narve

Vi lærer ingenting av mester Shakespeare. Teateret gjør oss ikke til bedre mennesker. Teateret er ren underholdning og tidsfordriv. Det er jo det de fleste Shakespearestykkene forteller oss noe om; at livet er for kort og flyktig til å sløse det bort på misforståelser og skuespill. (2011:101)

Dette hindrer ham dog ikke i å innbille seg hvem denne personen han deler reisene sine med er bak fasaden. Det som ikke blir sagt, gjetter og fantaserer han seg frem til.

Ved en anledning samtaler de to om hva som egentlig knytter dem til menneskeheten og det den representerer. Det er dette de ønsker å løsrive seg fra gjennom søken etter annerledesheten, deres store frigjøringsprosjekt. Narve konkluderer med at det er skamfølelsen som stadig og uavlatelig knytter dem til menneskeheten:

Det er skamfølelsen som knytter oss til de andre, som gjør oss til en del av det vi ser, sier Narve. Vi kan ikke tenke oss selv uavhengig av det vi ser, av andre, det er skamfølelsen som gjør oss menneskelige og medskyldige, det er ikke mulig å gjøre noe med skamfølelsen (2011:109)

Så er de altså ikke skamløse, og genuint frigjorte. De er bundet til et større fellesskap uansett hvor mye tid de tilbringer alene i åpent landskap. Tomas blir mot denne samtalens slutt umåtelig frustrert: «Neivel./ Jeg er i ferd med å miste det gode humøret.» (2011:110). Det er til å forstå. Hele hans vagabondprosjekt hviler på ideen om at han ved å gå langt og lenge, skal kunne bevege seg vekk fra seg selv, vekk fra alt som er ham, mot en ny identitet, et nytt selv.

Tomas omtaler flere mennesker som sine kamerater, venner, eller kjente. Likevel konstaterer han på et punkt at «Jeg hadde mange, nå har jeg to. To gode venner. Det er alt. Det er nok. Kanskje har jeg bre én. Én eneste venn, som en kjæreste nesten.» (2011:61). Dette sier noe om hvor høye krav han setter til hva et vennskap skal bestå av. Det skal bero på en intimitet og forståelse, som var det et kjærlighetsforhold. Det er slik det må være: «Ensomhet. Et par navn. Når man har gått langt og lenge nok på den veien som er ens egen, står man igjen med én eller to venner, et par navn, det er alt. Og noe mer ville vært tegnet på at vi har gått feil, tenker jeg i fjellheimen.» (2011:60).

Han viser ved flere anledninger hvordan han sammen med Narve umiddelbart vet hva som venter, uten at noen av dem trenger å si noe:

[...] vi går rundt i den samme byen som to fremmede, helt til vi en dag tilfeldigvis går på hverandre i en gate eller på en kafé. Da vil en av oss løfte blikket og se på den andre med en rastløs forventning: er du klar? Er du klar til å feste sekken på ryggen og legge ut på den åpne veien? (2011:211)

Likevel er det også mellom dem ulikheter, og han omtaler ofte Narve som en fremmed (som i sitatet over). De har hver sine versjoner av virkeligheten, noe som igjen gjør at de ikke til det fulle kan forstå hverandre:

Athen er en av Narves yndlingsbyer, jeg forstår ikke hvorfor, mitt første inntrykk er at byen virker kaotisk og ødelagt av planløshet og trafikk. Men Narve vil vise meg byen, det vil si; hans versjon av byen, alle byer kan settes sammen på forskjellige måter, man finner sine steder... (2011:153)

Narve liker å gå oppover, fra topp til topp, mens Tomas liker best å gå bortover. Narve sitt hus er nesten tomt («Han eier nesten ingenting. Huset hvor han bor er nærmest tomt, bortsett fra et musikkanlegg, to lamper og en seng.» (2011:85)), Tomas sitt hus er fullt av tingene han elsker («'I denne røde lenestolen, som er en personlighet,' skrev Rilke, det fikk meg til å tenke å hvor glad jeg er i ting, i stoler og bord, senger og lamper, det er kanskje fordi jeg er så mye alene, i perioder er tingene alt jeg har å forholde meg til» (2011:119)). Det er mye som skiller dem fra hverandre, og Tomas blir værende i spørsmålet «kjenner vi hverandre?»

Vi vokste opp på det samme stedet, i den samme gaten, og vi kjente ikke hverandre, vi gikk hver vår vei, selv om det var den samme ruten, skoleveien, eller stien gjennom skogen ned til fotballbanen; vi møtte hverandre aldri, ikke før jeg en dag flyttet til Sunnfjord med min nye familie, og der, på biblioteket i Førde, traff jeg Narve tilfeldig en dag han satt og leste i en bok av William Dalrymple: I Skyggen av Bysants. Det var begynnelsen på et vennskap som skulle dreie seg rundt bøker og reiser. Det var begynnelsen på en reise som enda ikke er slutt, den går frem og tilbake i tid og rom, jo lenger bort vi kommer fra det stedet vi begge kaller hjem, desto nærmere kommer vi den tiden vi ikke kjente hverandre, alle de årene vi tilbragte i de samme gatene, de samme husene og bygningene, de samme stedene, på hver vår måte selvfølgelig. (2011:210-211)

Selv om de to vennene vokste opp på samme sted og deler en utferdstrang, er de som to fremmede å regne når de går. De går gjerne de samme veiene, opplever de samme hendelsene, men deres resepsjoner og deres indre er utilgjengelig for hverandre. Ifølge Cavell er dette en skeptisk tanke; at ens indre er skjult og ikke kan kjennes av den andre. Man kan da heller aldri vite om ens smerte eller ensomhet kan forstås av andre enn en selv da de ikke kan vite hva en

føler¹⁴. Det kan likevel virke som om Tomas er fortrolig med dette skeptiske faktum i det han holder fast ved vennskapsbetegnelsen og tenker at nærmere kan man heller ikke komme.

4.2.3. Den hjemløse

Det er flere gjennomgående begrep i romanen som i ulike kontekster stadig skifter mening. Dette helt i tråd med Derridas teori om tegnet og dets mange betydningsmuligheter utifra kontekst. De gjennomgår en nokså grundig analyse gjennom romanen, og utgjør kjernen i Tomas' paradoksale konklusjoner.

«Hjem» og «hus» er to av ordene han virkelig går i sømmene. Han undrer seg blant annet over husenes definerende kraft på de som måtte bebo dem, og i skildringen av f.eks. sin gode venn Narve, har vi sett at han bruker husets interiør for å tegne opp et bilde av vennen som en trygghetssøkende person, med behov for så lite som mulig å knytte seg til. Tomas har selv meget spesifikke krav til eget hjem og virker å mene at det er avgjørende for tankekapasiteten at disse kravene leves opp til. F.eks. hevder han at store hus avler små tanker.

Hva skiller egentlig disse husene og hjemmene fra hverandre? Når han betrakter sitt boligområde fra høyden, er det nemlig lite som skiller hans hjem fra andres:

[...]rekkehus og blokker og eneboliger som virker ubeboelige på avstand, tynne og flate, som kulisser. Og enda verre blir det når man åpner ytterdørene til et av disse husene og ser inn i et hjem som er uten andre kjennetegn enn at det ligner alle andre hjem; stuen med fjernsynsapparatet og alle lampene, alt dette kunstige lyset, den ubehagelige varmen, alle disse overflødige rommene, livsfiendtlige møblene, dette halvtempererte interiøret som forteller oss at arbeidet vi gjør er bortkastet, at pengene vi tjener er misbrukte, at livene vi lever er uinteressante. (2011:46)

Det er altså ingenting som skiller dem fra hverandre i denne omgangen. Likevel er det noe udiskutabelt unikt og adskilt når han kommer det nærmere. Etter hvert som han reiser, ser hotellrom og andres hjem, begeistres han av rommene og mangfoldigheten, og forsøker å sirkle inn de perfekte omgivelsene for tanken og skriften. Dessuten lengter han hjem etter lengre reiser: «Hjemlengsel. Det er en selvfølgelig del av alle reiser, vi er utslitte og vil hjem; hjemlengselen vokser, blir sterkere og forgreiner seg inn i alle kroppens bestanddeler; føttene lengter hjem, hendene, hjertet, tankene vil hjem» (2011:208)

14 Dette kommer jeg tilbake til i delkapittel 4.2.5.

For han har et hjem, et sted han vender tilbake til, en slags base i livet hvor han er omgitt av sine personlige eiendeler, lukter og som huser en hjemlig atmosfære. Likevel omtaler han seg rett som det er som hjemløs og undrer seg over det at han aldri har klart å skape et riktig hjem for seg og sine. Det er hans higen etter å leve annerledes, så langt unna det han er oppdratt til som overhodet mulig, som har gjort ham ute av stand til å etablere et riktig hjem og en riktig familie, hevder han (2011:94). Han lever i et lånt hus, dog et hus han omtaler som sitt hjem og som han uavlatelig lengter etter og vender tilbake til etter sine reiser.

Like som «hjem» er et begrep som settes inn i sammenhenger hvor det får tidvis en negativ, tidvis en positiv gjenklang, er «ensomhet» et begrep han undersøker nøye og som nevnes X antall ganger gjennom fortellingen. I første omgang omtales det som noe nagende, noe uutholdelig, mens det i neste øyeblikk fremstilles som noe utelukkende positivt, en tilstand hvor han kan gå til grunne (med positivt fortegn) og dyrke dypsinnet og skaperkraften. Det samme gjelder i en forstand begrepet «gå», som undersøkes i sine ulike varianter: Å vandre, å gå i hundene, å gå på fylla, å gå den siste reisen mot døden.

Denne begrepsundersøkende metoden kan sammenlignes med de wittgensteinske språkspillene jeg tidligere har omtalt. Wittgenstein hevder at ordenes mening nettopp er vår bruk av ordene, og metoden for å komme frem til et ords betydning vil da være å undersøke nettopp hvordan ordene brukes. Tomas går langt inn i disse begrepenes språkspill og utforsker deres muligheter. Han beveger seg altså vekk fra et mer skeptisk syn på tegnet og språket gjennom denne undersøkelsen. Den kan synes å etter hvert overskygge inntrykket av at han underskriver på en dekonstruktiv teori om tegnet. Men Tomas' forhold til språket blir ikke med dette avklart. Ambivalens preger hans omtaler og undersøkelser av det.

4.2.4. I ro og i bevegelse

Den skrivende jeg-fortelleren er dedikert til det han kaller de to grunnleggende tilstandene i naturen og i mennesket – det å være i bevegelse og det å være i ro. Den bevegelse han aller mest begjærer, men som han kun får et glimt av når han drikker eller lever seg inn i fantasier om gamle tider og andre menneskers liv, er bevegelsen vekk fra seg selv. Dette opptar ham og gjøres til et prosjekt i romanen i den grad at han til tider nærmest manende påpeker dette ønsket og like stadig bekrefter dets fåfenghet i det han understreker hvor inderlig og ubarmhjertig man er bundet til seg selv:

Det er bare å tenke tanken: du skal leve hele livet med deg selv. Du kan finne en ny kjæreste, du kan forlate familie og venner, reise bort, finne en ny by og nye steder, du

kan selge det du eier og kvitte deg med alt du ikke liker, men du kan aldri – så lenge du lever – bli kvitt deg selv. (2011:17)

Denne forsøksvise bevegelsen er likevel kontinuerlig gjennom fortellingen. For å oppnå en slik «reisen vekk fra seg selv», går han så langt inn i rusen, eller fantasien, at han til tider kan kjenne at han forsvinner, eller muligens glemmer, hvem han egentlig er: «En god, langsam glemsel. Ikke som vin eller sprit, ikke så utålmodig, ikke så hissig; vi skal sitte her lenge, det er kunsten, sitte og drikke, en hel kveld mot natt, det er det som er kunsten: å sitte i ro så lenge at du beveger deg. Du reiser sakte og uanstrengt bort fra deg selv.» (2011:17). Ved enkelte anledninger oppnår han målet ved bevegelsen og han kan konkludere med at han er blitt en annen, eller noe annet. Som for eksempel da han spontant kjøpte en Mercedes, kjørte nedover Europa og spaserte den siste distansen til Paris: «Endelig var jeg i godt humør, endelig var jeg fremme: jeg var blitt en annen» (2011:118). Likevel er det kun en smakebit han får av denne annetheten, før han atter trekkes tilbake mot seg selv. På en av vandringene rundt i Paris' gater, blir han avbrutt i sin fantasi av en kulturjournalist hjemmefra som kjenner ham igjen og ønsker å slå av en prat:

Noen ropte navnet mitt. Jeg fortsatte som ingenting, men navnet ble ropt pånytt, det var ingen innbilning. Jeg stanset, det var ubehagelig, som å bli arrestert, like før man er i ferd med å begå en forbrytelse. Jeg var like ved målet, hva skulle jeg gjøre? Var jeg ikke forkledd i en fremmed by, ukjent for alle? Hadde jeg ikke skjulte hensikter, hemmelige planer, planer som tilhørte en annen: han som gikk ukjent og fri langs gatene i Paris? Hvem var det som avslørte meg? (2011:124)

Dette vekker umåtelig frustrasjon og skuffelse i ham og setter ham ut av spill for en stund før han igjen forsøker å gjenoppta fantasien: «[...]vi snakket sammen i noen minutter, så gikk jeg videre. Men noe var forandret. Noe var ødelagt, jeg var ikke lenger en fremmed. Jeg var ikke lenger en annen, jeg var blitt innhentet, i løpet av noen minutter var jeg blitt meg selv.» (ibid). I dette tilfellet er det Erik Satie sine fotspor han følger fra hans barndomshjem til Paris. Det er i all hovedsak gjennom vandringen i de store, fortidige kunstneres fotspor at han får kjenne på forsvinningen fra seg selv. Gjennom en intens innlevelse i deres nedskrevne tanker og følelser på vandring gjennom et av dem gitt landskap, blir han selv en versjon av disse kunstnerne og kan fantasere om det uskrevne i deres historier.

Tilstandene «i ro» og «i bevegelse» gjenspeiles også i fortellerteknikken der det er en kontinuerlig bevegelse frem og tilbake i tid og rom, samtidig som fortellingen med jevne mellomrom stopper opp og dveler ved øyeblikk, møter, følelser og spesielle hendelser.

At fortellingen sirkler rundt hovedpersonens bevegelse og hans grundige analyse av fenomenet, kan på mange måter knyttes til hans veldige interesse for egne og andres ensomhetserfaringer. Han konkluderer til og med etter hvert med at bevegelse er ensomhet: «Å elske? Kjærligheten krever at vi er i ro, at vi slår oss til ro, at vi holder oss i ro på det samme stedet; bevegelse er ensomhet.» (2011:200) og setter altså likhetstegn mellom de to fenomenene under lupen – bevegelse og ensomhet. Dette setter saken i et nytt lys: dersom han skal gå seg vekk, forlate seg selv ved å vandre lengre distanser, innebærer det at han blir ensom, det er noe han aktivt velger ved å sette seg selv i bevegelse. Også hans forfattergjerning skriver seg inn i denne sammenhengen ved å utgjøre en reise og således bevegelse:

Det er mange måter å reise på, og det er mange måter å være hjemme på; vi reiser frem og tilbake i tid og geografi, i bøker og fortellinger, korte og lange reiser i fantasien og erindringen, langs kartet og i ukjente områder; vi kan reise av gårde i vår egen stue. Vi kan sette oss ned i den første og beste stolen foran skrivebordet og begynne å skrive (2011:210).

Han ser ut til å mene at bevegelsen og derav ensomheten er avgjørende, ikke bare for tanken, men for kunstens kvalitet, noe som vises igjen i de vandrende kunstnerne han velger å gå i dialog med gjennom verket. På ulike måter har deres bevegelse gjennom landskapet og deres ensomme væren i verden, vært grunnleggende for deres stemmer i poesi og kunst. Det er derfor han går.

Ikke alle er av samme oppfattning som Tomas. Når han besøker familien Dale, med poeten Gro Dale som kunstnerisk representant, spør han henne om hvorvidt Olav Nygard var av de vandrende kunstnerne (Hun skriver en bok om vandrende kvinnelige poeter). Hun hevder at kunstneren slett ikke behøver å være i bevegelse for å skape stor kunst, det er tvert imot kunsten som er i bevegelse og kunstneren som er i ro:

En dikter er en som sitter i ro. Bevegelsen i Nygards dikt er nesten alltid kosmiske eller sjelelige, de går fra små, hverdagslige observasjoner til store, universelle drama. Dikteren betrakter bevegelsene i naturen, men han som ser, seeren, er som oftest i ro, han hviler, sovner eller våkner, han ligger der i sin egen stormtyngd. (2011:57)

De snakker om det å være i ro og de snakker om det å gå. Olav Nygard var i stor grad stedets dikter, hevder Dale, men hun vet ikke riktig hvor stedet hans var. Hvor han skrev ifra. Det må i alle fall være fra et sted med flere stoler, mener Tomas, som videre slår fast at «dikteren er ikke alene.» (2011:58). Han virker å være overbevist om at det finnes et større, åndelig fellesskap av store kunstnere, noen som deler en verden aparte og støtter seg på Ekelöfs

utsagn: «Hva var det Gunnar Eklöf sa til Olof Lagerkrantz: ‘Jeg bor i en annen verden, men du bor jo i samme.» (2011:58).

Tomas er i bevegelse på flere måter enn ved sin gange gjennom landskapet. Han utforsker begrepet å gå nyansert, og satt i ulike kontekster får det nytt innhold. Når han i mer destruktive sinnelag søker et vannhull i Åsane, blir han betatt av tanken på å krype, søke en naturtilstand, en slags bliven-dyr-mentalitet kommer over ham inspirert av Voltaires lesning av Rousseaus verk: «Tilbake til naturen? Naturtilstanden, et dyr, nei, dette er ikke morsomt, ingen spøk, det er alvor: vi vil ned. Ned på alle fire, gå i hundene. Glemme det oppreiste, alt det vi holder oppe, vi vil ned og ikke opp.» (2011:31) Den dekadente bevegelsen gir et gufs av død til vandreprosjektet. Han gir til tider uttrykk for et ønske om å begi seg ut på en langt mer endelig reise, en siste reise:

Hvordan kom du hit? Det skriker en stemme i hodet, en annen i øret, en fjerde i magen: ikke gjør det! Men du går mot vinduet, ser ned, ned mot gaten, gatelysene er tent, det er natt. Du er kledd i dine beste klær, skjorten er strøket, håret er kammet, ansiktet barbert, som om du skal ut og reise, en siste reise, hvor trøtt jeg er av å reise. Hvor trøtt jeg er av å være hjemme, hvor trøtt jeg er av alt. Ja, hvordan kom jeg hit, til vinduet eller sengen, til denne tanken om å gi opp? (2011:20)

Døden er ikke en fjern fremtidslovnad om evig fortapelse for Tomas. Han har allerede opplevd å miste mennesker rundt seg, deriblant sin kone og sin mor. Døden er endelig på samme måte som den innebærer en absolutt adskillelse. Han frykter den og trekkes mot den, men han forholder seg ikke likegyldig til den. Det kan virke som om han aksepterer adskillelsen selv om han stadig må jobbe med det.

Kanskje er det på grunn av de tidlige tapene av sine nære at han nå søker en annen type fellesskap, et fellesskap som bygges på en annen grunn enn fysisk nærhet. Han frykter også å bli forlatt og stå alene igjen, det er for ham et mareritt, men når han våkner fra mardrømmen ser han at det er realiteten. På en av reisene sine kommer han over en døende hjortekalv, instinktivt løfter han den opp og vil bære den i trygghet, redde den, men det slår ham ganske umiddelbart at det ikke er rett av ham å gripe inn: «Jeg bærer kalven tilbake dit hvor jeg fant den./ Jeg gir opp kampen mot døden./ Tar byrden fra skuldrene og legger døden fra meg./ Min mor og Agnete, jeg legger dem begge fra meg med denne hjortekalven» (2011:51). Moren, kjæresten og kalven glir over i hverandre og blir det samme- døden. Han kan ikke ta den med seg, han kan ikke gripe inn, og han legger den fra seg og begynner en bevegelse vekk fra døden.

«Reisen vekk fra seg selv» - prosjektet hvor han søker et nytt liv som en annen enn, innebærer også en annen bevegelse, nemlig bevegelsen ut av et mer eller mindre definert menneskelig fellesskap som er menneskeheten, men i motsetning til eg'et hos Fosse, velger Tomas dette bevisst. Tomas trekkes mot et fellesskap som han selv definerer, et fellesskap av store, vandrende tenkere der kommunikasjonen er ideell og fullkommen. Prosjektet er i all sin umulighet besettende for hovedpersonen, og alternativet ser for ham ut til å bli fullkommen ensomhet.

4.2.5. «Så er jeg altså alene i verden...»

«Så er jeg altså alene i verden, uten en bror, uten en neste, uten en venn – og uten annet selskap enn mitt eget.» (2011:43). Romanens protagonist går inn i blant andre Rousseaus skrevne ensomhetsuttrykk og analyserer dem. Han er kritisk til forfatterens søken vekk fra menneskene og mot naturen og avdekker det som et skalkeskjul:

Han søker ikke tilflukt i naturen, han gjemmer seg i litteraturen, bak en skog av ord. Han dikter seg selv og sine omgivelser, og sånn må det være. Rousseau er ikke annerledes, han gjør seg annerledes, forfatteren som innbiller oss at han er et naturbarn, er den kunstige helt i høyeste person; en provokatør, en flanør, enn sann og ekte posør. (2011:43)

Samtidig speiler han denne «posørens» ord i gjennomføringen av sitt eget prosjekt. Han higer etter å leve annerledes for ikke å bli slukt av fellesskapets utilgjengelige, men suggererende enveiskjøring.

Selv om han ser ut til å ville å ruse seg på ensomhetsfølelsen, ligger det en sårhet i enkelte av hans formuleringer som når han gjenkjenner ensomhet hos andre: «...jeg vet ikke hvorfor, men med ett hadde jeg tårer i øynene, jeg snudde meg bort, kanskje gjenkjente jeg fattigdommen, kanskje gjenkjente jeg ensomheten...» (2011:120). Det at han glimtvis gjenkjenner en følelse hos andre, kunne man tro førte til anerkjennelsen av at han står i relasjon til dem, er en del av et fellesskap, likevel viser det seg at han avviser denne muligheten og konkluderer med at gjenkjennelse ikke er mulig, at hans ensomhet ikke kan kjennes av andre og at andres ensomhet er uforståelig for ham:

[...]innbilte meg at vi hadde noe felles; en hjemløshet, en fattigdom, en følelse av eksil og ensomhet, men nei, vi er fattige og hjemløse på helt forskjellige måter. Vi er bortdrevne og ensomme av helt forskjellige grunner. Vi er ulike og forstår hverandre ikke. (2011:95).

Dette er igjen i tråd med Cavells advarsel mot den skeptiske syken og tanken om at man ikke kan kjennes av den andre, at den andre ikke kan kjenne til den enes følelse av sorg, eller, som i dette tilfellet, ensomhet. I det Tomas konstaterer at «vi er ulike og forstår hverandre ikke», inntar han en skeptisk posisjon der adskillelsen er absolutt og muligheten til å nærme seg den andre, minske avstanden og oppnå noen form for forståelse, er utenkelig.

Den ambivalente ensomhetsdefinisjonen kan tyde på at hva som kom først av ensomheten og oppsøkelsen av den, forblir ubesvart. Til tider kan det virke som om han lever etter Rilkes råd om at dersom du allerede er ensom, oppsøk ensomheten til det fulle. Lev den fullt og helt, ikke stykkevis og delt, med noen andre kjente ord. Og dette dypt ensomme rommet drar han nytte av som en kilde til emosjon som igjen avler kunstnerisk dypsinn og uttrykk.

Det er som tidligere nevnt særskilt kunstnerens ensomhet han reflekterer rundt, og dennes betydning for kunsten de skaper. Han ser ut til å trekkes mellom et idealisert syn på ensomheten som en nødvendighet for kunstnerisk utfoldelse («Som om man blir avhengig av en viss smak, en viss rus, en viss følsomhet og melankoli. En viss ensomhet. For å kunne finne en helt spesiell ro. En helt spesiell stillhet og lykke. [...] jeg finner frem notatbøkene og begynner å skrive» (2011:174-175)) og ensomhetens klart destruktive krefter («[...] en blodskrift som forteller at noe snart vil gå fullstendig i stykker, at mye allerede er ødelagt. Av hva? Ensomhet? Moren? Plikt og ansvar, den døde faren?» (2011:168)).

Ønsket om å være alene og ønsket om en form for fellesskap går hånd i hånd gjennom fortellingen: «Hva er det jeg vil? Jeg vil være alene. Jeg vil ikke være alene» (2011:22). Protagonen er ikke en klassisk outsider som faller utenfor alt av fellesskap og rett og slett ikke fungerer sosialt. Han tar del i det sosiale spillet og finner til og med glede i det, men alltid med en viss skuffet distanse med det i mente at det hele ikke er annet enn et spill.

Gjennom sine vandringer møter de nemlig på mennesker, enkeltpersoner eller grupperinger av folk og familier. Disse forholder han seg rimelig uproblematisk til med tanke på deres tidligere utsagn om distanse og ubestemmelige annerledeshet i forholdet til «de andre». De prater, drikker, ler, og setter tilsynelatende pris på samværet. Det virker til tider som om den idealiserte ensomheten blir en besettelse og at det i seg selv hindrer Tomas i hans tilnærming til andre. Hans visshet om det faktum at han grunnleggende er alene og adskilt fra andre, blir altoppslukende med både positivt og negativt fortegn. Positivt, i den forstand at den stimulerer hans litterære skaperkraft.

Distansen gjør at fellesskapet aldri kan være inderlig og autentisk. Han blir igjen en betrakter fra utsiden av menneskene og understreker slik den adskilthet som preger fellesskapet. Den gleden han først og fremst kjenner på i samvær med andre, er gleden over å være alene sammen med andre, og han konstaterer på et tidspunkt at det finnes ingen bedre ensomhet enn ensomheten i mengden.

4.2.6. Å se den andre

Espedal legger synsvinkelen til en førstepersonsforteller som også er den aktivt vandrende, handlende og reflekterende protagonisten i verket. Jeg-personen betrakter sine omgivelser og reflekterer rundt sin bundethet til seg selv og sitt. Også i interaksjon med mennesker han møter på sin vei, inntar han en betraktende rolle og skildrer billedlig for leseren det han ser i andre. Både fysiske attributter, bevegelser og karakter. Han nærmer seg dem og speiler seg selv i menneskene han møter, kjenner seg igjen i enkelte trekk, men konkluderer stadig med en adskilthet som resultat av at man ikke til fulle kan forstå hverandre. Noe er uforsonlig mellom ham og de andre, og mellom mennesker generelt. Det som i første omgang slår oss som likheter, sammenfallende elementer, er egentlig kun en eneste stor forskjell: «Elisabeth har øyne som ligner søsterens, en munn som ligner, et ansikt som ligner, men denne likheten er ikke annet enn en stor forskjell.» (2011:58).

I sin lesning av Shakespeares *Vintereventyret* ser Cavell hvordan Leontes leter etter bevis for at sønnen er hans egen. Han sammenligner øyne, nese, munn og andre fysiske trekk som kunne gi ham sikker viten om at gutten foran ham virkelig er hans sønn. Cavell sier at Leontes leter etter kriterier for blant annet neser, men dersom man krever absolutt sikkerhet, vil man finne forskjell. Slik er det, jamfør sitatet over, også for Tomas.

Espedals protagonist synes å oppleve en resignasjon i sitt forhold til andre mennesker. I alle fall er det hans utgangspunkt. Han ser på det å skulle nærme seg disse som utgjør de andre som en anstrengende og krevende oppgave. Han må sette dem sammen, kroppsdeler for kroppsdeler, selv skape en hel menneskekropp og deretter tilegne dem en virkelighet. Han må også selv gi dem en stemme, som om den ikke eksisterer før han anerkjenner den som «deres»:

Skulle jeg gå ned, gå ut, inn døren og finne ansiktene, hendene, føttene, stemmene?
Forsøke å sette dem sammen i en helhet, en virkelighet, en kropp? Nei. Jeg skulle sitte
her i vinduet og se. Det var min oppgave, i kveld og hver kveld på hotellrommet; å
oppretholde en avstand, en forestilling. Jeg skulle skrive. (2011:134)

Dette sitatet viser hans holdning til menneskets virkelighet; at man aktivt må anerkjenne den andre som et adskilt og eget individ, ulikt fra en selv, med en egen virkelighetforståelse. Når han velger å opprettholde avstanden, akseptere de andres adskilte eksistens, tvinger han seg selv inn i et ensomt rom, men gir også de andre rett til å være dem de er. Ved å opprettholde avstanden, kan han skrive en virkelighet for seg selv og leseren. Det virker som om han mener at dette ståstedet i verden, er en nødvendighet for kunstneren som skal skrive. Faren er imidlertid at han faller tilbake til skeptikerens posisjon, der andre blir oppsplittet.

Ambivalensen preger fortsatt hans forhold til språket og den andre selv om bevegelsen som skildres virker å være i retning vekk fra skeptisismen. Likevel forblir dette uavklart mens han går, hvilket sitatet under viser.

«Fra vinduet kunne jeg se bardisken og overkroppen til hun som sto bak disken, hun manglet hode. Skikkelsene som satt bak bordene ved vinduet, de manglet bein» (ibid). For ved å dele den andre opp i sine kroppslige bestanddeler avviser protagonisten dem som egne sjeler. Fragmenteringen og arbeidet med å sette dem sammen fremstiller de andre som vilkårlige bestanddeler av en virkelighet definert av den ene, jeg-et.

«Det er natt. Natt i fjellet. Det kan være – når det blir tilstrekkelig mørkt – at vi brått får øye på et ansikt, det henger utenfor vinduet, tilsynelatende uten kropp og uten føtter, ingen hender, bare et ansikt, det lyser opp et øyeblikk og forsvinner» (2011:66). Tomas er besatt av spesielt denne ene bestanddelen av menneskekroppen, ansiktet. Etter å ha delt menneskene opp i sine kroppsdeler, er det gjerne her hans blick blir hvilende. Den prostituerte med «gutteansiktet», Anders Øvrebø med «det kvinnelige ansiktet», og Tore med «det skarpe ansiktet». Det er gjerne avvikende fra resten av personenes kroppslige konstitusjon, og det kan virke som at det er her, i ansiktet, Tomas mener han får et innblikk i hvem den andre er, som var det det beste vinduet til sjelen.

Skeptikeren forestiller seg, som tidligere vist, at kroppen skjuler sjelen og at det er anstrengende å se inn i den andres indre. Gjennom ansiktet får han også en viss sikkerhet om seg selv, for også sitt eget ansikt finner Tomas avvikende og som noe han selv kan forme til en viss grad. Han ønsker seg et foranderlig ansikt, et ansikt man ikke kjenner igjen, altså et ansikt som ikke forteller hvem han er, men som tilslører på samme måte som skrivningen:

Som ung hadde jeg et vanlig ansikt, det kunne brukes til hva som helst, virket det som. Det kunne bli hva det ville, det var et intetsigende ansikt. Først da det begynte å bli skadet, etter slåssingen og boksingen, fikk ansiktet et preg av å være begrenset; det smalnet, ble hardere, beslutsomt. Jeg hadde bestemt meg for å ødelegge ansiktets

muligheter, jeg ville at det skulle bli et enfoldig ansikt. Et slikt ansikt forandrer seg hele tiden, det stivner ikke, sovner ikke, det hender at man ikke kjenner det igjen» (2011:77)

Det umiddelbart gjenkjennbare, utgjør alltid en forskjell for Tomas. Det han i første omgang mener er likheter viser seg å være forskjeller: «En sirkel, de sitter rundt bordet og jeg kan ikke la være å se på hver enkelt a dem, ansiktet, håret, hendene, bevegelsene, måten de kler seg på, som andre ungdommer, og likevel ligner de ingen andre.» (2011:48). Denne stadige likheten som alltid er en forskjell virker for Tomas å være et viktig, konstituerende aspekt ved verden.

Hans besettelse av forskjellene han mener konstituerer verden, er sammenfallende med Derridas tanker om språket og verden. Begrepet «différance» i betydningen å skille seg fra, forskjell eller ulikhet, mener Derrida er selve grunnlaget for begrepsligheten; at det ene får sitt meningsinnhold gjennom å skille seg fra det andre. Tomas er stadig på jakt etter det gjenkjennbare; sammenfallende elementer hos andre, mellom andre og seg selv og ikke minst i deres ensomhetsuttrykk, men kommer stadig til den konklusjonen at alt er forskjeller, og at ens følelse av ensomhet forblir dypt privat og utilgjengelig for andre.

På en av sine vandringer møter Tomas fjellmannen Anders Øvrebø, mannen med det kvinnelige ansiktet. Han låner ut et værelse til Tomas i huset sitt i Ortnevik. Tomas inntar umiddelbart en betraktende, granskende posisjon og skildrer som det første fjellmannens ansikt: «Han er en gammel mann med et ungt ansikt, nesten barnlig, som om årene har løpt gjennom ansiktet uten å sette spor[...]»(2011:69) han senker blikket og betrakter resten av kroppen: «[...]alderen har festet seg i kroppen isteden; han går langsomt, halter på den ene foten.» (ibid).

Wittgenstein skriver at kroppen er det beste bildet på sjelen, som noe som tilhører sjelen, eller er *av* sjelen. Dette noterer også Cavell seg i *The Claim of Reason*, og hevder det er et forsøk på å avløse eller omtolke myten om kroppen som noe som forsegler sjelen, en myte som impliserer at det er noe vi ikke kan se, ikke kun noe vi ikke kan vite om eller kjenne. Sjelen blir slik noe som er skjult på *innsiden* av kroppen, noe som er et sted der inne, men man vet ikke hvor. Eller det kan være noe som er gjømt *av* kroppen og slik noe man vet hvor er, men ikke kan komme til. Wittgensteins og Cavells nytolkning foreslår heller at sjelen er der for å bli sett, at min relasjon til den andres sjel er like umiddelbar som min relasjon til hvilket som helst objekt tilgjengelig for synet: “The body is the field of expression of the soul. The body is of the soul; it is the soul’s; a human soul *has* a human body” (Cavell 1979:356)

Det er altså ikke den andres kropp som blokkerer ens innsyn til den andres sjel, men motviljen, eller inkompetansen hva gjelder å tolke eller bedømme korrekt. Man klarer ikke å se sammenhengene. Cavell kaller dette for en form for blindhet, og i ønsket om å unngå dette problemet, overfører man det til «den andre» og mørklegger dem. Det er dette Tomas gjør ved å dele de andre opp i kroppens bestanddeler. Han gjør dem utilgjengelige for seg selv, tilslører og mørklegger dem, for å unngå å måtte forholde seg til deres individualitet og eksistens. Han er bevisst eksistensens avhengighet av anerkjennelse. Tomas inntar et skeptisk standpunkt hva gjelder andre mennesker for å kunne ta steget vekk fra menneskeheten og slik vekk fra seg selv. Samtidig ser han ut til å søke å forene et skeptisk syn med et syn der han anerkjenner andre, som vist i hans tilnærming til Narve og hans anerkjennesle av andres adskilthet og ulike virkelighetsoppfatning.

4.2.7. Å snakke og å skrive

«Det er tirsdag, og først i dag tenker jeg over gleden ved å kunne snakke. Jeg gleder meg over å kunne tenke, akkurat i dag gleder jeg meg over å kunne skrive, det er tirsdag, og jeg gleder meg over at det er tirsdag» (2011:15). Tomas uttrykker tidlig i fortellingen om sitt gå-prosjekt sin begeistring for språket. Hvor enn han går, har han med seg notatbok og penn og bryter ofte ut i et «jeg vil skrive» når han inspireres av sanseintrykk og kreative tanker. Det metalitterære er en rød tråd gjennom romanen, ved at han går inn i sitt virke som forfatter¹⁵ og ikke minst ved at han skisserer en lang og rik tradisjon av store, ensomme, vandrende forfattere og poeter.

Han viser likevel stor interesse for språkets klare begrensninger, og forholdet mellom språk og virkelighet. Han konstaterer på et tidlig tidspunkt at tingene, det som omgir ham, er skapt av ordene: «Dette huset, disse trappene, denne heisen, alle dørene og kvadratene, bøkene og brevene, dette skrivebordet, denne pennen, skapt av språket» (2011:15). Ved å slå fast dette, plasserer han også ordene som premiss forut for tingen de er ment å beskrive og melder seg med det inn i en omfattende språkfilosofisk debatt.

15 «Hverdagslige gjøremål: å slite seg ut for å finne noe nytt, et nytt ord, en ny setning, en ny bok.» (2011:21)

Det at han slår fast at tingene er skapt av ordene, kan underbygges av Wittgenstein og Cavell da de tenker at den påståtte distansen mellom språket og verden, det omtalende og det omtalte, som den skeptiske tradisjonen forfekter, ikke er reell. De mener derimot at språket er noe vi som mennesker befinner oss midt i, det mediet vi lever i og ved, og det som gir oss den verdenen vi lever i. Altså er det språket som gir Tomas den verden han lever og de ting som måtte omgi ham. Heller ikke mellom språket og det talende objekt kan en motsetning foreligge i og med at vi selv er bærere og medprodusenter av dette språket som også konstituerer oss. Her står Cavell steilt mot den skeptiske tradisjonen han mener fortrenger talerens subjektivitet, mens han selv går til det steg at han ser ethvert estetisk verk som en talehandling – en ytring som er ment av noen (Moi, 1995:169).

Hos Espedal kan vi observere både tendensen til å leve i overensstemmelse med verden og språket og en samtidig skeptisk bevegelse vekk fra det, som også er knyttet til kunsten. For oppramsingen av alle tingene Tomas mener er skapt av språket, kan tolkes som en understreking av tegnets arbitrære karakter, med andre ord tegnets vilkårlige, eller konvensjonelle forbindelse til den nærværende tingen, som for eksempel Tomas' hus, trapper og dører.

Tomas tar også standpunkt hva gjelder skriveingen som frigjørende prosjekt. Han ser ikke ut til å ha noen illusjoner om at han gjennom å skrive skal kunne komme nærmere sannheten, hverken om seg selv, verden, eller andre: «Man skriver og skjuler seg. Man kler seg i språk» (2011:42). Han støtter seg i denne sammenheng på Maurice Blanchot som skriver om Kirkegaard at han ved å uopphørlig snakke om seg selv og begivenhetene i sitt liv, ikke oppnår å si noe viktig om dem, eller kaste lys over dem. Han bevarer hemmeligheten, forklarer og skjuler seg. Dette mener Tomas man kan si om Rousseau òg: «Han søker ikke tilflukt i naturen, han gjemmer seg i litteraturen, bak en skog av ord. Han dikter seg selv og sine omgivelser, og sånn må det være» (ibid). Tomas er skeptisk til språket som bindeledd mellom menneskene, mellom forfatteren og sine lesere, da språket ikke belyser, men heller skjuler en fra verden. Dette mener han gjør at språket aldri kan avsløre ham, men tvert imot tilslører ham for den andres blick. Han går så langt som å påstå at «[d]et må være språket som er ensomhetens opprinnelse[...]» (2011:44) og sier videre at brevet da må være selve emblemet på ensomheten: «Man skriker ikke brev for å oppheve ensomheten, men for å besegle den» (ibid). Han ser for seg den skrivende alene ved sitt skrivebord, han utformer et brev; et avskjedsbrev eller et kjærlighetsbrev. Brevet understreker i sin form den avstanden

som allerede er der og som i første omgang skapte behovet for det. Derfor kan Tomas kalle brevet for et ensomhetens emblem.

Tomas gjør Rousseau til talsmann for de store ensomme, og undrer seg på et punkt over om ikke det var han som igrunn fant opp ensomheten (2011:43). Kanskje er det han mener med dette at Rousseau grunnlegger en romantisk tradisjon av store, ensomme kunstnere med en spesiell begeistring for det naturlige, opprinnelige man kun finner spor av på vandring gjennom mer eller mindre urørt landskap (2011:28). Likevel mener Tomas at alle de ensomme kunstnerne, noe som må inkludere ham selv, drømmer om et fellesskap med andre. De søker ikke ensomheten i utgangspunktet, men den er et nødvendig onde som følger skrivingen:

Som alle store ensomme drømmer Rousseau om fellesskapet, og jo mer han tenker og skriver om dette fellesskapet, desto mer alene blir han. Det er skrivingen som skaffer ham fiender, skrivingen som isolerer ham og gjør ham ensom. Men skrivingen er også det akilles' spyd som leger det såret det har forårsaket; det er skrivingen som gjør at Rousseau kan befolke sin ensomhet med lesere og idioter. (2011:43)

Det er altså skrivingen som isolerer ham og gjør ham ensom. Skrivingen forsterker den avstanden som i utgangspunktet finnes mellom en selv og de andre, men gjennom skrivingen kan også Rousseau og andre forfattere konstruere/designe sin egen virkelighet og befolke sin ensomhet med karakterer og lesere og slik skape et fellesskap for seg selv. Dette er ensomhetens og skrivingens paradoks; at det som skal kaste lys over virkeligheten, sannheten, ikke har annen funksjon enn å skjule eller tilsløre den for en selv og for andre: «Det er ikke mulig å skrive sannheten om seg selv.» (2011:42). Igjen inntar han en skeptisk holdning i det han beveger seg i retning Derridas tanke om språkets mulighet og tegnets essens. Men Tomas understreker til stadighet at han så inderlig vil skrive og skape og hvordan han nærer seg på ensomheten og avstanden til andre. Det er tydelig at han oppsøker den, men reflekterer også over dens destruktive krefter, som når han til tider mister troen fullstendig og livet virker meningsløst i den stadige jakten på en ny setning og en ny bokidé: «Kjedsomheten. Ikke den gode, stille, men den kvalmende, angstfylte ensomheten. Å stirre inn i det store, altomfattende, tomme, meningsløse intet. Idag har jeg mistet troen. Troen på noe nytt» (2011:20).

Cavell skriver i *The Claim of Reason* at skeptikeren har grepet fatt i en konkret sannhet om menneskets væremåte, nemlig at vi er adskilt fra andre og verden, men skeptikeren tar feil når han går utifra at vårt forhold til verden kan gripes gjennom kategorien viten, og at man gjennom perfekt viten (som ikke mulig å oppnå) kan skape en fullstendig sammenheng

mellom oss, de andre og verden. Heidegger og Wittgenstein enes om dette, at «[t]he human creature's basis in the world as a whole, its relation to the world as such, is not that of knowing, anyway not what we think of as knowing.» (Cavell, 1979:241). Dette virker Tomas å si seg enig i når han sier at han aldri kan skrive sannheten om seg selv. Han ser ikke for seg at man skal kunne komme fram til noen sikker viten om seg selv eller verden gjennom språket.

Når han påstår at språket er ensomhetens opprinnelse samsvarer dette i stor grad med et skeptisk språksyn. Cavell viser hvordan skeptisismen er en iboende fristelse – og en konkret mulighet, som ligger nettopp i dagligspråket. Så ja, det er språket som er skeptisismens opprinnelse, og den ensomhet den påkaller. Likevel er det også i språket nøkkelen til helbredelse ligger, mener Cavell. Og det er denne prosessen Tomas er inne i når han undersøker språkets muligheter og anerkjenner den andres adskilte eksistens. For ingen vil ønske å være bare en skeptiker, noe som gjør skeptisismen grunnleggende ustabil. (Cavell, 1998:217) Likevel viser det seg at Tomas oppsøker ensomheten, via et skeptisk språksyn, noe Cavell ser som både naturlig og menneskelig, som noe som ligger latent i oss alle.

Skeptikeren begjærer nemlig den tilintetgjørelsen han straffes med da skeptisismens negasjon av det menneskelige er tiltrekkende for mennesket og kan være tilfredsstillende (1998:226). Hans grad av bevissthet rundt språkets begrensninger viser at han i stor grad går inn for, og omfavner, en skeptisistisk posisjon, men dette uten å miste grepet om verden. Han omfavner denne posisjonen i all hovedsak fordi han mener det gir grobunn for et kunstnerisk uttrykk.

Tomas forholder seg til språket også på andre måter enn gjennom skriveingen. Han samtaler med mennesker han møter på sin vei; venner, kjente og hittil ukjente personer. Dialogene og samtalene som er fremstilt i romanen, vises gjerne gjennom at Tomas, jeg-personen, enkelt gjenforteller hva som er blitt sagt i ulike sammenhenger og gjerne uten å spesifisere hvem som taler til enhver tid, som når han sover over hos Anders Øverbø på fjellhytten:

Han spør meg hvordan det var å gå i fjellet, vil vite om små detaljer, snømengden, om jeg så mye fugl i fjellet, traff jeg andre gående? Nei. Ingen. Det beste er å gå i fjellet alene, sier han. Hvor langt jeg har gått? Fra Bergen sentrum, sier jeg. Og hvor langt skal jeg? Jeg vet ikke sikkert, i første omgang skal jeg krysse fjorden og besøke Ivar Orvedal i Måren. Dikteren? Ja. Er du dikter selv? Nei. Jeg er forfatter (2011:70).

I det store og hele er det svært lite dialog og narratologien fremstår i utgangspunktet som en fortalt, indre monolog der Tomas' refleksjoner står i høysetet og det som blir sagt av andre ikke er av verdi før han selv velger å utheve det. Dette gjelder i hovedsak når samtalene dreier seg om store spørsmål rundt kunst, skam og menneskelighet, og det gir ham et springbrett for

videre, selvstendig refleksjon. Ofte nøyer han seg bare med kort å oppsummere hva som blir gjort, driblant at «vi snakker», «vi krangler» «vi ler», «vi drikker».

I det han forsvinner inn i rusen, blir han betatt av ordene som kommer ut av ham, hvordan de former seg i munnen, og hvor lite meningsskapende de er i det de forlater ham og mottas av et annet sanseapparat: «Å drikke, stå i baren og svaie, løfte glasset, tenne sigaretten, snakke uten å vite hva som blir sagt, en ustanselig strøm av glemsel som blir mottatt av en hvilken som helst munn» (2011:14). Kanskje lar rusen ham glemme sin skeptiske posisjon. I påvirket tilstand kan han bare snakke, la det strømme på, ordene uttales og glemmes umiddelbart.

En annen virkning av ordene, merker han når han snakker med Anders Øvrebø: «Anders Øvrebø sitter, men armene og beina er i bevegelse, det er som om han går av gårde når han snakker, i korte rykk, han sier ikke så mye. Han snakker og fjerner seg, blir utydeligere og forsvinner til slutt bak en åskam.» (2011:70). Språket med sine ord bringer ikke de to pratende nærmere hverandre, men gjør snarere avstanden større. Dette kan ha noe å gjøre med den utsettelsen av mening Derrida tenker at tegnet, altså det beskrivende ordet innebærer. Tomas synes å være bevisst denne avstanden mellom språk og virkelighet, den forskyvning av mening bruk av tegn, altså ord/språk innebærer, og at han ikke gjennom språket kan komme til noen sikker viten om seg selv, andre og verden: «[...]hvis du bare kan vite, bare visste, hvordan kan du vite, hva er det du vet[...]» (Espedal, 2011:13). Men han forkaster ikke av den grunn språket som kommunikasjonsredskap. Han synes heller å søke seg langt inn i det, undersøke dets yttergrenser innenfor det unormale, men også det normale, menneskelige.

Tomas er ambivalent i sitt forhold til språket og dets muligheter. Han ser i utgangspunktet ut til å omfavne en skeptisk posisjon, men forsøker å kombinere denne posisjonen med et syn på verden der han anerkjenner den andre.

5. Sammenligning og avslutning

Mine lesninger av *Gå.* og *Naustet* er inspirert av to ulike, til tider overlappende, til tider motstridende språkfilosofier. Jeg har villet belyse de ensomhetsskildringer og ensomhetserfaringer som disse romanene bærer på, men har også oppdaget mer om hvordan ulike holdninger til språk og kropp er knyttet opp til dem. Min hypotese var fra starten av at ensomhetserfaringene i romanene er uavlatelig forankret i det språklige – i de respektive protagonistenes absolutte tro på, eller skuffelse over språket som kommunikasjonsredskap og kilde til sikker viten om seg selv, den andre og verden. Den psykoanalytiske grunntanken om, og konstateringen av, at vi alle er fysisk og mentalt adskilte fra hverandre uten muligheter til å inngå i en symbiotisk livsform med et annet individ, blir påtrengende i begge forfatterens utforskning av menneskelig kommunikasjon og væren i det at begge protagonistene søker et ideelt fellesskap.

Jon Fosses protagonist møter gjennom en sommer barndomskameraten Knut og hans kone i flere episoder. Han fremstiller deres barndoms fellesskap i retrospekt, som noe opphøyet og ideelt. Kommunikasjonen er umiddelbar og nærmest sjelelig/telepatisk. Denne ene vet hva den andre tenker og ord blir nærmest overflødig i deres samvær. Når de møtes igjen den sommeren, er ikke lenger fellesskapet som det en gang var og eg'et kjenner å en veldig uro i forbindelse med dette. På bakgrunn av en rekke hendelser hvor Knut'en har handlet på en måte som tilsier at han ikke vet hva eg'et tenker, har eg'et trukket seg tilbake og blitt sky. Han forsøker å minske avstanden mellom seg selv Knut'en ved å skrive en roman hvor han i andre del forsøksvis beveger seg inn i Knut'ens hode for å gjenoppta den ideelle kommunikasjon han mener de hadde i barndommen.

Tomas Espedals protagonist søker seg inn i et fellesskap av forhenværende store, ensomt vandrende kunstnere gjennom et romantisk prosjekt som innebærer å løsrive seg fra alt det som er han selv i et forsøk på å, gjennom å gå og å skrive, rekonstruere seg selv som en annen enn den han er. Samtidig søker han fellesskap med en leser, eller kanskje heller som Rousseau; å befolke sin ensomhet med lesere. Hans fremgangsmåte innebærer at han gjennom vandring i inn- og utland i de nevnte kunstnernes fotspor, gjennom rus, lesning og skriving, går så langt inn i fantasien at den til tider blir svært overbevisende og nærmest virkelig.

Eg'et i *Naustet* skriver av nødvendighet, for å holde uroen på avstand, noe som ser ut til å ha den ønskede effekten til tider, men som kolliderer når klimaks nås mot slutten. Protagonisten forsøker som nevnt å gjenskape det ideelle fellesskapet han mener å ha hatt med Knut i tidlig

barndom og ungdom gjennom å skrive om de samme hendelsene sett fra både sitt eget og Knut'ens perspektiv. Dette utelukkende gjennom sin egen stemme. Han har for lengst forkastet tanken på talen som mulighet for å nærme seg den andre og seg selv, da der aldri er noe å si i noen sammenhenger, bare en ubestemmelig følelse inni ham som også den er uutsigelig. Gjennom å skrive gir han språket en siste sjanse til å vise hva det er godt for, før han fullstendig forkaster det. Han tviler åpenbart på at en mening kan nås, og at leseren skal kunne forstå ham da ordene rett og slett ikke strekker til.

Kan han ikke ha et fellesskap som det han hadde med Knut'en i barndomsårene, vil han heller ikke kjennes av andre, men skjule seg bak lukkede dører. Han begjærer en absolutt enhet i tanke og sinn med Knut'en. Den enheten han søker forholder seg ikke til språkets begrensninger, eller kroppens ugjennomtrengelighet, noe han viser i sitt forsøk på å tre inn i Knut'ens hode og bevissthet. Toril Moi kommenterer hvordan denne fantasien om en fullkommen og sjelelig kommunikasjon er grunnleggende skeptisk da den nedvurderer kroppen og ikke minst språket og fratår ordene all verdi. Cavell skriver om forestillingen om kroppen som noe man må forsere for å nå den andres indre, en forestilling eg'et illustrerer i sitt forsøk på å bevege seg inn i Knut'ens hode, at dersom det var slik, ville man ikke ha noen bedre tilgang til seg selv enn den andre. Eg'et mislykkes i sitt forsøk på å gjenskape den sjelelige kommunikasjonen i det Knut'en brutalt avviser ham. Dette markerer slutten på hans skriveprosjekt.

Jeg-personen i *Gå.* skriver for å tre inn i en tradisjon. For å bli forfatter. Han søker å skrive seg inn i et fellesskap av tidligere ensomt vandrende kunstnere og muligens for å bli anerkjent som kunstner av leseren. Han går langt i å undersøke språkets muligheter. For eksempel setter han begreper som hjem, ensomhet og «å gå» inn i wittgeinstinske språkspill for å nærme seg deres mange mulige betydningsområder. Han har ingen illusjoner om å kunne skrive frem noen sannhet om seg selv, den andre eller verden som sådan, men er bevisst språkets skjulende og tilslørende effekt.

I begge romanene er gjentakelse, forskjell og likhet begreper som er gjennomgående. I *Naustet* gjør gjentakelsens effekt seg gjeldende både på det narrative og språklige plan. Det oppramsende og gjentakende språket understreker differansen i betydningen utsettelse av mening da man aldri riktig kommer frem til ordenes, eller situasjonens essens. Også i sitt forsøk på å gi forvirrende utsagn eller hendelser mening, går han inn i dem igjen og igjen. Han forsøker å sette dem inn i ulike kontekster for at de skal bli meningsbærende, men

kommer aldri frem til noe. De blir heller mindre og mindre forståelige. Dette er igjen en uendelig utsettelse av mening, i samsvar med Derridas nevnte begrep. Det finnes nemlig ingen endelig mening å komme frem til og alle verdens kontekster vil ikke kunne hjelpe ham med dette. Eg'et blir således stående og stampe i et evig «hvorfor?» og «hva betyr det?».

Ved å si det samme *setter* han også en forskjell. Derrida mener at det er ved å skille seg fra noe annet at begrepene får sin betydning/mening, og forskjell er således begrepslighetens grunnlag. Kan hende er det som Lehmann sier om Fosses dramatik, at eg'et ikke nødvendigvis gjør et forsøk på å utsi det utsigelige, men heller nærmer seg, så langt det lar seg gjøre, denne altomfattende forskjell verden består av.

Også i Espedals roman gjør differansen seg gjeldende i det jeg-fortelleren slår fast at det som umiddelbart virker gjenkjennelig hos andre, alltid utgjør en forskjell. Dette viser han blant annet ved å sammenligne et søskenpar, en ungdomsgjeng rundt et bord, eller ved å sammenligne sin egen følelse av hjemløshet og enosomhet med andres. Tomas virker dessuten også tilbøyelig til å adoptere Derridas tanker om tegnet som meningsforskyvende og arbitrært i sin karakter. Han er overbevist om at man ikke kan komme frem til noen sikker viten om seg selv, den andre eller verden gjennom språket og hevder tvert imot at språket tilslører og skjuler ham fra verden. Han er i stor grad bevisst språkets begrensinger og omfavner en skeptisk posisjon i verden. I alle fall tilsynelatende.

Også når det gjelder hans forhold til den andre, kan det virke som Tomas i første omgang taler skeptisismens sak i det han fragmenterer og oppstykker i sine kroppslige bestanddeler menneskene han møter. Dette er i utgangspunktet skeptisk da han kan virke å understreke tanken om kroppen som sjelenes fengsel og samtidig en tvil på den andres eksistens og individualitet. Likevel går han i en noe annen retning i det han skildrer forholdet til Narve, den ideelle turkamerat. De snakker og ler og vet umiddelbart når det er på tide å igjen slå følge langs veien. Men, slår Tomas fast, de er grunnleggende forskjellige og har sine helt egne resepsjoner og virkelighetsoppfatninger. Til tider omtaler han dem også som to fremmede som vandrer sammen. To mennesker som er alene sammen, men Narve forblir i vennskapssjangeren. Tomas anerkjenner hans adskilte eksistens, noe som også kommer frem i omtalen av moren og kjæresten som begge er gått bort. Ved billedlig å skildre møtet med den døende hjortekalven, aksepterer han den absolutte adskillelsen døden innebærer, og legger dem fra seg. Også ved sin oppdeling av andre og ukjente mennesker, kan dette aspektet ved

livsverden komme til syne i det han viser å ha kjennskap til at den andres individuelle eksistens beror på hans anerkjennelse av dem som nettopp det – adskilt eksisterende individer.

Cavell ser for det første skeptisismen som noe som ligger latent i alle mennesker. Man begjærer den tilintetgjørelsen man straffes med, sier han, noe Tomas' «reise vekk fra seg selv» illustrer. Likevel mener han at et ønske om helbredelse ligger vel så latent da ingen kan ønske å bare være en skeptiker. Dette viser seg i det Tomas' glemmer, eller legger fra seg sin skeptiske posisjon i verden, og anerkjenner den andre. Det kan virke som om det han mest begjærer er å forene et skeptisk syn med et syn som anerkjenner den andre.

For å kunne gjennomføre sin «reise vekk fra seg selv» kan det virke som om han blir nødt til å omfavne en skeptisk posisjon i verden for slik å kunne vende virkelighet og sannhet ryggen og gjenfinne seg selv i en annen, selvskapt virkelig, helst i fellesskap med store tenkere gjennom historien. Dette innebærer en bevegelse ut av et mer eller mindre definert menneskelig fellesskap som er menneskeheten, men i motsetning til eg'et hos Fosse, velger Tomas dette bevisst og mister aldri grepet om verden.

Eg'et i *Naustet* er mer konsekvent i sin skeptisisme. Han forkaster talen som mulighet da han ikke lenger vet om han deler kriterier med andre, selv ikke Knut'en. Dette mener jeg å se at kommer av hans erfaring med at språket fører til misforståelser. Han skjønner ikke hva Knut'en mener med det han sier, og han vet heller ikke om Knut'en forstår ham, men han søker hele veien bevis for at de enes i tanken. Cavell finner denne letenen etter evidens for kriterier grunnleggende skeptisk da kriteriene utelukkende finner sin begrunnelse i vår felles enighet om deres fortsatte anvendelse. Dersom man avviser dette faktum, avviser man kriteriene, og skeptikeren blir nødt til å uttrykke noe annet enn det han tror på hvis han i det hele tatt skal påstå noe (altså gjennom språket). Alternativet er å ikke si noe som helst, som virker å være eg'ets foretrukne alternativ. Ved å avvise de felles kriteriene for menneskelig tale, mister han også evnen til å skille det ene fra det andre, og derav evnen til å snakke.

Naustet viser også hvordan skriften blir et «farmakon», et begrep Derrida henter fra sin lesning av Platons *Faidros*. «Farmakon» har en annen betydning en det tradisjonelle «legemiddel», nemlig «gift». At skriften blir et slikt «farmakon» viser seg ved at det fletter og øker det den var ment å helbrede. Eg'et skriver for å holde uroen borte, men i det han avslutter sitt skriveprosjekt er uroen større enn noen gang. Språket feiler i sin funksjon igjen, og eg'et forblir i sin skeptisisme.

I det omtalte syndefallsmotivet, der kona til Knut'ens dødsfall utgjør høydepunktet, tydeliggjøres igjen hans skeptisistiske posisjon. Begjæret, i dette tilfellet rettet mot «ho jenta» og kona til Knut'en, fører de to vennene ut av den paradisiske tilstanden som er absolutt enhet til adskillelsen som paradiset motsats. Denne forherligelsen av enhet og sorgen over adskillelsen, viser frem eg'et som skeptiker.

Et annet interessant funn jeg har gjort gjennom analysen av de to romanene, er at de to teoretikernes syn på språk er nokså like opp til et visst punkt. De stiller seg for eksempel begge tvilende til hvorvidt man kan komme frem til sikker viten om eksistens gjennom språket. I en av de mange tekstene om Wittgensteins filosofi i *The new Wittgenstein* (Crary & Read, 2000), «Wittgenstein on deconstruction», noterer Martin Stone seg at Derrida og Wittgenstein har et felles mål for sin kritikk: «Both take metaphysical philosophy as their primary target [...]» (2000:84). Spesielt stiller de seg spørrende til tanken om meningens «selv-nærvær» («self-presence») som de begge igjen knytter til muligheten for å presentere en mening i forbindelse med linvistiske tegn. Hva gjelder Cavell i denne sammenheng bygger han i stor grad på Wittgensteins tanker om språk, og som Richard Fleming bemerker i sin lesning av *The Claim of Reason*, lærer Cavell oss at «[...]we must finally live our skepticism, recognize the constant threat of madness that permeates our existence[...]» (1995:104). Og det er her de skiller lag. For Cavell foreslår en vei ut av skeptisismen som ligger i anerkjennelsen av adskillelsen, at vi aldri kan nå den andre til fulle. Med andre ord: Man må fatte skeptisismen på nytt, gripe problemet, og vende tilbake til en mer hverdagslig måte å betrakte verden på.

I analysen av *Naustet* og *Gå*, har jeg forsøkt å vise at romanene kommuniserer et syn på språket som kan kobles til deres ensomme posisjon i verden. Den avgjørende forskjellen på de to skrivende protagonistene, er at Tomas ser ut til å bevege seg mot en Cavellsk helbredelse, mens eg'et forblir i Derridas dype skeptisisme.

Litteraturliste

- Andersen, Per Thomas. 2008. *Norsk litteraturhistorie*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Aubert, Marie. 2006. "Original og selvutleverende bok/roman." *Bergens Tidende* 4. september.
- Bokprogrammet, NRK. 2013. "Portrett av Tomas Espedal." 5. november.
<http://tv.nrk.no/serie/bokprogrammet/MKTF01001513/05-11-2013>. (Hentet 06.04.14)
- Cavell, Stanley. 1976. *Must we mean what we say? A book of Essays*. Cambridge University Press.
- Cavell, Stanley. 1979. *The Claim of Reason. Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*. Oxford University Press.
- Cavell, Stanley. 1994. *A Pitch of Philosophy. Autobiographical Exercises*. Harvard University Press.
- Cavell, Stanley. 1995. «What Did Derrida Want of Austin? ». I: *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- Cavell, Stanley. 1998. *Erfaring og det hverdagslige*. Oversatt av Agnete Øye. Oslo: Pax.
- Derrida, Jacques. 1970. *Om grammatologi*. Oversatt av Lars Bonnevie & Per Aage Brandt. København: Arena.
- Derrida, Jacques. 1988. *Limited Inc*. Northwestern University Press.
- Derrida, Jacques. 1996. «Structure, sign and play in the discourse of the human sciences». I: Lodge, Davis (red). *Modern Criticism and Theory*. New York: Addison Wesley Longman Inc.
- Derrida, Jacques. 1997. *Dissemination*. Oversatt av Barbara Johnson. London: The Athlone Press.
- Derrida, Jacques. 2004. «Foran Loven». I: Bøggild J., Iversen S. & Nielsen H. S. (red): *Dekonstruktion*. Aarhus universitetsforlag.
- Derrida, Jacques. 2006. *Dekonstruksjon*. Oversatt av Karin Gundersen. Oslo: Spartacus forlag.
- Descartes, René. 1992. *Meditasjoner over filosofiens grunnlag og andre tekster*. Oversatt av Asbjørn Aarnes. Oslo: Aschehoug & Co, Thorleif Dahls Kulturbibliotek, og Det Norske Akademi for Sprog og Litteratur.
- Dobrovsky, Serge. 1977. *Fils: roman*. Paris: Éditions Galilée.
- Ellefsen, Bernhard. 2010. «Å tenke med hånden: det er dette som er å skrive». Vagant 3.

- Espedal, Tomas. 2011. *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*. Oslo: Gyldendal.
- Fleming, Richard. 1995. «Continuing Cavell: Side Roads of *The Claim of Reason*». I: Cavell, S. *Philosophical Passages: Wittgenstein, Emerson, Austin, Derrida*. Cambridge: Blackwell Publishers.
- Fosse, Jon. 1989. *Naustet*. Oslo: Samlaget.
- Fosse, Jon. 2011. *Essays*. Oslo: Samlaget
- Gaasland, Rolf. 2009. *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i litterær analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Grønsveen, Marthe Hatlen. 2009. «Bilder av ekteskap: Tro og tvil i Selma Lagerlöfs roman *Jerusalem*». Masteravhandling, Universitetet i Bergen.
- Hamm, Christine. 1999. «Om kriterier i verdidommer og tekstfortolkninger». Norsk filosofisk tidsskrift 1/34. 20 s.
- Hamm, Christine. 2013. *Foreldre i det moderne: Sigrid Undsets forfatterskap og moderskapets grammatikk*. Trondheim: Akademika forlag.
- Hoem, Knut. 2006. "Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv." NRK nett 28. august, <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/5759794.html> (hentet 13.09.14)
- Johnson, Christopher. 1993. *System and writing in the philosophy of Jacques Derrida*. Cambridge University Press.
- Karlsen, Ole. 2000. «'Ei uro er komen over meg'. Om Jon Fosses *Naustet* (1989) og den repeterende skrivemåten». Edda 3.
- Kittang, Atle. 2010. «Kunsten og det røynglege – Eksempel: Tomas Espedal, Gérard d’Nerval og assyrisk voldskunst». Edda 4.
- Knutsen, Annelise. 2006. "Med himmelen som tak." *Fredrikstad Blad* 10.september.
- Langås, Unni. 2013. «Fanget av fortid. Tre traumefortellinger av Jon Fosse». http://brage.bibsys.no/xmlui/bitstream/id/198096/Lang%C3%A5s_2013_Fanget.pdf. (Hentet 03.04.14)
- Larsen, Leif Johan. 1989. «Etterord». I: *Naustet*. Oslo: Samlaget
- Larsen, Rebekka Margrethe Dybwik. 2013. "En vill og poetisk reise imot Tomas Espedal: en lesning av *Gå, eller Kunsten å leve et vilt og poetisk liv, Imot kunsten og Imot naturen*." Mastergradsavhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, Det humanistiske fakultet, Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap.

Lehmann, Niels. 2006. «Postfenomenologisk effektdramatikk: Jon Fosse og den dramatiske forma som retorisk gest». I: Drude von der Fehr & Jorun Hareide (red.): *Tendensar i moderne norsk dramatikk*. Oslo: Det Norske Samlaget, s. 42-92.

Lehmann, Niels. 2005. «Stor ironi. Jon Fosse som omvendt romantiker». I: Foss, G. (red.): I skriftas lys og teatersalens mørke: Ein antologi om Ibsen og Fosse. *Kulturstudier* nr. 40. s. 145-175.

Lejeune, Philippe. 1975. «The Autobiographical Pact». <http://bit.ly/1oqPboR>. (Hentet 12.05.14)

Lillebø, Sandra. 2013. «Skriv bra eller hold kjeft». *Morgenbladet* 13.september.

Louisiana Channel. Videos on the arts, featuring the artist. 2013. "Tomas Espedal. My Books are About Language". <http://channel.louisiana.dk/video/tomas-espedal-my-books-are-about-language>. (Hentet 06.04.14)

Lukács, Georg. 1974. *Theorie des Romans*. Berlin: Luchterhand.

Moi, Toril. 1995. «'What is the difference' - Om Stanley Cavells lesning av Paul de Man». I: Perifraser. Til Per Buvik på 50-årsdagen fra venner og kolleger ved litteraturvitenskapelig institutt, UiB. Bergen.

Moi, Toril. 1998. «Innledning». I: Kristeva J. *Svart sol. Depresjon og melankoli*. Oslo:Pax

Moi, Toril. 2006. «Å miste troen på språket: Fantasier om fullkommen kommunikasjon i *Rosmersholm*». I: *Ibsens modernisme*. Oslo: Pax.

Nøstdal, Ingrid Krogh. 2011. «'Den siste man skal stole på, er en forfatter': performativitet og identitet i Tomas Espedals *Imot kunsten* (notatbøkene).» Mastergradsavhandling, Universitetet i Oslo.

Reinhoff, Natasha. 2002. «'Kven er det som skriv?' Skriveren i romanen *Naustet* av Jon Fosse». Nordlit: Tidskrift i litteratur og kultur.

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

Stone, Martin. 2000. «Wittgenstein on deconstruction». I: Crary, A. & Read, R. *The new Wittgenstein*. London: Routledge.

Sætre, Lars. 2001. «Modernitet og heimløyse. Det moderne dramaets ironi: Form og tematikk i *Namnet* av Jon Fosse». Norsk litterær årbok.

Thorvaldsen, Ingrid Margrete. 2014. «Skrivemaskiner og andre ting: Eit tingteoretisk blick på forfatterskapen til Tomas Espedal». Masteravhandling, Universitetet i Bergen.

Tveito, Finn. 1992. «På sporet av den tapte vestlandstid: *Naustet* av Jon Fosse». Edda 1/1992.

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

Wittgenstein, Ludwig. 2005. *Om visshet*. Oslo: Cappelens akademiske forlag.

Ødegård, Knut. "Kunsten å gå." *Aftenposten* 08.10.06.

Øvrebø, Stine-Elin Helmers. 2009. «'Din hemmelighet eier alle': Ensomhet og skeptisisme i *Amtmannens døtre* og *Uke 43*». Masteravhandling, Universitetet i Bergen.

SAMMENDRAG

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

Februar 2015

Student: Mari Flølo Sjøgaard

Veileder: Christine Hamm

Tittel: «Bilder av ensomhet»

Undertittel: Språk, kropp og skeptisisme i Fosses *Naustet* og Espedals *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv*.

Denne masteroppgaven presenterer en lesning av to norske romaner som begge tematiserer språk og ensomhet. I Jon Fosses *Naustet* (1989) og Tomas Espedals *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* (2006) har karakterene inntatt en ensom, eller isolert posisjon. De skriver begge på en roman, og i skrivingen stilles det spørsmål ved språkets muligheter til å nå sannheten om en selv, den andre og verden. Det blir tydelig at deres ensomhetserfaringer på hver sin måte er språklig betinget og at skriveprosjektene bærer et ønske om fellesskap og enhet. Der Fosses jeg-forteller gjennom skrivingen ønsker å gjenoppta et påstått sjelelig fellesskap med barndomsvennen Knut'en, ønsker jeget hos Espedal å skrive seg inn i en tradisjon og et fellesskap av store, ensomt vandrende kunstnere gjennom historien.

I undersøkelsen av språkets betydning for karakterens ensomme posisjonering, har jeg trukket på Jacques Derrida og Stanley Cavells språkfilosofiske arbeid. Bakgrunnen for valget av teoretisk materiale er at disse teoretikerne går inn i forholdet mellom ordet og dets mening/essens, samt mellom språket og virkeligheten. De stiller seg begge kritisk til ordets iboende essens og språkets mulighet til å frembringe sikker viten om verden. Derrida tilbyr et skeptisistisk språksyn som Cavell i stor grad stiller seg bak. Sistnevnte går likevel lengre i undersøkelsen av hva en skeptisistisk posisjon innebærer for mennesket og foreslår en vei ut og tilbake til en mer alminnelig måte å betrakte verden på.

Min undersøkelse av hvilke språksyn som formidles i de to romanene viser at de begge i utgangspunktet forholder seg skeptisk til språkets muligheter for å skape enhet mellom en selv og andre, samt en selv og verden. Det understreker heller i sin funksjon menneskenes adskilthet. Espedals jeg-forteller beveger seg likevel mot en cavellsk «helbredelse», mens jeget hos Fosse forblir i Derridas dype skeptisisme.

ABSTRACT

Master thesis in Nordic literature

Institute of Linguistically, Literary and esthetic studies

The University of Bergen

February 2015

Student: Mari Flølo Søggaard

Supervisor: Christine Hamm

Title: “Pictures of loneliness”

Subtitle: Language, body and skepticism in *Naustet* by Fosse and *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* by Espedal.

This master thesis presents the reading of two Norwegian novels, both thematising language and loneliness. In *Naustet* of Jon Fosse (1989) and *Gå. Eller kunsten å leve et vilt og poetisk liv* of Tomas Espedal (2006) the characters took place in a lonely or isolated position. They are both writing on a novel. While writing, questions are asked about the possibilities of language to obtain the truth about one self, the other and the world. It becomes obvious that their experiences of loneliness, each in his own way, are linguistically conditioned and that the writing projects carries an urge of community and unit. Where Fosse`s I-narrator through his writing wishes to retrieve a spiritual communion with his childhood friend Knut`en, the Espedal I-person wishes to write himself into a tradition and a community of great, isolated walking artists through history.

While exploring the meaning of language for the character`s lonely positioning, I have taken advantage of the philosophy of language done by Jacques Derrida and Stanley Cavell. The reason for my choice of theoretical matter is due to the fact that these philosophers enter the relationship between the word and its meaning/essence and between language and reality. They are both critical to the inherent essence of language and of the potential of language to achieve/produce true knowledge of the world. Derrida offers a skepticistic view on language, confirmed to a great extent by Cavell. However, the latter goes even further in his exploration of what a scepticistic position means to human beings and suggests a way out and back to a more ordinary way of considering the world.

My exploration of the theoretical view of language which is communicated in the two novels indicates that both of them takes a skeptical position to the potential of language to create

unity between oneself and others and between oneself and the world. Language rather underscores in its function human separatedness. Espedal`s I-narrator however, is moving towards the cavellian “cure”, while the I-person in Fosse remains in Derrida`s deep skepticism.