

Arthur Schopenhauers posisjon i Thomas

Bernhards prosa

Lesninger av Bernhards *Ja* og *Beton*

Espen Terjesen

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Våren 2007

Institutt for lingvistik og litteraturvitenskap

Seksjon for allmenn litteraturvitenskap

Universitetet i Bergen

Forord:

Alt fra første side ble jeg hektet: Språket var hardt, fremmed og insisterende, men samtidig merkelig suggererende og musikalsk.

Formen er nok det første nye Thomas Bernhard-lesere merker seg: Det originale språket, med perioder som kan strekke seg over et par sider, og tekstenes utforming, med sine massive tekstblokker, blottet for avsnitt og kapittelinndeling. Emnene er påfallende dystre, men bøkene er likevel til å le seg fillete av.

Schopenhauer dukker opp i flesteparten av Bernhards tekster, og denne oppgaven er et forsøk på å finne ut hvilken posisjon Schopenhauer har i Bernhards prosa.

Det er her på sin plass å takke følgende personer:

Takk til min veileder, professor Erling Aadland, for profesjonell og grundig veiledning. Takk til Steinar Risanger for interessante samtaler, innspill, korrekturlesing og for hjelp med tekniske problemer. Takk til familie for oppmuntring og støtte.

Og sist en ekstra takk til pappa for å ha presentert meg for Bernhards forfatterskap.

Innhold:

1: Innledning.....	4
1.1: Problemstilling.....	4
1.2: Formål.....	5
1.3: Litteratur.....	6
1.4: Noen ord om den teoretiske tilnærmingen.....	6
1.5: Oppgavens utforming.....	7
2: Thomas Bernhard.....	7
2.1: Bernhards forfatterskap.....	9
3: Arthur Schopenhauers <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i>	11
3.1: Første bok: epistemologi.....	11
3.2: Andre bok: ontologi.....	12
3.3: Tredje bok: estetikk.....	14
3.4: Fjerde bok: etikk.....	16
3.5: Oppsummering.....	18
4: Sekundærlitteratur.....	19
4.1: Gerald Jurdzinskis <i>Leiden an der «Natur». Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers</i>	22
4.2: Martin Hubers <i>Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards</i>	24
4.3: Stephan Atzerts <i>Schopenhauer und Thomas Bernhard. Die kritische Verwendung der Philosophie Schopenhauers in Bernhards Prosa</i>	28
4.4: J.J. Longs <i>The Novels of Thomas Bernhard. Form and Its Function</i>	31
4.5: Oppsummering og noen ubesvarte spørsmål.....	33
5: Analyser.....	35

5.1: <i>Ja</i>	35
5.1.2: Misogyni eller misantropi?.....	37
5.1.3: Fortellesituasjonen: stabil eller ustabil ironi?.....	47
5.1.4: Den ontologiske dominanten: fra hypotese til gjendrivelse og motsigelse.....	53
5.1.3: Schopenhauer og <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i> i <i>Ja</i>	55
5.1.3.1: Død.....	57
5.1.3.2: Selvmord.....	61
5.1.3.5: Filosofi.....	63
5.1.3.6: Sykdom.....	66
5.2: <i>Beton</i>	68
5.2.1: «Schreibt Rudolf»: Fortellesituasjonen og formålet med åndsarbeidet.....	69
5.2.2: Motsigelser: stasis og framdrift.....	74
5.2.3: «Ursachenforschung» og selvvinnsikt: Atzerts lesning av <i>Beton</i>	78
5.2.4: Fortelleren Rudolf.....	87
5.2.5: Schopenhauer og <i>Die Welt als Wille und Vorstellung</i> i <i>Beton</i>	89
5.2.5.1: Schopenhauers hund: bånd til livet.....	89
5.2.5.2: Lystspillet i sørgespillet: det tragikomiske i <i>Beton</i>	91
5.3: Oppsummering.....	93
6: Schopenhauers posisjon i Bernhards prosa.....	95
6.1: Affiniteter og tematiske paralleller.....	95
6.2: Filosofi og litteratur.....	104
6.3: Humor og det latterlige.....	110
6.5: Oppsummering.....	113
7: Konklusjon.....	114
8: Bibliografi.....	116

1: Innledning.

I dette kapitlet presenter vi oppgavens siktemål. Først skisserer vi oppgavens problemstilling og formål, for deretter å si noen ord om litteraturvalget og den teoretiske tilnærmingen. Sist kommenterer vi oppgavens utforming og innhold.

1.1: Problemstilling.

Den tyske filosofen Arthur Schopenhauer (1788–1860) ser ut til å ha en sentral plass i Thomas Bernhards (1931–1989) forfatterskap: Schopenhauers navn figurerer i nesten samtlige av Bernhards tekster, fra den tidlige romanen *Verstörung* (1967) til det sene skuespillet *Elisabeth II* (1987).

Bernhards romanfigurer leser *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818/1819/1844), og omtaler gjerne boka som livreddende, avgjørende eller verdensbestemmende. Boka figurerer også som føde, både i den bokstavelige og overførte betydningen av ordet, i *Verstörung*, og som tapet i *Korrektur* (1975).

Men lesere som er vant med lengre, filosofiske diskusjoner, hvor ulike filosofiske tanker settes opp mot hverandre, slik som i Thomas Manns (1875–1955) romaner, vil oppleve Bernhards romaner som merkelig gjerrige på informasjon. Det er ikke alltid like lett å avgjøre hvorfor akkurat Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* har en så sentral posisjon i romanfigurenes liv: Selve innholdet i filosofien ties det om.

Er disse referansene kanskje ikke annet enn blott og bar «name-dropping»? Eller er de der for å skape en idéhistorisk ramme? Skjuler det seg et filosofiske innhold andre steder i teksten? Har Schopenhauers filosofi fått en annen, ikke fullt så gjenkjennelig form?

Spørsmålene er mange, men alle kan sammenfattes i følgende enkle spørsmål: Hvilken posisjon

har Schopenhauer i Bernhards prosa?

1.2: Formål.

Det er skrevet forholdsvis lite om forholdet mellom Schopenhauer og Bernhard, og det til tross for at navnet Schopenhauer har en så stor frekvens i Bernhards forfatterskap. Men tre avhandlinger omhandler ene og alene dette forholdet: Gerald Jurdzinskis *Leiden an der «Natur». Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers* (1984), Martin Hubers *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm: Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards* (1992) og Stephan Atzerts *Schopenhauer und Thomas Bernhard: Die kritische Verwendung der Philosophie Schopenhauers in Bernhards Prosa* (1999).

Jurdzinskis, Hubers og Atzerts tilnærminger er vidt forskjellige, men én ting har de felles: Ingen av dem tar nevneverdig hensyn til *hvem* som nevner Schopenhauer i Bernhards tekster. Jurdzinskis og Hubers fokus synes å være på forfatteren Bernhard, og hvilke intensjoner han kan ha hatt med å la Schopenhauer opptre så ofte i sitt forfatterskap. Atzert, på den annen side, er mest opptatt av å undersøke på hvilke måter Schopenhauer og Bernhard begge er representanter for en filosofisk-litterær kritisk strømning.

Men sett at tekstenes fortellere eller romanfigurer er utilregnelige, gale og/eller upålitelige? Får ikke det i så fall konsekvenser for Schopenhauers posisjon i tekstene? Vi kan omformulere og ytterligere presisere oppgavens problemstilling slik: Hvilken posisjon har Schopenhauer i Bernhards *narrative tekster*? Med narrative tekster forstår vi *fortellende* tekster. Narrativ teori har som hensikt å forklare hvordan fortellende tekster *virker*, hvordan disse tekstene er strukturert, og hvordan narrasjonen, måten en tekst er skrevet og kommunisert på, skaper og former vår oppfatning av en representert verden. Derfor vil jeg, i tillegg til allerede nevnte avhandlinger, benytte meg av

J.J. Longs narratologiske studie, *The Novels of Thomas Bernhard: Form and Its Function* (2001).

Jurdzinskis, Hubers, Atzerts og Longs lesninger er tidvis nokså kategoriske, så denne oppgaven er også et forsøk på å «løse opp» bastante lesninger.

1.3: Litteratur.

Siden Schopenhauer nevnes eksplisitt i så godt som samtlige av Bernhards tekster, burde det være rimelig vilkårlig hvilke tekster man analyserer. I denne oppgaven konsentrerer vi oss om to romaner, *Ja* (1978) og *Beton* (1982). Romanene har tematisk sett en del til felles, men de er forskjellige nok, narrativt sett, til at det er interessant å sammenligne dem.

1.4: Noen ord om den teoretiske tilnærmingen.

Et av formålene med oppgaven er å tilføre diskusjonen om Schopenhauers posisjon i Bernhards prosa et narrativt aspekt, en forståelse for hvilken rolle Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* spiller i romanene, forstått som *narrative tekster*.

Narratologiske begreper vil bli definert fortløpende, men gjennomgangen av Longs *The Novels of Thomas Bernhard* vil fungere som en slags introduksjon til eller innføring i narratologiske problemstillinger.

Flere av Bernhards formale særegenheter kan knyttes til postmodernismen og den type litteratur man kaller postmoderne. Postmodernistiske begreper vil også bli definert og forklart fortløpende.

1.5: Oppgavens utforming.

Oppgaven er delt inn i tre hoveddeler, som til sammen utgjør sju kapitler.

Den første delen, bestående av dette innledningskapitlet og kapittel to, tre og fire, er å regne for en innføring. Denne delen danner grunnlaget for resten av oppgaven. Andre kapittel, «2: Thomas Bernhard», åpner med en presentasjon av forfatteren Bernhard, for så å følge opp med en gjennomgang av Bernhards forfatterskap, med vekt på dets formmessige utvikling. Tredje kapittel, «3: Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*», skisserer hovedlinjene i Schopenhauers hovedverk. Sekundærlitteraturen sammenfattes i fjerde kapittel, «4: Sekundærlitteratur». Først presenteres en generell oversikt over Bernhard-resepsjonen, og dernest konsentrerer vi oss om de fire avhandlingene som er mest relevante for vårt formål.

Oppgavens andre del består av kapittel fem. Dette kapitlet presenterer to romananalyser, en av *Ja* og en av *Beton*. Hver analyse avrundes med en diskusjon av Schopenhauers posisjon i teksten.

Tredje og siste del av oppgaven består av kapittel seks og sju. I disse kapitlene forsøker vi å samle trådene: først i en mer generell og overordnet diskusjon, «6: Schopenhauers posisjon i Bernhards prosa», dernest i et konkluderende kapittel.

2: Thomas Bernhard.

Bernhard anses som en av Østerrikes største etterkrigsforfattere, og som den første i sin generasjon til å ta et oppgjør med sitt hjemlands historiske arv. Han skandaliserte Østerrike med romaner, skuespill og offentlige uttalelser i tre tiår, samtidig som han vant stort ry i utlandet.

To dager før sin død reviderte Bernhard sitt testamente: Hverken det han hadde skrevet i sin levetid eller det man måtte finne etter hans død, skulle få bli oppført, trykt eller fremført innenfor

grensene av den østerrikske stat, hvordan den enn måtte definere seg.¹ Bernhards «posthume emigrasjon» skapte juridiske komplikasjoner som varer ved i dag.

Både før og etter Bernhards død har østerrikerne dyrket et bilde av ham som, paradoksalt nok, både en «Nestbeschmutzer» og en nasjonalskatt.

Bernhard ble født 9. februar 1931 i Heerlen, en by i Nederland. Han var et illegitimt barn av Herta Fabjan (1904–1950) og snekkeren Alois Zuckerstätter (1905–1940). Zuckerstätter anerkjente aldri Bernhard som sin sønn, og Bernhard ble allerede som åtteåring trukket inn i rettsmedisinske undersøkelser i en farskapssak. Bernhard tilbrakte store deler av sin barndom hos sin mors foreldre i Wien og Seekirchen, og det var i bestefarens bibliotek han først ble kjent med forfattere og tenkere som Blaise Pascal (1623–1662), Michel de Montaigne (1533–1592) og Schopenhauer.

I 1947 sluttet Bernhard på gymnaset for å begynne i lære i en dagligvareforretning, parallelt med at han studerte musikk og sang. Men etter å ha blitt rammet av en brysthinnebetennelse som utviklet seg til lungetuberkulose, tilbrakte han årene mellom 1949 til 1951 på sykehus og sanatorier. Under denne perioden leste og skrev han intensivt, og han ble kjent med den 35 år eldre Hedwig Stavianicek. Via Stavianicek, hans «Lebensmensch», ble han senere kjent med kulturlivet i Wien.

Fra 1952 skrev Bernhard for Demokratisches Volksblatt i Salzburg, og alt i 1955 ble han for første gang anklaget for ærekrenkelse. Foranledningen var en lite flatterende artikkel om regionteatret i Salzburg.

I 1957 publiserte Otto Müller Verlag Bernhards første diktsamling, *Auf der Erde und in der Hölle*. Året etter fulgte *In hora mortis* og *Unter dem Eisen des Mondes. Gedichte*, på Verlag Kiepenheuer & Witsch. Men det var først med utgivelsen av *Frost* (1963), hans første roman, at han gjorde seg bemerket.

I løpet av de neste sju årene tildeles Bernhard fire prestisjetunge litteraturpriser: Julius-Campe-Stipendium, Bremer Literaturpreis, Kleinen Österreichischen Staatspreises og Georg-Büchner-Preis.

Den neste store skandale kom i kjølvannet av *Holzfällen. Eine Erregung* (1984). Værnet politi

1 Höller, Hans: *Thomas Bernhard. Et liv*, Oslo: Bokvennen Forlag, 1996, s. 6.

beslagla romanen etter at Bernhards tidligere venn, komponisten Gerhard Lampersberg, anmeldte forfatteren. I 1988, det såkalte «Ettertankens år» i Østerrike, hadde Bernhards siste skuespill, *Heldenplatz* (1988), premiere på Burgtheater i Wien. Skuespillet utløste en voldsom storm i mediene.

Bernhard døde den 12. februar i 1989, men døden ble først bekjentgjort etter begravelsen.

2.1: Bernhards forfatterskap.

I 1963 utkom Thomas Bernhards første roman, *Frost*. Frem til sin død i 1989 publiserte Bernhard ytterligere 17 romaner, samt en lang rekke skuespill, dikt og noveller.

Bernhards forfatterskap deles ofte i to faser: en tidlig og en sen. Den tidlige preges av det Willi Huntemann kaller en «erlebenden Erzähler» og en «authentischen Selbstdarstellung» (i form av notater, brev og dagbøker).² Gode eksempler på romaner som faller innenfor den tidlige fasen er allerede nevnte *Frost*, som utelukkende består av dagboknotater, *Amras* (1964) og *Der Stimmenimitator* (1978).

I Bernhards tidlige romaner får beskrivelsene av landskapet en nærmest arkaisk makt, skriver Hans Höller i *Thomas Bernhard. Et liv* (1996), «[...] siden jegets «urhistorie» her også uttrykker seg i gåtefulle tegn».³ Geologi, landskap, historie og biografi legges over hverandre på en dunkel og gåtefull måte, slik at navn som «Wolfsegg», «Altensam», «Amras», «Peiskam», «Hochgobernitz» og «Ungenach» lyder som en «[...] førspråklig erindring om dramatiske urscener [...]».⁴

Den andre fasen særmerkes av en «zitierenden Erzähler» og «der «Erzählbericht als memoria mortui»»,⁵ skriver Huntemann. Romaner som *Alte Meister. Komödie* (1985), *Auslöschung. Ein*

2 Huntemann, Willi: *Artistik und Rollenspiel: Das System Thomas Bernhard*, Würzburg, Königshausen und Neumann, 1990, s. 113. Her sitert fra Long, J.J.: *The Novels of Thomas Bernhard. Form and Its Function*, Rochester, Ny: Camden House, 2001, s. 15.

3 Höller: *Op.cit.*, s. 88.

4 *Ibid.*, s. 37.

5 Huntemann: *Op.cit.*, s. 113. Her sitert fra Long: *Op.cit.*, s. 15.

Zerfall (1986), *Der Untergeher* (1983) og *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* (1982) er alle preget av en siterende fortellesituasjon, enten ved hovedpersoner som siterer eller en anonym, utenforstående forteller som gjengir eller bearbeider samtaler, episoder, brev, etterlatte papirer o.l.

En klar demarkasjonslinje mellom tidlig og sen prosa er svært vanskelig å etablere. *Korrektur* (1975) og *Das Kalkwerk* (1970), med sin innfløkte sitatkarakter, kunne like gjerne vært skrevet samtidig med *Alte Meister* og *Auslöschung. Ein Zerfall*, og den berømte monologen til fyrst Saurau i *Verstörung* minner svært om ordstrømmene vi finner i Bernhards sene prosa.

Ikke desto mindre ser vi at Bernhard forlot sine romantiske forelegg, brevet, dagboken og fragmentet, til fordel for en mer monologisk, repeterende, og etter noens skjønn, musikalsk, prosa på 1980-tallet.

Felles for Bernhards romaner og skuespill er at sentralfigurene stort sett er isolerte «åndsmennesker», som forsøker å løsrive seg fra knugende, naturgitte, nedarvede eller påtvungne forutsetninger for å etablere seg som frie, tenkende individer. Men ofte feiler disse forsøkene, sentralfigurene evner ikke gjøre noe konkret ut av sine åndsevner, og ender i isolasjonistisk vanvidd eller kompulsiv monomani.

Höller mener disse åndsmenneskenes «kunstig-kunstneriske» språkverdener kan leses som en «[...] «fortifikasjon» av det skjøre jeget og en «mottale» til en fiendtlig verden».⁶ De mange gjentagelsene kan forstås som sentralfigurenes forsøk på å skape sammenheng som de ikke finner annensteds, eller som forsøk på å holde noe truende på armlengdes avstand.

Observasjonen, «die Beobachtung», står sentralt i Bernhards tidlige romaner. I *Frost*, *Verstörung*, *Watten. Ein Nachlaß* (1969) og til dels i *Amras* spiller leger og deres observasjoner en avgjørende rolle i romanene. Turnuskandidaten i *Frost* får i oppgave å observere sin professors bror, den syke og potensielt gale maleren Strauch. Romanen består av medisinerstudentens dagboksnotater, observasjoner og brev. I *Verstörung* følger vi en lege og hans sønn på en runde hjemmebesøk, på vei opp mot Hochgobernitz, fyrst Sauraus slott. Hovedpersonen i *Watten*, en

6 Höller: *Loc.cit.*, s. 36.

suspendert lege, skriver en selvanalyse på oppfordring av en vitenskapsmann.

Hvor observasjonen knyttes til en Novalis-inspirert, romantisk legevitenenskap i Bernhards tidlige romaner, knyttes iakttakelsen og observasjonen ofte til noe gjennomskuende og oppløsende i de senere romanene. I *Alte Meister* møter vi Reger, en musikkspaltist i London Times. Hans anarkistiske tilnærming til kunsten, i form av å plukke ut arbitrære detaljer og betrakte dem «tausendmal gründlicher» enn den gjengse iakttaker, kan anses som en fornektning av autoritet, skriver Long i *The Novels of Thomas Bernhard*.⁷ Regers monologer destruerer både narrativet, i normal forstand, og en periodisert historieforståelse.

3: Arthur Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

Die Welt als Wille und Vorstellung består av to bind, som igjen består av fire bøker hver. Første bind utkom i 1818 (selv om omslaget på førsteutgaven oppga 1819 som utgivelsesår). Andre bind utkom først 26 år senere, i 1844, som et supplement til første bind. Schopenhauer anså sitt ungdomsverk som fullendt, og han ønsket derfor ikke å gjøre for store inngrep i det. I stedet valgte han å utdype og klargjøre tankene fra første bind. I 1859 utkom tredje opplag av *Die Welt als Wille und Vorstellung*, som for første gang samlet begge bindene i ei bok.

Under følger en gjennomgang av første bind. Diskusjon og gjennomgang av tanker fra andre bind vil bli foretatt fortløpende i resten av oppgaven.

3.1: Første bok: epistemologi.

I bunnen av Schopenhauers (1788–1860) filosofi ligger distinksjonen han fant hos Immanuel Kant

⁷ Long: *Op.cit.*, s. 151.

(1724–1804), mellom hvordan noe fremtrer for oss, «Erscheinung», og tingen i seg selv, «Ding an sich». Når Schopenhauer åpner sitt hovedverk, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, med «Die Welt ist meine Vorstellung»,⁸ betyr dette at verden er et objekt for et subjekt. Alt som hører til vår verden er, og må være, objekt for et subjekt. I vår hverdag opplever vi objekter som forskjellige fra hverandre, og det på grunn av deres plassering i tid og rom. Men hvis dette bare gjelder fenomenenes verden, og ikke verden i seg selv, vil ikke det implisere at individer ikke eksisterer i verden i seg selv? Tid og rom er individualiseringens prinsipp, påtvunget av oss som subjekter, skriver Schopenhauer. Det kan aldri være noe individuelt på den andre siden av demarkasjonslinjen.

Forstanden er den samme i alle dyr og i alle mennesker. Skillet mellom det Schopenhauer kaller forstand og fornuft blir viet relativt stor plass i første bok. Forstanden, eller persepsjonen, deler vi med resten av dyreriket, mens vår evne til å danne begreper og resonnementer skiller oss fra resten av dyreriket. Schopenhauer foretar så en subtil manøver: Ved at han toner ned fornuften og anser begreper som abstraksjoner av direkte opplevelser, blir skillet mellom mennesket og dyrene ikke så stort likevel.

3.2: Andre bok: ontologi.

I en verden av forestillinger blir da neste spørsmål: Hva er så jeg? Verden fremstår for oss som individuelle, materielle ting i tid og rom. Jeg er derimot forskjellig fra alle objektene jeg sanser, dette gjelder også min egen kropp. Likevel oppleves forholdet vårt til kroppen som spesielt: Når vi beveger et lem, oppleves dette som forskjellig fra annet vi persiperer, båndet synes mer intimt. Det å ville, strebe og hige kan anses som noe vi gjør med kroppen vår, som manifestasjoner av vår vilje. De har et «indre» aspekt, ikke bare et ytre. Men Schopenhauers idé om viljen er vel å merke anti-

⁸ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG, 2005, erster Band, s. 31.

dualistisk:

Der Willensakt und die Aktion des Leibes sind nicht zwei objektiv erkannte verschiedene Zustände, die das Band der Kausalität verknüpft, stehn nicht im Verhältniß der Ursache und Wirkung; sondern sie sind Eines und das Selbe, nur auf zwei gänzlich verschiedene Weisen gegeben: ein Mal ganz unmittelbar und ein Mal in der Anschauung für den Verstand. Die Aktion des Leibes ist nichts Anderes, als der objektivirte, d.h. in die Anschauung getretene Akt des Willens.⁹

Hva Schopenhauer argumenterer for her, er at ordinære, bevisste viljesakter i sin grunnleggende natur ikke er forskjellige fra ubevisste kroppslige funksjoner, det være seg hjertets slag eller hvordan vi fyller lungene med luft. Kroppen vår er vilje, eller mer nøyaktig uttrykt: vilje til liv, en slags blind streben mot selvoppholdelse og reproduksjon.

Men Schopenhauer stopper ikke der, han fortsetter med å argumentere for at hele verden er vilje. Gjennom utvidelsen av viljesbegrepet fortøner alle naturkreftene seg som homogene: «Jede allgemeine ursprüngliche Naturkraft ist also in ihrem innern Wesen nichts Anderes, als die Objektivation des Willens auf einer niedrigen Stufe [...]».¹⁰ Schopenhauer kritiserer naturvitenskapene for helt å ha oversett dette aspektet ved fenomenene. Men man kan jo spørre i hvilken grad man er nødt til å utvide begrepet om viljen, og på hvilken måte. Er begrepets kjerne fiksert, mens bredden av fenomener utvides? Eller er det snarere snakk om retoriske midler, for å få oss til å forstå vår posisjon i naturen? Schopenhauer synes å mene at viljen er tingen i seg selv: «Der *Wille* als Ding an sich ist von seiner Erscheinung gänzlich verschieden und völlig frei von allen Formen derselben, in welche er eben erst eingeht, indem er erscheint, die daher nur seine *Objektivität* betreffen, ihm selbst fremd sind.»¹¹ Og hvis tid og rom er anskuelsesformer vi som subjekter påtvinger tingene, så vil verden som hele, før anskuelsen, være tingen i seg selv, altså

⁹ *Ibid.*, s. 151.

¹⁰ *Ibid.*, s. 192.

¹¹ *Ibid.*, s. 166.

vilje.

For Schopenhauer er viljen i mennesket primær, mens menneskets intellekt forstås som en manifestasjon av viljen, et verktøy i viljens tjeneste. Schopenhauer illustrerer forholdet mellom intellektet og viljen med et bilde av en seende, lam mann som bæres på skuldrene av en stor, blind mann. Det mest åpenbare og direkte uttrykket for viljen til liv hos mennesket er seksualdriften. Schopenhauer foregriper Freud ved å plassere denne i sentrum av menneskets eksistens. Miseren ligger nettopp i at driften aldri kan tilfredsstilles, og den er i så måte innbegrepet av menneskets splittede natur, rivningene mellom intellektet og viljen.

3.3: Tredje bok: estetikk.

Tredje bok i *Die Welt als Wille und Vorstellung* er viet estetikken. Schopenhauer regnes ofte som en av de fremste representanter for ideen om den estetiske opplevelse som desinteressert og selvløs. Vi glemmer viljen og driftene, om så bare for en stakkert stund, når vi opplever kunst. Kunstopplevelsen er i så henseende i slekt med askesen. Vi må ikke forstå kunstopplevelsen som tilfredsstillelse, siden det impliserer lidelse: Vi må mangle noe for at tilfredsstillelse kan finne sted. Lykken vi oppnår avløses raskt av en ny streben. Kunsten suspenderer denne lidelsen.

Kunstneren og alle som har estetiske opplevelser, opplever ideenes tidløse vesen. Schopenhauer omtaler ideen som den mest adekvate objektitet av tingen selv. Tingen selv kan vi aldri oppleve, men kunsten kommer nær. Geniet evner å løsrive seg fra viljen i større grad enn gjennomsnittsmennesket. Geniet er, i tillegg til å være et individ, også rent intellekt, med en evne til å se det universelle i det partikulære. En maler eller en skulptør kan fremvise den mest enestående evne til å fange detaljer, men uten fantasi er han ingen kunstner. Schopenhauer skriver at geniet «[...] der Phantasie bedarf, um in den Dingen nicht Das zu sehen, was die Natur wirklich gebildet

hat, sondern was sie zu bilden sich bemühte, aber, wegen des im vorigen Buche erwähnten Kampfes ihrer Formen unter einander, nicht zu Stande brachte».¹² Dette står egentlig stikk i strid med hva intellektet vårt er skapt til. Vi husker at intellektet er viljens instrument, og er med det underlagt vår streben mot personlige mål. Genier anses derfor som kuriositeter eller særinger av sin samtid, til forskjell fra personer som utelukkende er utstyrt med talent.

Kunstens objekt er de evige sannheter. Schopenhauer argumenterer for at det er samme hvilken krig en maler velger å fremstille, det viktige er at maleriet formidler noe universelt om mennesket. For Schopenhauer er menneskets grunnleggende natur alltid den samme, og på bakgrunn av dette slår han fast at kapitlene i menneskets historie i bunn og grunn bare er forskjellige med tanke på navn og datoer. Heri ligger det en implisitt kritikk av Hegels suksessive historiesyn.

Poesi innehar derfor mer ekte og genuine sannheter enn historieskrivningen. Hvor andre språklige praksiser utelukkende beveger seg på det konseptuelle planet, i form at abstrakte representasjoner dannet av subjektet, forsøker poesien å bruke selvsamme konseptuelle midler til å nå en idé.

Schopenhauer setter tragedien høyt, fordi den unikt viser frem livet i dets sanne farger, med uoppfylt begjær, konflikter og forskjellige grader av lidelse. Det er i tragedien vi ser viljens antagonisme i dens reneste objektitet, skriver Schopenhauer. I tragedien finner vi også kimen til det Schopenhauer anser som menneskets største bragd, å si nei til viljen til liv: «So sehen wir im Trauerspiel zuletzt die Edelsten, nach langem Kampf und Leiden, den Zwecken, die sie bis dahin so heftig verfolgten, und allen den Genüssen des Lebens auf immer entsagen, oder es selbst willig und freudig aufgeben [...]».¹³ Et tema fjerde bok er viet til.

Musikken adskiller seg fra alle andre kunstformer ved at den er uavhengig av eller bent frem ignorerer verden som tilsynekomst. Musikken er et avbilde av viljen selv, den vilje som ideene er en objektivasjon av. Schopenhauer mener mennesket oppfatter rekken av noter i tid som analog til dets indre streben: kjappe, harmoniske melodier oppfattes som regel som muntre, mens langsomme,

¹² *Ibid.*, s. 254.

¹³ *Ibid.*, s. 335-336.

dissonante melodier som bruker mange takter for å vende tilbake til grunntonen vil oppfattes som sørgelige eller smertefulle. Musikken uttrykker ikke følelsene til komponist eller utøver. Det er snarere snakk om følelsene uten deres motiver, som upersonlige følelser. Vi føler med andre ord musikkens sorg eller glede uten innholdet som normalt motiverer slike følelser.

3.4: Fjerde bok: etikk.

Fjerde og siste bok i *Die Welt als Wille und Vorstellung* tar for seg det Schopenhauer omtaler som verkets mest alvorlige emne, nemlig mulighetene til å bekrefte eller fornekte livsviljen etter oppnådd selverkjennelse. Alle levende vesener som streber etter mål, og er dem bevisst, lider, skriver Schopenhauer. Dette kan delvis forstås i lys av egoismen, da det blant store mengder av individer alltid vil oppstå konflikter omkring endemålene. Det er høyst sannsynlig at et menneske blant andre mennesker vil oppleve og forårsake lidelse.

Det å ville er i seg selv assosiert med lidelse: «Die Basis alles Wollens aber ist Bedürftigkeit, Mangel, also Schmerz, dem er folglich schon ursprünglich und durch sein Wesen anheimfällt.»¹⁴ Streben impliserer mangel, som i seg selv kan oppleves som lidelse. Oppnår man ikke det man streber etter, så forlenges mangelen, med ytterligere lidelse som resultat. Hva med et individ som får oppfylt alle sine behov? Dette forandrer ingenting, mener Schopenhauer. Følelsen av lykke oppstår kun hos individer som har opplevd lidelse. Tilfredsstillelse er bare å starte på nytt igjen, ved å eliminere en midlertidig streben som straks erstattes av en ny. Schopenhauer tillegger ikke denne lidelsen noen positiv verdi, slik man gjerne ser hos religiøse. Enkelte lykkes med å finne en balanse mellom lykke og lidelse som gjør livet levelig, med nok suksess til å beskytte dem mot fortvilelse og nok mislykkethet til å beskytte dem mot kjedsomhet.

Mennesket frykter døden, men ikke på bakgrunn av rasjonelle grunner, skriver Schopenhauer,

¹⁴ *Ibid.*, s. 406

men snarere fordi vi er underkastet viljen til liv. Vi kan gjerne frykte smerten assosiert med døden, men da er det nettopp denne og ikke døden vi burde frykte. Schopenhauer benytter seg av velkjente argumenter. Vi eksisterte ikke i en ubegripelig lang periode før vi ble født, noe som ikke affiserer oss stort. Hvorfor skulle vi da bli brydd over tanken på ikke å eksistere like lenge etter vår død? Derneft låner han et argument fra Epikur, som argumenterte for at vi ikke skal frykte døden nettopp fordi den innebærer vår ikke-væren. For noe som ikke eksisterer, kan det ikke ha noen betydning at det ikke eksisterer.

Schopenhauers svar innebærer hverken total utslettelse eller udødelighet. Vi husker distinksjonen mellom tingen i seg selv og dens tilsynekomst. På bakgrunn av denne distinksjonen fortøner døden seg som utslettelse for individet, men vi er også manifestasjoner av noe større enn det individuelle, nemlig verden og viljen. Etter vår død vil verden manifestere seg, på samme måte, i andre individer. Vi er verden, og dermed er vår individuelle forms endelikt ikke noe å bekymre seg over.

Selvordet bejaer, paradoksalt nok, viljen. Fornektning innebærer at livets gleder gis avkall på, ikke sorgene. Selvordet *vil* livet, skriver Schopenhauer, fordi man kun er misfornøyd med forutsetningene for det: Man gir på ingen måte avkall på viljen til liv, bare livet, idet man destruerer en av dens tilsynekomster.

Schopenhauer viser til kristendommens, bramaismens og buddhismens felles kjerne, at vi må si nei til vår sanne natur for å finne vår eksistens utholdelig. Frelsen er i så måte tilgjengelig både for teister og ateister. Fornektelse av viljen fordrer et fromt liv, et liv hvis filantropi og rettferd stammer fra en forståelse av at det individuelle og egoistiske er et blendverk. Veien går fra dyd til askese, fra å ha nok med å elske sin neste som seg selv til forakt for egen tilsynekomst, legemet. Gjennom absolutt kyskhet, tilsiktet fattigdom, selvbeherskelse, faste og understøttelse av enhver fiendtlighet mot sin egen person, vil en kanskje oppnå frelse:

Dann sehn wir den Menschen, nachdem er durch alle Stufen der wachsenden Bedrängniß,
unter dem heftigsten Widerstreben, zum Rande der Verzweiflung gebracht ist, plötzlich in

sich gehn, sich und die Welt erkennen, sein ganzes Wesen ändern, sich über sich selbst und alles Leiden erheben und, wie durch dasselbe gereinigt und geheiligt, in unanfechtbarer Ruhe, Säligkeit und Erhabenheit willig Allem entsagen, was er vorhin mit der größten Heftigkeit wollte, und den Tod freudig empfangen. Es ist der aus der läuternden Flamme des Leidens plötzlich hervortretende Silberblick der Verneinung des Willens zum Leben, d.h. der Erlösung.¹⁵

3.5: Oppsummering.

Første bok i første bind av *Die Welt als Wille und Vorstellung* diskuterer det som skal være fundamentet for resten av Schopenhauers hovedverk, skillet mellom tilsynekomsten og tingen i seg selv. Distinksjonen låner han av opplysningsfilosofen Kant.

I andre bok introduserer Schopenhauer begrepet «vilje», en slags blind streben mot selvoppholdelse. Vi ser viljen manifestere seg i mennesket som viljen til liv og seksualdrift, men han argumenterer også for at verden, naturen og naturkreftene er objektivasjoner av viljen. Det primære i mennesket er viljen, intellektet er bare et verktøy i viljens tjeneste. Det er konflikten mellom viljen og intellektet som er årsaken til menneskets lidelse.

Tredje bok er viet temaet estetisk kontemplasjon, og muligheten for å oppheve viljen i enkeltindividet gjennom kunsten. Kunstopplevelsen er desinteressert og selvløs, og ved å løsrive oss fra viljen kan vi få tilgang til kunstens verden, de tidløse ideene.

Fjerde og siste bok diskuterer hvordan viljen påvirker menneskets hverdag, og hvilken lidelse dette fører med seg. Boka munner ut i en teori om hvordan man kan oppheve den menneskelige lidelse for godt. Veien dit er lang: Ved å fornekte viljen til liv, og ved å leve et asketisk og etisk godt liv, kan man nå et punkt hvor man rent objektivt observerer viljen.

I fortsettelsen står viljes- og lidelsesbegrepet sentralt, særlig i sammenfatningen av

¹⁵ *Ibid.*, s. 505.

sekundærlitteraturen.

I analysen av *Ja* legger vi spesiell vekt på døds- og selvmordstematikken hos Schopenhauer og Bernhard, og i analysen av *Beton* diskuterer vi konflikten mellom menneskets dyriske og åndelige sider, samt det latterlige ved menneskets hverdagslige streben.

Avslutningsvis, i oppgavens siste del, ser vi nærmere på forholdet mellom filosofi og litteratur og humorens og det latterliges rolle hos Schopenhauer og Bernhard.

4: Sekundærlitteratur.

Det nærmeste vi kommer en poetologisk tekst hos Bernhard, er en transkribert monolog, *Drei Tage*, publisert som et slags appendiks til filmmanuskriptet *Der Italiener* (1971). I monologen omtaler Bernhard seg selv som den typiske «Geschichtenzerstörer», en ødelegger av fortellinger. Beskrivelsen er så vag og kryptisk, at den er helt ubrukelig som litteraturteoretisk begrep, skriver Long i *The Novels of Thomas Bernhard*.¹⁶ Tematisk kan «Geschichtenzerstörer» implisere «antirealisme», men det er tross alt ingen grunn til at utradisjonelle virkemidler skulle arbeide mot historiefortelling som sådan, mener Long. Bernhards estetisk-programmatiske tilbakeholdenhet har åpnet for et vell av forskjellige tilnærminger til hans prosa.

Jeg vil nå sammenfatte noen sentrale verk fra den enormt omfattende sekundærlitteraturen om Thomas Bernhard. Titlene og inndelingen er lånt fra Longs gjennomgang i *The Novels of Thomas Bernhard*.¹⁷

Kjente filosofer og forfattere figurerer hyppig i Bernhards prosa. Det virker derfor nærliggende å studere disse intertekstuelle koblingene. Intertekstualitet, slik begrepet formuleres av Julia Kristeva, forstås som det diskursive rommet som gjør litterære tekster intelligible. Joachim Hoell

¹⁶ Long: *Loc.cit.*, s. 2.

¹⁷ *Ibid.*, s. 4–25.

diskuterer, i sin studie *Der «literarische Realitätenvermittler»: Die «Liegenschaften» in Thomas Bernhards Roman «Auslöschung»* (1995), forfattere og verk som er nevnt i romanen *Auslöschung*. Ved hjelp av grundige, intertekstuelle lesninger av verkene som siteres, håper han å utdype og problematisere tematikken i *Auslöschung*. Hoell avviser vel å merke den poststrukturalistiske tilnærmingen til intertekstualitet, da den, etter hans skjønn, ofte ender i arbitrære assosiasjoner.

Gernot Weiss, derimot, bygger ned distinksjonen mellom litteratur og filosofi i sin studie *Auslöschung der Philosophie* (1993). Weiss, tydelig inspirert av Jacques Derrida, dekonstruerer dikotomiene «original» og «sitat» samt «seriøs» og «useriøs», for på den måten å åpne muligheten for narrative tekster som formidlere av filosofiske diskurser.

En annen mulighet er å lese Bernhards prosa som historisk allegori. Andreas Gösslings studie, *Thomas Bernhards frühe Prosa: Entfaltung und Zerfall seines ästhetischen Verfahrens in den Romanen «Frost» – «Verstörung» – «Korrektur»* (1987), etablerer, ved hjelp av hegeliensk estetikk, freudiansk psykoanalyse og frankfurterskolens marxisme, et par verdenssyn som strir mot hverandre i Bernhards romaner. Det første verdenssynet omfatter kristendommen, filosofisk idealisme, føydalisme, stillstand og «Geist». På den andre siden har vi rasjonalisme, vitenskap, modernitet, bevegelse og «Verstand». Gössling studerer så spenningen mellom disse verdenssynene, og hvordan den nedfelles i forteller-protagonist-forholdet og i det fysiske landskapet. Bernhards landskaper er også «Bewusstseinslandschaften», landskap som sammenfaller med sentralfigurenes psyke, mener Gössling.

I Hermann Helms-Deferts historisk-allegoriske *Die Last der Geschichte: Interpretationen zur Prosa von Thomas Bernhard* (1997) er historien en byrde. Bernhards fortellere og figurer, beboere i Den andre østerrikske republikk, har vansker med å etablere seg som autonome subjekter. All streben forpures av sosiale institusjoner som familien, staten, religionen og kulturen.

Blant de svært få feministiske kritikerne av Bernhard er Ria Endres kanskje den mest kjente. Hennes avhandling *Am Ende Angekommen: Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts*

des *Thomas Bernhard* (1980) behandler Bernhards arbeider både syntaktisk og tematisk. Hun leser Bernhards statiske strukturer som symptomatisk for patriarkatets siste krampetrekninger. Bernhards sentralfigurer snakker og ter seg slik de gjør for å kompensere for sin manglende potens, og deres overdrevne intellektualisme er et forsøk på å spiritualisere eros, skriver Endres. Ellers fungerer kvinner, de få gangene de opptrer hos Bernhard, utelukkende som mannlige projeksjoner.

Andrea Reiter forsøker å nyansere Endres bilde i sin artikkel, «Die Bachmann» (1993). Hun kartlegger bredden i Bernhards kvinneskikkelser: I romanene finner hun blant annet hustruer, elskerinner, krovertinner, mødre, «Lebensmenschen» og søstre. Reiter kritiserer også Endres manglende hensyntaken til formale aspekter ved romanene.

Etter Bernhards død stod Bernhard-forskningen foran en stor oppgave: Bernhards nå avsluttede forfatterskap måtte oppsummeres. Huntermanns strukturerer sin analyse, *Artistik und Rollenspiel: Das System Thomas Bernhard* (1990), rundt to narrative modi. Bernhards tidlige prosa består ofte av «authentischen Selbstdarstellung», i form av brev, notater, dagbøker, o.l., mens den senere prosaen preges av «der «Erzählerbericht als memoria mortui»» og en «zitierenden Erzähler». Dette paret utgjør så de horisontale og vertikale linjene i et koordinatsystem, hvorpå Hunterman kan «plotte» inn de forskjellige tekstene. Resultatet blir en spiralformet representasjon av Bernhards kunstneriske utvikling. Dette motbeviser, ifølge Huntermann, påstanden om Bernhards ensformige, trettende monotoni.

Oliver Jahraus, derimot, undersøker intra- og intertekstuelle repetisjoner hos Bernhard. I praksis vil det si å isolere de tematiske, leksikalske, syntaktiske og narratologiske konstantene i Bernhards forfatterskap. Jahraus påpeker, i *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip in Oeuvre Thomas Bernhards* (1991), hvordan Bernhards karakteristiske narrative innramming er både en årsak og en effekt av umuligheten av referensiell autensitet. Narrativ formidling impliserer alltid repetisjon: «Das Erzählte [wird] von [dem Erzähler] nicht als Erlebnis, sondern nur als bereits vollzogene Wiedergabe wiedergegeben».¹⁸

18 Jahraus, Oliver: *Die Wiederholung als werkkonstitutives Prinzip im Oeuvre Thomas Bernhards*, Frankfurt am

Under følger en grundigere gjennomgang av fire avhandlinger som vil stå sentralt i fortsettelsen, Jurdzinskis *Leiden an der «Natur»*, Hubers *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm*, Atzerts *Schopenhauer und Thomas Bernhard* og Longs *The Novels of Thomas Bernhard*.

4.1: Gerald Jurdzinskis *Leiden an der «Natur»*. Thomas Bernhards *metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers*.

Jurdzinskis avhandling fra 1984 er det første arbeidet som spesifikt og utførlig behandler Schopenhauers posisjon i Bernhards prosa. Som undertittelen antyder, forsøker Jurdzinski å knytte Bernhards naturbegrep opp mot Schopenhauers filosofi. Jurdzinski tese er: Det finnes en overensstemmelse mellom Bernhards naturbegrep og Schopenhauers viljesbegrep. Avhandlingen er delt inn i tre hovedkapitler: «Der beherrschte Mensch», «Der leidende Mensch» og «Der handelnde Mensch».

Jurdzinskis formål er å presisere og avgrense betydningen av Bernhards opphavlige naturbegrep, og vise i hvilken grad dette er avhengig av Schopenhauers filosofi. Naturen har lenge vært sidestilt med et landskapsbegrep i den bernhardske sekundærlitteraturen, skriver Jurdzinski. Men dersom naturen forstås utelukkende som noe anskuelig, utelates det metafysiske aspektet. I stedet for en passiv kulisse finner Jurdzinski en overmektig, metafysisk natur, som også ligger til grunn for menneskets lidelse.

I Bernhards biografiske romaner, *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981), *Ein Kind* (1982) og *Wittgensteins Neffe. Eine Freundschaft* (1982), leser vi om Bernhards første eksponering for Schopenhauers tankeverden, skriver Jurdzinski. I bestefarens bibliotek, og under sykehusopphold, leste Bernhard Montaigne, Pascal, Charles Péguy (1873–1914)

Main: Lang, 1991, s. 37-38. Her sitert fra Long: *Op.cit.*, s. 16-17.

og Schopenhauer, filosofene som var viktige for ham ut livet. Videre, i det berømte intervjuet «Monologe auf Mallorca», leser vi om hvordan Bernhard knytter døds- og lidelsestematikk sammen med humor.¹⁹ Han omtaler Schopenhauer som en stor «Lach-Philosoph»: Hvordan kan man ta en filosof som er gift med sin egen puddel seriøst? Jo mer sammenbitt Schopenhauer er, desto mer er det til å le av.

Til slutt trekker Jurdzinski frem Bernhards bidrag til boka *Erste Lese-Erlebnisse* (1983). Bernhard forteller om sitt første møte med Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*, en bok han hadde vegret seg mot å lese frem til han var 12 år. Alle bøkene han leste etter denne, behandlet de samme temaene, umuligheten av å si sannheten og hvordan mennesket aldri kan overvinne sin egen eksistens.

Vi må skille mellom to typer forekomster av Schopenhauer i Bernhards prosa, mener Jurdzinski. Den første klassen omfatter de passasjene hvor Schopenhauer nevnes, enten alene eller sammen med andre historiske personligheter, for å skissere en idéhistorisk bakgrunn for sentralfigurene. Den andre klassen omfatter tekstpassasjene hvor Schopenhauer har utførlig og vidtfavnende betydning for sentralfigurene, slik som i *Ja*.

Jurdzinski vier sitt første kapittel til viljen og naturen, og hvordan de begge behersker og kuer individet. Fornuften er i konflikt med seg selv: Den skiller oss fra resten av dyreriket, men samtidig er den gestaltet av naturen. Mennesket er altså ikke autonomt, løsgjort fra naturen, det er tvert imot en uomtvistelig del av den. «Der beherrschte Mensch», et menneske som har mistet sin uinnskrenkede selvstendighet, er også et «leidende Mensch». Ifølge Schopenhauer og Bernhard er lidelsen uløselig knyttet sammen med det å være til. For «der handelnde Mensch» finnes det to grunnleggende innstillinger til livet: bejaelse eller fornektelse av viljen til liv. Bejaelsen av viljen til liv lar seg påvise hos Bernhards sentralfigurer, skriver Jurdzinski, i deres streben etter en lidelsesfri eksistens. Et tydelig uttrykk for livsbejaelse ser vi også i deres dødsangst. Selvmordet er den

¹⁹ Det ORF-produserte TV-intervjuet «Monologe auf Mallorca» har blitt publisert i tekstutgave en rekke ganger. Jurdzinski benytter seg av utgaven trykket i *Thomas Bernhard. Am Ziel*. Hg. Schauspielhaus Bochum, Programmbuch Nr. 28, 22.10.1981.

ultimate lidelsesoppløsende akt i Bernhards tekster. Hos Schopenhauer er, vel å merke, også selvmordet en bejaelse av viljen.

Vi husker Bernhards karakteristikk av Schopenhauer som en «Lachphilosoph». Hva som ved første øyekast synes å være en nedvurdering, viser seg ved nærmere ettersyn å være «[...] einer adäquaten Annahme philosophischen Gedankenguts [...]».²⁰ Bernhard har med andre ord foretatt et utvalg av Schopenhauers filosofi, med hovedvekt på det beskrivende. Hos Bernhard får vi et latterliggjørende perspektiv på alle menneskets bestrebelse på å slippe unna lidelsen. Bestrebelse som fører mennesket stadig dypere inn i labyrintiske tankekonstruksjoner, men selv den mest sinnrike tankekonstruksjon vil aldri kunne frigjøre dem.

Jurdzinski underbygger argumentene sine ved å vise til Schopenhauers egen utlegning av det latterlige. I andre bind av *Die Welt als Wille und Vorstellung* definerer Schopenhauer det latterlige som en uoverensstemmelse mellom det tenkte og det anskuelige, mellom teori og praksis. Selv om Bernhard er innforstått med lidelsens sentrale plass i menneskets liv, utgjør latteren en livsnødvendig ventil. Det fryktelige må ha sin latter, som Strauch proklamerer i *Frost*: Det latterlige internaliserer det alvorlige, og omvendt. Slik må vi forstå Bernhards «latterfilosofi», skriver Jurdzinski.

4.2: Martin Hubers *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm*.

Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards.

Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm er en bearbeidet utgave av Martin Hubers avhandling fra 1990 ved Universität Wien, *Lachphilosoph Bernhard. Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*.

Filosofien har, tilsynelatende, stått fadder til Bernhards forfatterskap, mener Huber. For å
²⁰ Jurdzinski: *Op.cit.*, s. 184.

komme til sentrum i tekstlabyrintene, må man via tenkere som Montaigne, Pascal, Immanuel Kant (1724–1804), Schopenhauer, Søren Kierkegaard (1813–1855) og Ludwig Wittgenstein (1889–1951).

På bakgrunn av et sitat fra *Auslöschung*, en drømmesekvens hvor litteratur og filosofi forsøkes forent (uten hell), av romanens hovedfigur, Franz-Josef Murau, anbefaler Huber kritikere å anse Bernhards eget eksempel som både en advarsel og som et eksempel. Noe svar gir teksten ikke. Den tier.

Når teksten tier, vender man seg gjerne til forfatteren selv. Huber tyr, slik som Jurdzinski, til Fleischmanns fjernsynsintervju, «Monologe auf Mallorca», hvor Bernhard omtaler Schopenhauer som en «Lach-Philosoph». Bernhard utlegger seg selv som en filosofisk gribb, en som tidlig lærte å plukke ut de største filosofene, deriblant Schopenhauer. Gyldigheten av og relevansen til disse utsagnene må man søke i Bernhards egne tekster, mener Huber.

Schopenhauer nevnes ved navn i mange av Bernhards romaner og skuespill. *Die Welt als Wille und Vorstellung* figurerer f.eks. hyppig i sentralfigurenes bokhyller. Slik «name-dropping» omtaler Huber som «Name ohne Inhalt». Hva som konkret leses av Schopenhauer, og hvorfor, får vi aldri vite. To spørsmål melder seg: Hvorfor nevnes Schopenhauer så ofte? Og hvor blir det av det filosofiske «innholdet»?

Hvis man klarer å se forbi navnet «Schopenhauer», så vil man legge merke til et tematisk slektskap mellom Bernhards tekster og Schopenhauers filosofi. Dette slektskapet kaller Huber «Inhalt ohne Namen». Noen av temaene som går igjen er: vektleggingen av «Anschauung»/«Beobachtung», lidelsens og dødens sentrale posisjon, forståelsen av galskap som fluktmulighet og vurderingen av kunsten som unntaksområde.

Innholdsmessig affinitet må ikke forveksles med innholdsmessig påvirkning i en mer autoritativ forstand. Det foreligger ingen avhengighet: Bernhard behøver ikke *Die Welt als Wille und Vorstellung* for å fastslå at det finnes lidelse i verden. Men hos Schopenhauer har han trolig funnet fruktbare ekvivalenter til sin egen tenkning, mener Huber.

Huber nevner også Bernhards bidrag til *Erste Lese-Erlebnisse*, men understreker samtidig at bidraget er svært stilisert, og at man ikke må overvurdere verdien av slike selvbiografiske utsagn. Man legger også merke til en uoverensstemmelse mellom hva Bernhard skriver om den menneskelige eksistens, at den ikke kan overvinnnes, og selve endemålet for Schopenhauers filosofi, overvinnelse av den menneskelige eksistens gjennom fornektning av viljen til liv.

Hos Bernhard blir Schopenhauer absorbert og gjort til noe annet, som del av hans poetikk, skriver Huber. I Bernhards tekster forekommer overhodet ikke filosofemer, men bare det Huber omtaler som «Litereme»: Schopenhauer blir formalt gjort til del av Bernhards verk.²¹

Ifølge Bernhard Sorg, skriver Huber, adskiller filosofi og litteratur seg ved at førstnevnte er abstrakt, ved sin bruk av begreper, og sistnevnte konkret, ved sin bruk av ord og bilder. Forskjellen mellom litteratur og filosofi synes mer alvorlig hos Bernhard enn hos andre forfattere: Bernhard bygger nemlig ikke bro mellom innholdet i Schopenhauers filosofi og sin egen formale innlemming av samme. Men paradoksalt nok, legger Huber til, vil vi ved grundigere ettersyn se at Bernhards «formaler Aufnahme» også impliserer et innholdsmessig moment. Dette viser seg i de innholdsmessige og tematiske affinitetene mellom forfatteren Bernhard og filosofen Schopenhauer: Navnet alene vekker en rekke konnotasjoner, som Bernhard med overlegg fordreier. Huber skriver: «Das Lachen über «Schopenhauer» erhält erst seine Dimension und Perspektive, wenn man es in Beziehung setzt zu inhaltlichen Affinitäten zwischen Bernhard und Schopenhauer, wie etwa der Zentrierung auf das Leiden.»²² Først da etableres en tekstmening som hever seg over blott og bart vitsemakeri.

21 Huber, Martin: *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*, Wien: Schönemann, 1992, s. 21.

22 *Ibid.*, s. 24.

Jo mer et menneske erkjenner, desto mer lider det. Geniet lider derfor mest, skriver Schopenhauer i *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Huber mener å finne en tilsvarende gradering av lidelse hos Bernhard, også hos ham lider geniene mest.

Hvis lidelsen ikke kan settes ut av kraft, så er flukt eneste utvei. For mange av Bernhards sentralfigurer utgjør galskapen en slik fluktmulighet. Galskapen eliminerer ikke lidelsen, men den har likevel et element fra den mest ekstreme utveien, selvmordet. Åndelig lidelse blir først uutholdelig når den er vedvarende, skriver Schopenhauer. Dersom en smertefull erkjennelse blir for trykkende, vil den lidende søke tilflukt i galskapen.

Hvor selv ikke galskapen er noen utvei, gjenstår bare døden. Schopenhauer mente selvmordet vil livet, og at det av den grunn er moralsk fordømmelig: Individet fornektes, men ikke viljen til liv. Bernhard ser ikke ut til å dele dette synes, mener Huber. Uoverensstemmelsen er grotesk bearbeidet i *Verstörung*, hvor fyrst Sauraus far skribler «erschiessen besser» på forsiden av *Die Welt als Wille und Vorstellung* like før han skyter og dreper seg. Lidelse og latterlighet nært knyttet sammen: Saurau omtaler det å «[...] jage mir eine Kugel in (oder durch) den Kopf [...]» som uhyre komisk.²³

Uten døden, ingen filosofi. Tenkningen har lenge spilt rollen som trøst for menneskene, som motgift mot dødsbevisstheten. I Bernhards prosa finnes ingen metafysisk trøst, mener Huber. Den store, gamle konsoliderende filosofien har spilt fallitt: Bernhards pessimisme synes nesten mer prinsippfast enn Schopenhauers. Da Bernhard ble forært Österreichischen Staatspreises für Litteratur i 1968, åpnet han sin takketale med «[...] es ist vieles lächerlich; es ist alles lächerlich, wenn man an den Tod denkt».²⁴ Med døden som omdreiningspunkt relativiseres alt, og blir med det, paradoksalt nok, en kilde til latterlighet og lystighet.

²³ *Ibid.*, s. 72.

²⁴ *Ibid.*, s. 79.

4.3: Stephan Atzerts *Schopenhauer und Thomas Bernhard. Die kritische Verwendung der Philosophie Schopenhauers in Bernhards Prosa.*

Schopenhauer und Thomas Bernhard, Stephan Atzerts reviderte utgave av sin doktoravhandling, publisert i 1999, er den siste i rekken av avhandlinger om forholdet mellom Schopenhauer og Bernhard.

Atzert ser Bernhard i sammenheng med den rasjonalismekritiske filosofien («rationalismuskritischer Philosophie») og det litterære moderne («literarische Moderne»)²⁵. Schopenhauer er omtalt og på forskjellig vis bearbeidet i de fire romanene Atzert analyserer, *Auslöschung*, *Beton*, *Der Untergeher* og *Alte Meister*. Men Atzerts avhandling er ikke bare en undersøkelse av «[...] der Verwendung und damit verbundenen Aneignung von Namen und von Inhalten Schopenhauers seitens Bernhards, sondern sie stellt auch einen Interpretationsversuch zu den genannten Prosawerken dar».²⁶

Det rasjonalistiske moderne er ikke mulig uten kvantifisering, skriver Atzert. Allerede fra senskolasikkens naturvitenskap finner vi en vektlegging av det som kan angis i målbare størrelser, noe som ble ytterligere befestet under det kopernikanske verdensbildet, fulgt av det 17. århundres filosofiske revolusjon, med tenkere som René Descartes (1596–1650), Thomas Hobbes (1588–1679), John Locke (1632–1704) og Gottfried Wilhelm Leibniz (1646–1716). Mennesket og fornuften stod i sentrum. Hobbes så faren ved dette, da han uttalte at vitenskapen nå tjente makten, og teorien konstruksjonen. Prisen og nytteverdien går hånd i hånd med tenkningen. Atzert omtaler det nye tankesystemet som «[ein] «kalkulatorisches Herrschaftsdenken» des Menschen gegenüber

25 Atzert, Stephan: *Schopenhauer und Thomas Bernhard: Zur literarischen Verwendung der Philosophie Schopenhauers in Bernhards Prosa*, Freiburg im Breisgau: Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus, 1999, s. 9. Jeg velger å oversette «die literarische Moderne» til «det litterære moderne», da Atzerts forståelse av begrepet innebærer både et litteraturhistorisk aspekt (som del i en større, historiefilosofisk pessimisme og som det rasjonalistiske modernes motstykke) og et kvalitativt aspekt (i form av estetisk bearbeiding av erkjennelses- og språkproblematikken) – det litterære moderne forstås altså både som en trend eller strømning og som en bestemt type litteratur (med kvalitative kjennetegn). En annen mulig oversettelse, «moderne litteratur», synes jeg ikke griper godt nok om *begge* disse aspektene.

26 *Ibid.*, s. 10.

der Natur und sich selbst» og som en «[...] «Machtgestus des frühmoderne Ich»».²⁷

I det litterære moderne blir denne maktgestus uttrykk for en psykologisk og metafysisk følelse av ensomhet. I kjølvannet av den vitenskapelige, tekniske og økonomiske utopien utviklet det seg en historiefilosofisk pessimisme, mest fullendt uttrykt hos Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger og Adorno. Forholdet mellom det ideale og det reale er problematisk, skriver Schopenhauer, og er den nye filosofis betegnende karakter. Beregningen som meningsskapende metode skrapet bare på overflaten, da den omgår spørsmålet om årsaken til sine egne slutninger. Hos Schopenhauer er det rasjonelle «jeg» ikke herre over naturen, og heller ikke herre over sin egen natur: Mennesket er et dyr. Når mennesket beklager dunkelheten det må leve i, så misforstår det, skriver Schopenhauer. Døden forløser oss fra forestillingen og individualiteten, mens viljen som frembrakte disse, streber videre. I den forstand er individualiteten en illusjon: Det egentlige «intet» betyr oppløsningen av individualitetens illusjon, gjennom fornektning av viljen til liv.

Hos Bernhard innebærer «intet» faktisk og total utslettelse. I *Beton* er det frykten for døden som settes i relasjon til «Intet». Romanens hovedfigur og forteller, Rudolf, deler Schopenhauers syn på fornuftens maktesløshet når det gjelder å stagge lidelsen. *Der Untergeher* og *Alte Meister* tematiserer mulighetene for å mildne lidelsen gjennom kunst. Kunst og geni er idealistisk og uadskillelig forbundet hos Schopenhauer, mens Bernhards figurer er forfeilede genier og kunstnere uten evne til å heve seg over den blinde viljes streben.

Det litterære moderne, skriver Atzert, er det rasjonalistiske modernes motstykke, i sin opposisjon mot rasjonalistisk, økonomisk og teknisk ensidighet. Det litterære modernes fødsel dateres til slutten av det 18. århundre. Den politiske skuffelsen i kjølvannet av den franske revolusjon satte poetiske spor. Det litterære modernes utopi har et neoreligiøst element, skriver Atzert. Men i motsetning til idyllen som sjanger, problematiserer «die literarische Frühmoderne» sin egen utopis mislykkethet. Denne formen for sekularisert religiøsitet er bare én av sidene ved det

²⁷ Vietta, Silvio: *Die literarische Moderne*, Stuttgart: [forlag ikke oppgitt], 1992, s. 26. Her sitert fra Atzert: *Op.cit.*, s. 26.

litterære moderne som, siden Friedrich Hölderlin (1770–1843) og romantikken, har blitt kritisert av det rasjonalistiske moderne. Videre nevner Atzert det litterære modernes estetiske bearbeiding av erkjennelses- og språkproblematikken, i form av parodi, satire og groteske som kritikk av metafysiske og sosiale maktstrukturer.

En idealistisk holdning til kunst innebærer en bestrebelse på å opprettholde utopien om et mulig, annerledes forhold mellom mennesker og natur og mennesker imellom. Likevel må man være enig med Vietta, skriver Atzert, i at opprettholdelsen av en slik utopi på den ene siden er innholdet i og motivet bak litteraturen, og på den andre siden en beskrivelse av litteraturen som kunstgenre. Litteraturen, som filosofien, legitimerer seg som en bærer av utopien.

Hos Schopenhauer er kunsten den nobleste formen for kognitiv og etisk sannhet, men den forteller oss at frigjøring gjennom fornuften er umulig. Kunstens opphøyde tilstand er nemlig ikke tilgjengelig for fornuften. Schopenhauer destruerer med det alt håp idealismen har investert i estetikken, selv om han vedkjenner seg kunstens forløsende kraft.

Subjektets og språkets svekkede stilling er en av konsekvensene av kunstens økende grad av autonomi. Her sikter Atzert til kunstens bevegelse bort fra symboltilknyttede fremstillingformer, som kirkelig kunst i middelalderen. Mimetisk kunst fordrer et selvstendig, fornuftsbasert subjekt: «Diese Unabhängigkeit befähigt die Kunst, Distanz zu wahren und einen Spannungszustand zwischen Wirklichkeit und Utopie zu schaffen.»²⁸ Atzert viser til Adornos syn på lyrikk, hvor diktning og samfunn er to motsatte størrelser, som likevel er avhengige av hverandre. Lyrikken lukker seg for å underliggjøre, og får med det også sin samfunnsmessige funksjon. Språket selv står i fokus.

Det litterære moderne har en tilbøyelighet til radikaliserings, skriver Atzert. Han siterer Vietta, som viser til hvordan Hölderlin isolerer sine bilder, mens Bernhard gjerne plasserer en hel rekke tilsvarende metaforer i én setning. Det litterære moderne representerer en språklig radikalisert, implisitt sosial utopi. Erkjennelseskrisen nærer språkets radikaliserings, i form av akkumulasjon og

²⁸ Atzert: *Op.cit.*, s. 36.

«Selbstüberbietung», som kan ses i sammenheng med det modernes tiltagende akselerasjon. Peter Sloterdijk (1947–) skisserer en modell for det moderne, skriver Atzert, som beskriver det moderne som en moralsk-kinetisk prosess. Den fordømmer oss ikke til frihet, men til en slags «Freiheitsbewegung».²⁹ Derfor viser det litterære moderne seg i denne sammenheng også som et uttrykk for en vedvarende frihetsbevegelse, en bevegelse som ikke nødvendigvis springer ut av en søken etter utopier, men som har oppnådd en slags egendynamikk. De endeløse monologene i *Beton* og *Auslöschung* illustrerer dette overmåte godt, både i sin utmattelse og rastløshet. En søken allerede innforstått med manglende metafysisk sikkerhet. Sentralfigurenes språk berikes av denne multifunksjonaliteten: refleksjonen sakker narrativets tempo, stikk i strid med det modernes tidligere nevnte akselerasjon.

Atzerts lesning av *Beton* diskuterer vi i «5.2.3: «Ursachenforschung» og selvinnsikt: Atzerts lesning av *Beton*».

4.4: J.J. Longs *The Novels of Thomas Bernhard. Form and Its Function.*

Longs avhandling fra 2001, *The Novels of Thomas Bernhard*, er en av svært få narratologiske studier av Bernhards prosa. Kritikere har ofte vendt seg til Bernhards sjeldne intervjuutsagn om sine narratologiske grep, uten å se disse i lys av konteksten og Bernhards hang til forstilt iscenesettelse av seg selv, skriver Long. Et typisk eksempel er den ofte siterte *Drei Tage*, en monolog som ble filmet i kjølvannet av filmen *Der Italiener*: «[...], Geschichten hasse ich im Grunde. Ich bin ein *Geschichtenzerstörer, ich bin der typische Geschichtenzerstörer*».³⁰ Et sitat akkurat passe vagt til å tilpasses enhver kritikers interpretative agenda, mener Long. Tematisk får begrepet lett preg av simpelthen å bety «antirealisme». Det er tross alt ingen grunn til at utradisjonelle virkemidler skulle

²⁹ *Ibid.*

³⁰ Long, J.J.: *The Novels of Thomas Bernhard: Form and Its Function*, Rochester, Ny: Camden House, 2001, s. 2.

arbeide mot historiefortelling som sådan, innvender Long. I *The Novels of Thomas Bernhard* fremstår Bernhard nettopp som en *historieforteller*.

Longs avhandling er et forsøk på å gå «hinsides» narratologisk formalisme, gjennom det han kaller «narrative dynamics», hvordan en romans formale aspekter leder ens lesning i tid. Derneft søker han å oppklare forholdet mellom formale og tematiske anliggender i narrative tekster samt peke på hvordan tekstene selv problematiserer narrativ representasjon. Bernhards sentralfigurer speiler eller oppløser «[...] the representational or existential problems raised explicitly at the level of the represented world».³¹ Den narrative teksten synes dermed å relatere seg til tematikken i form av analogi eller respons.

Long diskuterer videre hvorfor det er såpass få narrative analyser i sekundærlitteraturen, og peker på den narrative teoriens marginale posisjon i tysk kritikk. Franz Stanzels avhandling fra 1979, *Theorie des Erzählens*, skisserer tre «Erzählsituationen» som er typiske for romanen: «auktoriale Erzählsituation» (allvitende forteller i tredje person), «personale Erzählsituation» (allvitende forteller, mediert gjennom én enkelt person) og «Ich-Erzählsituation (forteller i første person). Sistnevnte kategori deles videre inn i: «erlebendes Ich» (opplevende jeg), «erzählendes Ich» (fortellende jeg) og «Ich als Augenzeuge» (jeg som øyenvitne). Dette er en inndeling som mister mye av sin mening når den brukes på en av Bernhards romaner, hvori en forteller gjerne innehar flere posisjoner på en gang, eller flere suksessivt. Bernhards narrative innramming forvansker ytterligere bruken av slike kategorier.

Long forholder seg òg skeptisk den strukturalistiske tradisjonen, fra Vladimir Propp (1895–1970) til A.J. Greimas (1917–1992). Sistnevntes aktantmodell er innlysende reduksjonistisk, mener Long. Enkelttekstens særegenheter, kulturelle signifikans eller resepsjon har ingen plass innenfor en slik modell. Noen innsikter kan man likevel hente fra den strukturalistiske tilnærmingen til narrasjon: At en historie kan skilles fra selve fremstillingsformen, og at narrative tekster involverer motstand og utveksling, selv om de fremstår som statiske.

³¹ *Ibid.*, s. 3.

Andre teoretikere, som Roland Barthes (1915–1980), Tzvetan Todorov (1939–) og Gérard Genette (1930–), utarbeidet modeller som fanget inn kvaliteter ved teksters «overflate», snarere enn deres dypstrukturer. Man opererte nå med et skille mellom historie, den kronologiske rekken av begivenheter, og diskurs, representasjonen av de samme begivenhetene i et semiotisk system. Problemet er, skriver Long, at mange narrative tekster inverterer dikotomien, og truer med å underminere teoriens premiss. Tanken om historien som utledet av diskursen forutsetter et stabilt forhold mellom ulike narrative nivåer, men dette problematiseres i romaner som *Der Untergeher* og *Das Kalkwerk*, hvor disse relasjonene antar flytende eller reversibel karakter. Det betyr ikke at begrepsparet historie og diskurs er meningsløst. Long påpeker at det nettopp er fordi vi forventer å kunne rekonstruere en historie ut fra diskursen, at Bernhards romaner er forvirrende og problematiske. Det er dette avviket en analyse må ta hensyn til.

Longs lesning av *Ja* kommenterer vi i kapittel fem.

4.5: Oppsummering og noen ubesvarte spørsmål.

Sekundærlitteraturen om Bernhard er svært omfattende. Man finner avhandlinger med alle tenkelige teoretiske innfallsvinkler, fra intertekstualitet og feminisme til historisk allegori og poststrukturalisme av ulike typer. Men for vårt vedkommende er avhandlingene til Jurdzinski, Huber og Atzert mest relevante og interessante.

Jurdzinskis tese er at det finnes en overensstemmelse mellom Bernhards naturbegrep og Schopenhauers viljesbegrep. Bernhards naturbegrep, som ikke må sidestilles med et landskapsbegrep, henter mening fra Schopenhauers filosofi – og blir med det et metafysisk begrep. Viljen og naturen omtales av Jurdzinski som en «Beherrscher der Individualität».

Huber opererer med to hovedkategorier av Schopenhauer-forekomster i Bernhards prosa: «Nahme ohne Inhalt» og «Inhalt ohne Nahme». Førstnevnte kategori refererer til ren og skjær

«name-dropping», mens sistnevnte kategori refererer til Bernhards tematiske slektskap med Schopenhauers filosofi.

Atzert plasserer Bernhard i ei større, idéhistorisk ramme, som en av mange representanter for den rasjonalismekritiske filosofien og det litterære moderne. I kjølvannet av den vitenskapelige, tekniske og økonomiske utviklingen oppstod det en historiefilosofisk pessimisme, skriver Atzert. Denne pessimismen er kanskje mest fullendt uttrykt hos Schopenhauer.

Jurdzinski og Huber søker til Bernhards intervjuutsagn og angivelige selvbiografiske bøker for å hjemle studiet av tematiske paralleller mellom Bernhard og Schopenhauer. Kan ikke dette sies å være problematisk?

Höller skriver i *Thomas Bernhard. Et liv*: «Thomas Bernhards selvbiografiske bøker er fiksjonale tekster. Man må ikke måle detaljene i dem opp mot den faktiske virkelighet.»³² Faktiske forhold er underlagt den litterære iscenesettelsen, mener Höller

Selv intervjuene med Bernhard virker svært stiliserte. Gitta Honegger går så langt som å hevde at «Monologe auf Mallorca» «[...] acquired the status of another Bernhard work sui generis».³³ Blir det ikke da svært problematisk å søke belegg i andre tekster som, strengt tatt, må sies å være like fiktive som primært tekstene, eller i det minste ambivalente?

En annen viktig innvending mot Jurdzinski, Huber og Atzert er at de i svært liten grad tar hensyn til hvem som nevner Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* i Bernhards prosa. Det handler her om hvilken funksjon Schopenhauer har i *narrative tekster*. Long spør: «[...] how is our perception of the represented world determined by the narrator and structures of focalization, and to what end?»³⁴ Slike spørsmål er langt fra perifere eller vilkårlige, de utgjør tvert i mot kjernes spørsmål i narrativ teori, skriver Long.

32 Höller: *Op.cit.*, s. 124.

33 Honegger, Gitta: *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*, New Haven/London: Yale University Press, 2001, s. 199.

34 Long: *Op.cit.*, s. 17-18.

5: Analyser.

Under følger analyser av *Ja* og *Beton*, to romaner som har flere tematiske paralleller, men som behandler tematikken på forskjellig vis.

I analysen av *Ja* møter vi store vansker når vi forsøker å avgjøre fortellerens intensjon med skriftet *Ja*, teksten vi leser. Flere tilsynelatende uforenlige intensjoner blir presentert i teksten, som ikke desto mindre blandes sammen av fortelleren. En av tekstintensjonene muliggjør en stabil ironi, en tematisering «over» fortelleren, mens de andre intensjonene og uavgjørbarheten generelt arbeider mot en slik lesning.

Die Welt als Wille und Vorstellung spiller en sentral rolle i fortellerens liv, og vi undersøker derfor i hvilken grad Schopenhauers tanker påvirker fortellerens innstilling til verden.

I analysen av *Beton* diskuterer vi først fortellesituasjonen og formålet med åndsarbeidet, for deretter å se nærmere på romanens utallige motsigelser og gjendrivelsler. Disse er med på å skape en følelse av stillstand. Men teksten inneholder også en rekke elementer som skaper framdrift, og rivningene mellom stillstanden og framdriften skaper en følelse av uro.

Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* har utspilt sin rolle for Rudolf i *Beton*: Han uttrykker en skuffelse over Schopenhauer, og vi undersøker hva denne skuffelsen bunner i.

5.1: Ja.

Romanen *Ja* utkom i 1978, rett etter de tre «selvbiografiske» romanene *Die Ursache*, *Der Keller* og *Der Atem*. Mange kritikere har lagt vekt på *Jas* selvbiografiske trekk, og har gjerne også innlemmet romanen i samme fase som den «selvbiografiske» pentalogien.

Romanens jeg-forteller oppsøker, etter en lengre isolasjon med sitt åndsarbeid om «Antikörper

in der Natur», eiendomsmegleren Moritz for å avdekke og avsløre sin «Gefühls- und Geisteskrankung». Fortellerens «åndsbakhold» avbrytes av lyden av trinn, som viser seg å tilhøre eiendomskjøpere. Moritz' kone viser inn en sveitsisk ingeniør og verdensberømt kraftverkbygger og hans livsledsagerske, en perserinne, som straks vekker fortellerens interesse. Paret planlegger å bygge et betonghus bak skogen og kirkegården.

Perserinnen viser seg å være en åndlikesinnet og livreddende person, og etter turer og samtaler med henne, klarer fortelleren å oppnå tilstrekkelig «Aufnahmefähigkeit» og «Geistesinitiative» til å ta fatt på arbeidet igjen.

Perserinnen, på sin side, er også på randen av sammenbrudd. Hun har viet hele sitt liv til mannens karriere, men etter at mannens talent ikke lenger var utviklingsdyktig, hadde alt vært forferdelig for henne. Sveitseren trakter etter en sykepleier i Venezuela, og perserinnen tror det planlagte, og tilsynelatende ubeboelige, betonghuset er hans hevn og forsøk på befri seg fra henne.

Omsider stagnerer forholdet mellom fortelleren og perserinnen. De går turer med stadig lengre mellomrom, og omsider har de brukt opp samtalestoffet. Til slutt bestemmer de seg for ikke å treffes mer.

Fortelleren oppsøker likevel perserinnen, og får vite at hun har flyttet fra vertshuset til det halvferdige huset bak skogen. Der finner han henne i en forferdelig forfatning. Hun ber innstendig om å få være i fred, at fortelleren ikke besøker henne mer.

Mye senere, dagen etter sin egen bursdag, leser fortelleren i avisen at en utenlandsk kvinne har kastet seg under en lastebil. Moritz får rede på detaljene noen dager senere: Det viste seg at perserinnen hadde tatt en buss til Linz, for så å ta toget videre til Perg. På jernbanekafeen hadde hun drukket varm te, betalt, reist seg og kastet seg under en lastebil.

Fortelleren husker at de på en av de siste spaserturene sine hadde snakket om hvor mange unge som tok sitt eget liv i dag. Han hadde spurt henne om hun en dag kom til å ta livet av seg, hvorpå hun hadde ledd og svart «Ja».

5.1.2: Misogyni eller misantropi?

Narrativ repetisjon, «[...] whereby an event that happens only once in the story is narrated more than once in the discourse», preger Bernhards senere prosa, mener Long.³⁵ Episoden romanen *Ja* sentrerer seg rundt, er det første møtet mellom fortelleren og Moritz' klienter, sveitseren og perserinnen.

Romanens første ord er: «Der Schweizer und seine Lebensgefährtin waren gerade bei dem Realitätenvermittler Moritz aufgetreten [...]».³⁶ Men denne annonseringen blir straks fulgt av en 40 sider lang beskrivelse av beveggrunnene til å oppsøke Moritz i utgangspunktet, hvorpå fortelleren igjen vender tilbake til det første møtet med sveitseren og perserinnen. Denne vekslingen, mellom det første møtet og fortellerens egne problemer, gjentas mange ganger i romanens første halvdel, skriver Long.³⁷

Narrativ repetisjon tjener som regel to formål, i følge Long. Det første er multiperspektivismen: hvordan en og samme begivenhet behandles av flere fortellere. Det andre er som manifestasjon av romanfigurers psykologi: hvordan en stadig tilbakevending til en og samme begivenhet kan signalisere «[...] a desire simultaneously to hide and reveal a cause of guilt, and/or an attempt to narrativize a traumatic experience that has been inadequately worked through».³⁸ Det er fullt mulig å lese *Ja* i lys av sistnevnte begrepsforklaring, mener Long. Fortellerens narrasjon kan forstås som et forsøk på å bearbeide hans egen depresjon gjennom «historiefortelling», slik han også forsøkte å lette sitt hjerte hos Moritz. Men ved at fortelleren nevner et tilbakefall uten å utdype det, retter han oppmerksomheten vår mot at historien han vil fortelle, ikke nødvendigvis er hele historien.³⁹ Long

35 Long: *Op.cit.*, s. 79.

36 *Ja*: s. 7.

37 Long: *Op.cit.*, s. 80. Long lister opp følgende sider i *Ja* som eksempler på dette: 23-27, 37, 38-42 og 68-76.

38 *Ibid.*

39 Bernhard: *Op.cit.*, s. 77.

skriver:

By mentioning the dejection that set in after the acquaintance with the Persian had run its course, however, the narrator runs the risk of paradoxically foregrounding the parts of the story he wants to conceal, thereby exposing the selective principles at work in the construction of this particular narrative.⁴⁰

Fortellerens utelatelser gjør det mulig å gi historien et preg av forløsning, en bevegelse fra krise til frigjøring.

Mot slutten av romanen skriver fortelleren at formålet med skissen, som utgjør romanen *Ja*, er på den ene side «der Perserin schriftlich festzuhalten», og på den annen side å forbedre tilstanden sin, forlenge sin eksistens.⁴¹ Men det er først mulig å beskrive møtet med sveitseren og perserinnen med en viss distanse til stoffet: «Heute ist es mir möglich, diesen Zustand mit einigem Abstand zu beschreiben, noch vor ein paar Wochen, noch vor ein paar Tagen, wäre mir das noch nicht möglich gewesen.»⁴²

Likevel vet fortelleren forbløffende lite om emnet sitt, perserinnen, skriver Long. Denne uvitenheten kaster et ironisk lys over *Ja*: Teksten får preg av å ha en terapeutisk funksjon, og ikke en beskrivende eller opplysende. Formålet synes ikke å være å avdekke «sannheten», teksten kan i stedet leses diagnostisk: «[...] the narrator is exposed as a misogynist clothing his tale of exploitation in the language of liberation».⁴³

Men hvorfor stoppe der? Er tekstens ironi begrenset til kvinnehat? Er hatet begrenset til fortelleren? Og er virkelig fortellerens «prosjekt» så entydig avklart? La oss først se litt nærmere på de mellommenneskelige forholdene i romanen.

Alt på første side leser vi om hvordan fortelleren overrumpler Moritz, det mennesket som da stod ham nærmest. Samtidig innrømmer fortelleren at han har holdt hemmelig sin «Gefühls- und

40 *Ibid.*

41 *Ibid.*, s. 128.

42 *Ibid.*, s. 25.

43 Long: *Op.cit.*, s. 87.

Geisteskrankung», og at han, med matematisk «Spitzfindigkeit», har unngått å gi Moritz innblikk i sin eksistens.⁴⁴ Fortelleren hadde nemlig på det tidspunktet «[...] nur diesen einen einzigen Menschen, zu dem ich hatte gehen können und ich hatte diesen einen einzigen Menschen immer, wenn ich in eine Notlage gekommen war in dieser Zeit, ausgenützt und so auch an diesem Nachmittag».⁴⁵

Vi får inntrykk av at fortelleren bruker Moritz som en slags sikkerhetsventil for oppdemmet frustrasjon. Men fortelleren kommer kritikken vår i forkjøpet, og understreker at Mortitz' godvilje ikke må utnyttes, i alle fall ikke utover en viss grense. Noen ganger klarer han å beherske seg.

På overflaten kan fortelleren se ut til å være særs selvkritisk, med et skarpt øye for sine egne svakheter. Long skriver at slike selvbebreidelser og «bekjennelser» av skyld like gjerne kan være deler i et sofistisert forsøk på å vinne leserens sympati: «[...] they represent an attempt to control the nature and scope of the reader's criticism by inscribing it as a preprogrammed, *intended* response».⁴⁶ Vi blir også gjort oppmerksom på fortellerens hyppige bruk av ord som «naturgemäss», ord som forsøker å naturliggjøre oppførsel som er alt annet enn naturlig. Men ikke alle kritiske kommentarer i *Ja* er preget av samme forsvar.

Jas forteller mener åndsarbeid fordrer isolasjon, men samtidig har han et stadig behov for å være sammen med mennesker:

Ja ich hatte tatsächlich geglaubt, nur mit meiner Arbeit und also mit meiner wissenschaftlichen Arbeit allein, ohne einen einzigen Menschen existieren zu können, lange, sehr lange hatte ich das geglaubt, jahrelang, möglicherweise jahrzehntelang, bis zu dem Augenblick, in welchem ich eingesehen habe, dass kein Mensch ohne einen Mensch und nur mit seiner Arbeit allein existieren kann.⁴⁷

Fortelleren er fullt klar over at avsondringen har utviklet seg til isolasjon og «Kontaktlosigkeit», en

44 Bernhard: *Op.cit.*, s. 7.

45 Ibid., s. 25.

46 Long: *Op.cit.*, s. 87.

47 Bernhard: *Op.cit.*, s. 19.

avsondring han først trodde var nødvendig av hensyn til arbeidet. Men siden han ikke kan fastslå det nøyaktige tidspunktet da avsondringen sluttet å virke fremmende på arbeidet, klarer han heller ikke å analysere tilstanden sin. I årevis har fortelleren avfunnet seg med at det finnes ingen vei tilbake, og forløpets «Folgerichtigkeit» forferder ham ytterligere.

Livsleden tapper ham for «Geistesinitiative», tiltaksevnen som er nødvendig for å ta opp igjen kontakten med dem han har fjernet seg fra. Det var nemlig gjennom «Geisteskonfrontationen» med andre mennesker at fortelleren tidligere klarte å fordype seg i studiene. Perserinnen blir beskrevet som et slikt menneske, et menneske han kan føre en ubegrenset samtale med. Hun taler og tenker «[...] als wäre das Ganze ein mathematischer, ein philosophisch-mathematischer und dadurch konsequent ein philosophisch-mathematisch-musikalischer Vorgang, korrigierte und regulierte und interpunktierte und kontrapunktierte sie mein eigenes Denken und Sprechen».⁴⁸ Sett på bakgrunn av fortellerens karakteristikk av perserinnen, skulle en jo tro at hun ville være den perfekte venn og åndsfelle. Men etter å ha «frisket» seg opp i hennes selskap, har han, avslørende nok, ikke bruk for henne lenger:

Plötzlich war mir dieser Mensch fremd geworden, hatte sich in allem und jedem von meinen Geist und von meinen Gefühlen entfernt gehabt. Jetzt war mir ihr Vorhandensein hinderlich, ich hatte das Gefühl, wieder arbeiten zu können, mich *mit den Antikörpern* beschäftigen zu können, wenn sie nicht da wäre. So lähmte sie mich auf einmal und ich wehrte mich gegen einen Kontakt mit ihr.⁴⁹

Til og med perserinnens antrekk, den svarte saueskinnpelsen, begynner å irritere fortelleren, og plutselig tåler han ikke å høre stemmen hennes heller.

Selvinnsikten fortelleren utviser i sammenheng med sin egen isolasjon, synes ikke å være til stede her. Perserinnen kan ha opplevd situasjonen likt, skriver han, og legger oppgitt til:

⁴⁸ *Ibid.*, s. 14.

⁴⁹ *Ibid.*, s. 139-140.

«Unglaublich wie schnell sich die beste Beziehung, wenn sie über ihre Kräfte hinaus in Anspruch genommen wird, abnüt, schliesslich aufbraucht».⁵⁰

Perserinnens forhold til sin sveitsiske mann krever også utdyping. Under en spasertur betror hun seg til fortelleren: Hun hadde slått seg sammen med sveitseren på bakgrunn av hans talent og dets utviklingsmuligheter. Selve personen hadde hun derimot alltid følt seg støtt av.

Menn som sveitseren er avhengig av en kvinne som perserinnen, mener fortelleren. Overlatt til seg selv vil de stagnere i middelmådighet: Sveitseren har sett sitt livs sjanse i perserinnen. Han overgir seg derfor til hennes «prosjekt», og beslutningen om ikke å gifte seg sørger for at de er uavhengige på samme tid.

I perioder jobbet perserinnen lykkelig på sin «Lebensmodell». Dette var hennes «*Lebensinhalt*». Men når sveitserens geni ikke lenger hadde vært utviklingsdyktig, var de begge ferdige med hverandre, og perserinnens passivitet hadde tiltatt. Sveitserens tilsynelatende ubeboelige betonghus er hans hevn, forteller perserinnen til fortelleren. Det er hans forsøk på å befri seg fra henne.

Perserinnen hadde gått til sitt prosjekt med vitende og vilje, et prosjekt som også var en akt av selvfornektelse («*Selbstvernichtung*»): Hun er fullt på det rene med at hun har avvist («*brüskieren*») sin eksistens. Vi ser at perserinnen er innforstått med sin egen tilstand, slik fortelleren er med sin. Men det er verdt å merke seg at perserinnen, etter sitt voldsomme «*Gefühls- und Geistesausbruchs*», plutselig ønsker å være alene.⁵¹ Et ønske hun gjentar mot slutten av romanen: Etter at hun har satt fortelleren på plass, avslørt hans absurde eksistens, ber hun ham om ikke å besøke henne mer, om å la henne være i fred.⁵² Romanfigurene ser ut til å veksle mellom nådeløs selvgransking og hensynsløs utnytting og brysk avvisning.

Hva med eiendomsmegleren Moritz? Fremstår han også som en dreven utnytter? I romanens første halvdel er Moritz' hjem fremstilt som en trygg havn og Moritz som en tålmodig lytter, selv om han gjerne ikke fullt ut begriper alvoret i fortellerens situasjon. Omtrent midtveis i romanen

50 *Ibid.*, s. 139.

51 *Ibid.*, s. 135.

52 *Ibid.*, s. 146.

skriver fortelleren om Moritz: «Kaum ein anderer als ich, hat ihn jemals besser gekannt und durchschaut.»⁵³ Om Moritz som privatperson får vi vite følgende: Moritz er en god forretnings- og familiemann, som ikke unner seg noen form for luksus.⁵⁴ Og vi får vite følgende om hans yrke: «Und nur selten hatte er sich zu einem kleineren oder grösseren, aber doch niemals verbrecherischen Betrug verleiten lassen.»⁵⁵ Moritz, megleren som bare sjelden lar seg forlede til mindre eller større svindler, er et av de mest karakterfaste menneskene fortelleren har møtt.

Hvorvidt det her er snakk om det Long kaller «a preprogrammed, *intended* response», for å komme leseren i forkjøpet med eventuell kritikk av Moritz, er ikke godt å si. Det faktum at Moritz er foraktet av alle, skulle underbygge en slik påstand. Fortelleren mener derimot at hatet bunner i misunnelse.

Fortelleren understreker flere ganger sin menneskeinnsikt, og han mener at han også er i besittelse av en overmåte utviklet «Wahrnehmungs- und Beobachtungsgabe», en gave som gjør ham i stand til å legge merke til alt og se alt.⁵⁶ Men han evner ikke leve opp til sitt eget mønsterbilde: Long har gjort oss oppmerksom på hvordan en potensiell uoverensstemmelse mellom fortellerens uttalte intensjoner og den endelige diskursen han produserer, kan skape en narrativ ironi. Dette mener han forsterkes ytterligere av fortellerens utelatelser av typen «[...] aber das gehört nicht hierher»⁵⁷ og «[...] aber das ist unwesentlich».⁵⁸ Og vi kan legge til at romanfigurene ser ut til å ha større innsikt i seg selv, enn de har innsikt i hverandre.

Vi har sett hvordan de mellommenneskelige relasjonene i *Ja* virker preget av ensidighet og utnyttelse. Men denne ensidigheten og utnyttelsen er hos fortelleren og perserinnen paret med en rigorøs og skånselsløs selvgransking. Eller gir romanfigurene bare inntrykk av å være i besittelse av selvinnikt? Er selvgranskningen egentlig selvopptatthet? Det ville i så fall forklart mangelen på reell kommunikasjon mellom dem. De fleste av fortellerens fremstillinger av andre mennesker begrenser

53 *Ibid.*, s. 90.

54 *Ibid.*, s. 90-91.

55 *Ibid.*, s. 90.

56 *Ibid.*, s. 61.

57 *Ibid.*, s. 77.

58 *Ibid.*, s. 115.

seg nettopp til uttalelser om hvilken *effekt* de har på *ham*: Perserinnens tysk, som hun behersker på en behagelig og «[...] niemals wirklich irritierenden Weise»,⁵⁹ frisker opp hans gehør og åndstilstand, og Moritz har fortelleren alltid oppsøkt «[...] wie einen Lebensretter, wie einen Geist- und Körperretter [...]»,⁶⁰ en funksjon Moritz neppe er seg bevisst. Fortellerens selverklærte menneskeinnsikt synes nettopp å være avgrenset til å kunne avgjøre hvilke mennesker som vil ha en «erfrischende» virkning på ham. Hans forsøk på å fastholde erindringen om perserinnen i skrift, munner derfor ut i en ambiguøs og til dels symptomatisk tekst. Bernhards roman kan med andre ord leses som en nådeløs avsløring av sosiale masker.

I tillegg til nevnte mellommenneskelige relasjoner, utviser romanfigurene jevnt over en iøynefallende menneskeforakt. Fortelleren flyttet inn i huset sitt, som da var en ruin uten dører og vinduer, fordi området var tilbakeliggende og overhodet ikke var berørt av framskrittet. Området han hadde trukket seg tilbake til, måtte være likt området han kommer fra, og dette medførte at:

Auch die Menschen waren da, wo ich, wie gesagt, durch Zufall hingekommen war, wie die Menschen in meiner Gegend, genauso hart und kalt und wenn es sein musste, gemein und niederträchtig und gegen jeden Eindringling unbarmherzig. Aber natürlich erschöpften sie sich nicht nur in ihren fatalen und teuflischen Besonderheiten. Vielleicht sind die Menschen in dieser Gegend noch roher als in meiner heimatlichen, vielleicht noch kälter, noch infamer.⁶¹

At han selv er mislikt i området, mener fortelleren skyldes dels hans overmåte velutviklede iakttagelseskunst, som alltid er fryktet, og dels at han er fremmed i området.

Moritz uttrykker en lignende menneskeskepsis i en samtale med fortelleren. Han forteller om menneskene han traff på en tur til Kirchdorf:

59 *Ibid.*, s. 13.

60 *Ibid.*, s. 69.

61 *Ibid.*, s. 58-59.

Die Leute in dieser Gegend, sagte er, seien absolut die niederträchtigsten, die er kenne, sie zwingen einen, ihnen mit der gleichen Niederträchtigkeit zu begegnen, wie sie einem kommen, bei jeder Gelegenheit. Sie verdienten im Grunde nichts, als die Ausnützung und den Betrug. Man vergesse in ihrer Gegenwart immer wieder, dass es sich bei ihnen um nichts anderes, als um Menschen handelt.⁶²

Eiendomsmeglern hadde alltid møtt nye eksempler på menneskelig tarvelighet på sine turer, turer som både utmattet og oppfrisket ham. Fortelleren var tidligere selv med på Moritz' ekspedisjoner, og lærte på den måten hele området å kjenne. Vi leser at det var på disse turene fortelleren utviklet sin menneskeinnsikt.

Etter at fortelleren og perserinnen bestemmer seg for at de ikke skal møtes mer, oppsøker fortelleren henne likevel, først på vertshuset, som hun har flyttet fra, så i sveitserens halvferdige hus. Der finner han henne i en forferdelig forfatning. Etter en lengre pause starter perserinnen på et veritabelt frontalangrep:

Alles, was ist, ist noch so viel schrecklicher und fürchterlicher, als es von Ihnen beschrieben wird, sagte sie. Sie hatten recht, sagte sie, diese Menschen hier sind böseartig und gewalttätig und dieses Land ist eine gemeingefährliches und unmenschliches. Sie sind verloren, wie ich verloren bin, sagte sie. Sie mögen hineinflüchten, wohinein immer. Ihre Wissenschaft ist eine absurde Wissenschaft, wie jede Wissenschaft.⁶³

Fortelleren lytter taust, inntil han ikke holder ut mer og forlater perserinnen. Han spekulerer: Perserinnen hadde visst håpet at han skulle redde henne, men han var nødt til å skuffe henne, for også han var et ødelagt, og dermed fortapt menneske.

Alt første gang hos Moritz hadde sveitseren kommet med misantropiske uttalelser: «[...] er sah die Einheimischen schon in einem anderen Licht, als in jeder Hinsicht zu allem fähig, wenigstens

62 *Ibid.*, s. 89.

63 *Ibid.*, s. 145-146.

als gemeingefährlich».⁶⁴ Sveitseren har likevel beholdt for mye godtroenhet til å være et menneske som har reist rundt i hele verden, mener fortelleren. Han grunner videre: Bak sveitserens ønske om å flytte til det mest tilbaketrukkede området man kan tenke seg, må det skjule seg en hensikt som for ham er ukjent.

Longs analyse av *Ja* gir inntrykket av at fortelleren står alene med sine meninger, men vi har sett at det ikke er tilfellet: Samtlige av de sentrale romanfigurene ytrer en eller annen form for menneskeforakt. Tekstens ironi trenger ikke å være begrenset til kvinnehat, og hatet trenger ikke å være begrenset til fortelleren. La oss se nærmere på hvilke implikasjoner dette får.

Long kritiserer andre kritikere for å moralisere eller for blindt å adoptere fortellerens «verdisystem». Men også Longs lesning bærer preg av å være moraliserende, i og med at han som nevnt ikke fokuserer på andre romanfigurer enn fortelleren. Fortellerens oppførsel fremstår derfor som avvikende. Men vi har sett at fortellerens oppførsel og meninger langt fra er enestående i *Ja*. Samtlige av romanfigurene utviser en eller annen form for menneskeforakt, eller bedriver en eller annen form for utnyttelse, og lokalbefolkningen omtales konsekvent som gemen og nederdrettig.

Ved at fortelleren karakteriserer lokalbefolkningen som gemen og nederdrettig, innlemmer han kanskje ubevisst seg selv i den gemene hop. Han anklager nemlig de innfødte for å være kalde og hensynsløse, men er ikke nettopp fortelleren selv overmåte kald og hensynsløs i sin behandling av perserinnen? Fortellerens reaksjon på perserinnens plutselige og ektefulte «Gefühls- und Geistesentladung» er utbruddet: «Jetzt hatte ich die Erklärung.»⁶⁵ Han har med ett fått stilt sin nysgjerrighet rundt salget av en tilsynelatende uselgelig og ubeboelig tomt.⁶⁶ At perserinnen for første gang åpner seg, synes å havne i andre rekke. Vi husker også hvordan fortelleren forsøker å unngå perserinnen etter å ha «frisket seg opp» med henne, og hvordan han alltid bare oppsøker Moritz for å lette seg.

I stedet for å fremstå som hevet over sine medmennesker, trer fortelleren inn i et misantropisk

64 *Ibid.*, s. 54.

65 *Ibid.*, s. 134.

66 Long: *Op.cit.*, s. 83.

romanlandskap, hvor romanfigurene veksler mellom selvvinnsikt og grov utnyttelse av hverandre. Slike motsetningsfylte mennesker kan sies å være et gjennomgangstema i Bernhards forfatterskap, og de er gjerne mer normale enn vi liker å tro.

Fortellerens selvopptatthet ser ut til å overstyre hans prosjekt, og distansen til episodene han skildrer, blir borte. Om dette skriver Long:

[...] the repetitive narration of the first meeting between them implies that he is actually obsessed with himself. The structures of enigma and suspense are likewise motivated not by concern for the Persian, but by curiosity on the part of the narrator who cynically exploits her death in order to create the suspense necessary for the functioning of the narrative.⁶⁷

Innenfor en slik lesning virker fortellerens empati og menneskeinnsikt påtatt, eller i verste fall falsk. Mellommenneskelig interaksjon blir ikke stort mer enn tomme geberder, som dekker over andre og mer skjulte hensikter. Dette kan kaste et oppklarende lys på fortellerens ordvalg i *Ja*, som ofte er merkelig kjølig, særlig om mellommenneskelige forhold. Perserinnens og sveitserens samliv omtales eksempelvis som et «Prosjekt» og en «Lebensmodell».

Etter den innledende gjennomgangen av Longs analyse spurte vi: Er tekstens ironi begrenset til kvinnehat? Ved å undersøke flere av romanens mellommenneskelige forhold så vi at fortelleren forholder seg grunnleggende likt til alle romanfigurene. Det andre spørsmålet vi stilte var: Er hatet begrenset til fortelleren? Vi fant ut at samtlige av romanfigurene utnytter hverandre, og utviser en eller annen form for menneskeforakt. I tillegg er lokalbefolkningen fremstilt som ugjestmild, kald og ondskapsfull. En mulig lesning av romanen *Ja* kan da være at den er en nådeløs avkledning av alle moralske og sosiale plagg, at det oppstår en tematisering «over» eller «utenfor» fortelleren. Men vi har fremdeles et ubesvart spørsmål: Er virkelig fortellerens «prosjekt» så entydig avklart? Hittil har spørsmålet tvunget oss til å trå varsomt. Nekter fortelleren for notatenes terapeutiske

⁶⁷ *Ibid.*, s. 86.

funksjon? Er selve fortellesituasjonen spesifisert? Får vi vite nok om situasjonen fortelleren befinner seg i til å avgjøre hva prosjektet hans egentlig er? La oss se nærmere på fortelleren og tekstens ironi, kanskje vi kan lokalisere noe av usikkerheten der.

5.1.3: Fortellesituasjonen: stabil eller ustabil ironi?

Hva er det som skjer når fortelleren undergraver sitt eget prosjekt? Hvordan kan hans intensjon, å fortelle en historie om forløsning, en bevegelse fra krise til frigjøring, ende opp som en nådeløs avsløring av sosiale masker og moralske holdninger? Og hvor kommer romanens ambivalens fra? For å nærme oss svaret på disse spørsmålene må vi ta fortelleren i øyesyn.

En grunnleggende konvensjon i narrativ fiksjon er at vi tror på fortelleren, skriver Jakob Lothe i *Fiksjon og Film. Narrativ teori og analyse*. Men vi kan støte på narrative tekster som gir oss signaler om ikke å gjøre det. Lothe nevner disse kjennetegnene på en upålitelig forteller:

1. Forteljaren har avgrensa kunnskap om eller innsikt i det han fortel om.
2. Forteljaren er sterkt personleg engasjert (på ein måte som gjer både framstilling og vurdering påfallande subjektiv).
3. Forteljaren synest å representere eit «verdisystem» som kjem i konflikt med det den samla diskursen presenterer.⁶⁸

Vi har alt sett at fortelleren i *Ja* har begrenset innsikt i emnet sitt, perserinnen, og at framstillingen er påfallende subjektiv, i sin maniske repetisjon av en og samme episode. Lothes tredje punkt krever litt mer utdyping.

Med «verdisystem» mener Lothe tekstens ideologiske orientering, «[...] det vil seie kombinasjonen av dei synspunkta, prioriteringane og vurderingane vi kan lese ut av teksten som eit

68 Lothe, Jakob: *Fiksjon og film*, Oslo: Universitetsforlaget, 1999, s. 36.

narrativt språkssystem».⁶⁹ Dette verdisystemet er knyttet til tekstintensjonen, som igjen relateres til den impliserte forfatteren (eller skriveren),⁷⁰ en abstrakt størrelse leseren konstruerer basert på alle tekstelementene.

Når vi har med en upålitelig forteller å gjøre, oppstår det en overføring av informasjon mellom den impliserte forfatteren og den impliserte leseren, «over» fortelleren, skriver Lothe. Fortelleren i *Ja* kan se ut til å undergrave sin egen narrasjon, slik at det dannes rom for en tematikk som gjerne er mer kompleks enn den fortelleren selv antyder.

Men det er ikke alltid like lett å avgjøre hvilket verdisystem fortelleren representerer. Hva er det som tilsynelatende motarbeider tekstens entydighet på dette området? I narratologien skilles det mellom stabil og ustabil ironi.⁷¹ Ironien er stabil hvis forfatteren, gjennom fortelleren og tekstutformingen, tilbyr leseren en posisjon som gir et sikkert grunnlag for å undergrave overflatemeningen, skriver Lothe. Men dersom grunnlaget for å undergrave overflatemeningen blir flytende og usikkert, oppstår det en ironisk regresjon. Ironien blir ustabil.

Er ironien i *Ja* stabil eller ustabil? Det første som forvansker jakten på et stabilt orienteringspunkt i teksten, er at Bernhard lar fortelleren være både førstepersonsforteller, hovedperson og (fiktiv) forfatter av teksten vi leser. Fortellerens sterke personlige engasjement gjør fremstillingen påfallende subjektiv.

Fortelleren kommenterer sitt eget skrivearbeid flere steder i romanen,⁷² og det er disse kommentarene, sammen med utelatelser av typen «aber das gehört nich hierher», som skaper en følelse av temporal distanse mellom fortelletid, tiden teksten skrives, og fortalt tid, tiden det skrives om, i *Ja*.

I førstepersonsfortellinger er det ikke uvanlig at selve fortellesituasjonen er viet oppmerksomhet. Omstendighetene rundt fortellesituasjonen kan ha tematisk interesse. I to av

⁶⁹ *Ibid.*, s. 37.

⁷⁰ Erling Aadland argumenterer, i Aadland, Erling: *Fortelleren og skriveren*, Oslo: Spartacus Forlag AS, 2000, for at vi må avklare forteller- og skriverbegrepet, fundere dem på nytt. Jeg velger her å bruke det gamle fortellerbegrepet, da det viktige her er at noe tematiseres «over» eller «utenfor» den som fører ordet eller pennen i teksten.

⁷¹ Begrepsparet er utviklet av Wayne Booth i *A Rhetoric of Irony* (1974).

⁷² Bernhard: *Op.cit.*, s. 25, 42, 127-128.

Bernhards tidligere romaner, *Das Kalkwerk* og *Korrektur*, er selve fortellesituasjonen er vel så viktig som det fortellerne vil fortelle, om ikke viktigere. I sammenligning med *Das Kalkwerk* og *Korrektur* fremstår *Ja* som svært lite spesifikk om den narrative situasjonen. Vi kan utlede følgende av fortellerens kommentarer til sin skisse: 1) Han føler han har en viss distanse til stoffet sitt. 2) Han har forsøkt å fastholde erindringene sine i skrift flere ganger uten hell. 3) Fortellerens formål er både å fastholde erindringen om perserinnen og å forbedre sin egen tilstand.

Allerede her ser vi kimen til en uoverensstemmelse. Hvis fortelleren er i besittelse av den nødvendige distansen, hvorfor har han da et behov for å lette («zu erleichtern») seg? Den ekstreme graden av narrativ repetisjon tyder jo på alt annet enn at fortelleren har distanse til episodene han skriver om. I tillegg antyder han selv at teksten kan ha en terapeutisk funksjon.

Men uoverensstemmelsene og usikkerheten stopper ikke der. Long retter oppmerksomheten vår mot flere tekstpassasjer hvor fortelleren gir inntrykk av å være i besittelse av en eller annen form for fotografisk hukommelse («eidetic memory»), eller som Long skriver: «The text contains several assurances that what we are reading is authentic».⁷³ Fortellerens beskrivelser på side 24 og 29 i *Ja* er umåtelig detaljerte, nesten ned til det minutiøse. Han husker f.eks. detaljene i de forskrekkede ansiktene til Moritz' kone, mor og sønn, og hvordan Moritz, i filttøflene sine, satt bøyd over papirene med en flaske vin ved siden av seg. Han har også sveitserens uttale og artikulering av ordet «Lebensaft» i friskt minne, og han har god oversikt over alle omstendighetene rundt Moritz' salg av tomten bak kirkegården. Fortelleren gir nesten inntrykk av å være en aural forteller i slike øyeblikk: Han har full oversikt over kronologi, romlige forhold og han mener å ha tilgang til andre romanfigurers tanker og intensjoner.

Men andre ganger synes han å være fullstendig uvitende: Han får ikke med seg at perserinnen flytter ut av vertshuset,⁷⁴ han aner ikke hvorfor sveitseren kjøpte den ubeboelige eiendommen,⁷⁵ han vet ikke, og er heller ikke interessert i, hvor langt perserinnen kom i studiene sine før hun slo seg

73 Long: *Op.cit.*, s. 84.

74 Bernhard: *Op.cit.*, s. 140.

75 *Ibid.*, s. 54.

sammen med sveitseren,⁷⁶ og han virker uvitende om de andre romanfigurenes sjeleliv.

At fortelleren både er en romanfigur og (fiktiv) forfatter av teksten, gjør teksten svært subjektiv. Dette har å gjøre med gjengivelsen av språklig og ikke-språklig materiale. Noen ganger har vi følelsen av at romanfigurer og romaninnhold viser seg frem av seg selv, skriver Gaasland. Han nevner Hemingways tekster som et godt eksempel på dette. I narratologien beskriver begrepet *modalitet* graden av fortellernærver. Hvis tekstens forteller opptrer tilbaketrasket, og historieforløpet gir inntrykk av å komme uformidlet til syne, snakker vi om en sterk mimetisk modalitet. Men dersom fortelleren tydelig er til stede, at historieforløpet ikke gir inntrykk av å komme uformidlet til syne, snakker vi om en svak mimetisk modalitet. Om dette skriver Gaasland: «Fortellerens språklige utforming står så å si i veien, og gjør at avstanden mellom leser og det beskrevne historieforløpet blir stor.»⁷⁷

For å avgjøre om vi har med en sterk eller svak mimetisk modalitet å gjøre, må vi undersøke hva som gjengis av fortelleren. Gaasland peker på tre typer materiale fortelleren kan gjengi: Ytre språk, indre språk og og ikke-språklig materiale. La oss se nærmere på gjengivelsen av språklig materiale i *Ja*.

Dersom fortelleren fører ordet, men benytter romanfigurenes vokabular, har vi et eksempel på stilkategorien *indirekte fri stil*. Hvis vokabularet og uttrykksmåten derimot er fortellerens, har vi et eksempel på *indirekte stil*. Om lokalbefolkningen skriver fortelleren: «Auch die Menschen [...] war, wie die Menschen in meiner Gegend, genauso hart und kalt und wenn es sein musste, gemein und niederträchtig und gegen jeden Eindringling unbarmherzig.» Men lokalbefolkningen begrenser seg ikke til sine «[...] fatalen und teuflischen Besonderheiten», de er faktisk råere, kaldere og mer infame enn menneskene fra fortellerens hjemsted.

Vi har ordvalgene, «gemein», «niederträchtig», «unbarmherzig», «fatalen», teuflischen» og selve uttrykksmåten, i minne når vi leser fortellerens gjengivelse av Sveitserens karakteristikk av

⁷⁶ *Ibid.*, s. 115.

⁷⁷ Gaasland, Rolf: *Fortellerens hemmeligheter*, Oslo: Universitetsforlaget, 1999, s. 32.

selvesamme lokalbefolkning: «Die Leute in dieser Gegend sind die rücksichtlosesten und für einen Fremden ist ein jeder nur eine tödliche Falle, er hineintappt.»⁷⁸ Lokalbefolkningen kan i alle fall beskrives som «Gemeingefährlich».⁷⁹ Vi merker oss en viss likhet i vokabular og uttrykksmåte, men la oss studere et eksempler til.

På sine turer har Moritz alltid møtt nye eksempler på «Gemeinheit» og «Niedertracht», og han har blitt kjent med stadig nye «Abscheulichkeiten» og «Ungeheuerlichkeiten».⁸⁰ Her ser vi at vokabularet er fullstendig sammenfallende med fortellerens.

Vi ser her eksempler på indirekte stil: Fortelleren gjengir med sine egne ord hva andre romanfigurer ytrer. Men er det denne stilkategorien som er den mest vanlige i *Ja*?

Gaasland skriver at dersom fortelleren, i stedet for å gjengi, oppsummerer det generelle innholdet i en romanfigurs ytringer, har vi med et *referat* å gjøre. Et godt eksempel på dette er: «Sie glaubte, mir für mein Verhalten während ihres totalen Gefühl- und Geistesausbruchs danken zu müssen und wollte dann offensichtlich plötzlich allein sein.» I stedet for å gjengi perserinnens takk og ønske om å være alene oppsummerer fortelleren hennes ytringer. Det samme gjør han med sveitserens antydninger: «Und der Schweizer hatte ja schon beim Moritz Andeutungen in dieser Richtung gemacht, er sah die Einheimischen schon in einem anderen Licht, als in jeder Hinsicht zu allem fähig, wenigstens als gemeingefährlich.»⁸¹ I stedet for å gjengi sveitserens antydninger oppsummerer han dem.

Men vi har også eksempler på det Gaasland omtaler som *kommentar*, den minst mimetiske av stilkategoriene. Den innbefatter alt fra fortellerens tolkninger, analyser, verdidommer og generaliseringer til referanser til egen skrivesituasjon. Et eksempel fra *Ja* på dette er: «Er lobte die Luft auf dem Grundstück, das er (was er nicht wusste) um einen tatsächlich unanständig hohen Preis dem Moritz abgekauft hatte [...]».⁸² I tillegg til å gjengi sveitserens ytring, i indirekte stil, legger

78 Bernhard: *Op.cit.*, s. 53.

79 *Ibid.*, s. 54.

80 *Ibid.*, s. 89.

81 *Ibid.*, s. 54.

82 *Ibid.*, s. 30.

fortelleren til en personlig vurdering.

Vi ser tydelig en vektforskyvning fra romanfigur til forteller i *Ja*. Fortelleren veksler mellom de ulike stilkategoriene med svak mimetisk modalitet, og romanen bærer derfor kraftig preg av å være mediert av fortelleren, en forteller som kanskje kan kalles upålitelig. Det er av den grunn tilnærmet umulig å avgjøre hva romanfigurenes ytringer faktisk inneholdt, og hvilke holdninger de faktisk har til fortelleren.

Ikke-språklig materiale må nødvendigvis gjengis med svak mimetisk modalitet, skriver Gaasland. Det skilles likevel mellom to stilkategorier: *beskrivelsen* og *kommentaren*. Beskrivelsen er det nærmeste vi kommer en nøytral gjengivelse, fri for fortellerens synspunkter og verdidommer. Kommentaren inneholder på den annen side alt fra generaliseringer, oppsummeringer, verdidommer, tolkninger til analyser. Fortelleren i *Ja* tolker og analyserer kontinuerlig omgivelsene sine, han gjengir f.eks. Moritz' brevordnerrom og gjenstandene i det slik: «[...] sehr oft, und fast jedesmal in meinen Krankheitszuständen, hatte ich genau in diesem Zimmer das Gefühl gehabt, die Gegenstände darin erdrücken und ersticken mich».⁸³

Long skriver om fortelleren: «He contradicts, through the very textual strategies he employs, precisely what he attempts to assert at the level of content, namely that the Persian woman had a beneficial effect on him and that she is the true subject of his story.»⁸⁴ Longs tese er avhengig av at én av fortellerens intensjoner har forrang, men er fortellerens intensjoner tilstrekkelig avklart?

På den ene siden mener fortelleren å være i besittelse av en distanse som gjør det mulig å feste erindringen om perserinnen til skrift, og på den andre siden vedkjenner han seg skriveaktens terapeutiske funksjon. Fortelleren er nemlig fremdeles ikke i stand til å arbeide på sin naturvitenskapelige avhandling, og nettopp ved å skrive om perserinnen håper han å få i gang studiene sine igjen. Tidlig i romanen utdyper og nyanserer fortelleren hensikten med skrivearbeidet: «In dem Bewusstsein, dass überhaupt nichts sicher und dass überhaupt nichts vollkommen ist,

83 *Ibid.*, s. 84.

84 Long: *Op.cit.*, s. 81.

müssen wir, auch in der grössten Unsicherheit und in den grössten Zweifeln, anfangen und fortsetzen, was wir uns vorgenommen haben.»⁸⁵ Hvis vi gir opp før vi har begynt, fører dette oss bare inn i elendigheten. For å komme fremover må vi ha vilje til å mislykkes.

Men romanen inneholder også tekstpassasjer hvor fortelleren gir inntrykk av å ha lagt episoden bak seg: «Meine bisherigen Versuche, diese Notizen zu machen, waren misslungen, hatten misslingen müssen, weil ganz einfach der Zeitpunkt dafür noch nicht gekommen war. Aber jetzt kann ich diese Notizen, so unvollständig sie sein müssen, machen.»⁸⁶ Vi merker oss at fortelleren, i tillegg til å antyde at han nå er i besittelse av den nødvendige distansen, også tar forbehold om notatenes fullstendighet. Fortellerens to intensjoner ser først ikke ut til å være forenlige, og vekslingen mellom dem, eller blandingen av dem, gjør det svært vanskelig å avgjøre hvilken som veier tyngst.

Vi kan oppsummere problemstillingen slik: Ironien er stabil hvis fortellerens prosjekt er å feste perserinnen til skrift, å formidle en historie om forløsning. Da har vi nemlig et fiksert og sikkert utgangspunkt for å undergrave tekstens overflatemening. Men fortelleren gjør det vanskelig for oss ved samtidig å innrømme tekstens terapeutiske funksjon. Han foregriper, eller integrerer, på sett og vis vår kritikk. Grunnlaget for å undergrave overflatemeningen må derfor kunne sies å være usikkert og flytende, og ironien blir av den grunn ustabil.

5.1.4: Den ontologiske dominanten: fra hypotese til gjendrivelse og motsigelse.

Den ekstreme usikkerheten og umuligheten av å etablere stabile orienteringspunkter, fordrer ontologiske spørsmål. Matei Calinescu siterer D.W. Fokkema i sin innføring i moderniteten, *Five Faces of Modernity* (2003): «The major convention of modernism with regard to the composition of

85 Bernhard: *Op.cit.*, s. 43.

86 *Ibid.*, s. 128.

literary texts is the selection of hypothetical constructions expressing uncertainty and provisionality.»⁸⁷ Hypotesen fungerer som et poetisk virkemiddel hos forfattere som Marcel Proust (1871–1922), Thomas Mann (1875–1955) og André Gide (1869–1951). I Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913–1927) tyr fortelleren til mengdevis av intrikate og ekspansive hypoteser når han ikke vet mer om en romanfigur.

De postmoderne forfatternes «motsvar» er deres «[...] «impossibilities» and pervasive sense of radical, unsurpassable uncertainty, a sort of epistemological nihilism».⁸⁸ Det finnes ikke lenger noen «realitet» som kan verifisere hypotesene, virkeligheten er ikke noe mer enn en sammensetning av fortolkninger og fiksjoner. Postmodernisten skriver derfor ikke ut fra hypoteser, men ut fra umuligheten for å nå noen sikre svar.

Brian McHale bygger videre på denne distinksjonen, skriver Calinescu. Men i stedet for å sette en «epistemologisk tvil» opp mot en postmoderne «epistemologisk umulighet», velger McHale å skille mellom en «epistemologisk dominant» og en «ontologisk dominant». Med dominant forstår McHale en periodes poetiske norm, og ontologibegrepet låner han fra Roman Ingarden og Thomas Pavel. Han siterer Pavel: «[...] an ontology is «a theoretical description of a universe»».⁸⁹

Postmoderne litteratur reiser derfor ontologiske spørsmål som: Hva er en verden? Hvilke typer verdener finnes, hva konstituerer dem og hva skiller dem fra hverandre? Hvilken type eksistens har en tekst og hvilken type eksistens har verdenen (eller verdenene) den fremstiller?

Den ontologiske dominanten har også sin variant av «impossibilism». Elrud Ibsch demonstrerer dette i essayet «From Hypothesis to Korrektur» (1986), skriver Calinescu. Ulrich, hovedpersonen i Robert Musils (1880–1942) *Der Mann ohne Eigenschaft* (1930 og 1942), blir konfrontert med en rekke ambigøse romanfigurer og situasjoner, som stadig tvinger ham til å sette opp kritiske hypoteser. Roithammer, hovedpersonen i Bernhards *Korrektur*, forsøker derimot å avdekke

87 Fokkema, Douwe W.: *Literary History, Modernism, and Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1986, s. 60. Her sitert fra Calinescu, Matei: *Five Faces of Modernity*, Durham: Duke University Press, 2003, s. 304.

88 Calinescu: *Op.cit.*, s. 305.

89 McHale, Brian: «Change of Dominant from Modernist to Postmodernist Writing» i Fokkema, Douwe W og Bertens, Hans m.fl. (red.): *Approaching Postmodernism*, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1986, s. 75. Her sitert fra Calinescu: *Op.cit.*, s. 306.

hypotetisk tenknings iboende mangler, svakheter og unøyaktigheter, mener Ibsch.

Hun argumenterer for at en historisk «mutasjon» har funnet sted, fra hypotese til motsigelse. I Musils modernistiske roman, og modernistisk litteratur overhodet, finner hun forskjellige tentative innfallsvinkler, som sammen underminerer ideen om ett dogmatisk, fiksert perspektiv. I Bernhards postmoderne roman, og postmodernistisk litteratur generelt, finner hun derimot et ubøyelig forsøk på motsigelse eller gjendrivelse.

Dette litterære grepet er ikke begrenset til *Korrektur*, det dominerer tvert imot en hel rekke av Bernhards romaner. I *Ja* ser vi det i aksjon i fortellerens vakling mellom intensjoner. Men det er til stede i enda større grad i *Beton*, hvor Rudolfs, romanens hovedperson, luner og innfall fører til at nesten hver eneste tekstpassasje kan annullere eller undergrave den forrige.

5.1.3: Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* i *Ja*.

Hvilken posisjon har så Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* i den narrative teksten *Ja*? Filosofens navn og boktittelen forekommer hyppig i teksten, men den lengste og grundigste beskrivelsen finner sted etter fortellerens første tur med perserinnen. For første gang på flere uker er han igjen i stand til å lese:

[...] in eine Ausgabe von Schopenhauers *Die Welt als Wille und Vorstellung*, die ich aus der Bibliothek meines Grossvaters mütterlicherseits geerbt habe, wenn ich vom Lesen nichts anderes erwartete, als mich in jeder Hinsicht reinigendes Vergnügen. *Die Welt als Wille und Vorstellung* war mir schon von frühester Jugend an das wichtigste aller philosophischen Bücher gewesen und ich habe mich auf seine Wirkung, nämlich die vollkommene Erfrischung meines Kopfes, immer verlassen können. In keinem anderen Buch habe ich jemals eine klarere Sprache und einen ebenso klaren Verstand gefunden, kein Literaturwerk hat jemals auf mich eine tiefere Wirkung ausgeübt. [...] Aber nur selten

hatte ich die für dieses Buch unbedingt notwendige natürliche und geistige Vorbereitung und also nur selten, die Möglichkeit gehabt, mit diesem ausserordentlichen und wahrhaft weltenscheidenden Buche zusammenzusein, denn für *Die Welt als Wille und Vorstellung* gilt wie für wenige andere höchste Bücher, dass sie sich nur in dem Zustande der äussersten Fähigkeit und also *Aufnahmefähigkeit* und *Aufnahmewürdigkeit* einem öffnen und sich entziffern lassen.⁹⁰

Fortelleren omtaler *Die Welt als Wille und Vorstellung* som en verdensbestemmende bok, den viktigste av alle filosofiske bøker. Men hva er det som gjør den så viktig, og hva er det ved boka som fengsler fortelleren? Vi leser at han aldri har funnet en så klar forstand i noen annen bok, men dette utdypes ikke videre. I stedet beskriver fortelleren bokas mer umiddelbare *effekt*: Lesningen gir ham en «reinigendes Vergnügen» og en «vollkommene Erfrischung» av hodet.

Fortellerens ordvalg, om det så er om *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Schopenhauer, Schumann, personer eller sosiale situasjoner, er alltid det samme, virkningsorientert eller eksistensielt. *Ja* inneholder et stort antall eksempler på dette. Fortelleren skriver: «Jahrelang hatte ich die Möglichkeit gehabt, mich durch Schopenhauer zu retten [...]», og det er først når han føler seg immun mot filosofien og musikken at han blir syk.⁹¹ Hans første ord, idet han trer inn hos Moritz, er «[...] weder Schopenhauer, noch Schumann [...]», noe Moritz ikke hadde forstått.⁹²

Fortellerens forhold til Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* kan derfor synes å være rent overfladisk, at han «stiver seg opp» med Schopenhauer og Schumann, slik andre gjør med en drink. Likevel omtaler han boka som «weltenscheidenden» og det bokverk som har hatt dypest virkning på ham. Men hvor blir bokas «innhold» av? Huber påpeker, i *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm*, at *Die Welt als Wille und Vorstellung* figurerer hyppig i de bernhardske romanfigurenes bokhyller, «[...] aber es findet sich kein Wort darüber, was konkret gelesen oder vorgelesen wird, worüber gesprochen wird oder warum Schopenhauers Werke zu den

90 Bernhard: *Op.cit.*, s. 65-66.

91 *Ibid.*, s. 124.

92 *Ibid.*

Lieblingsbücherer zählen und in den Bibliotheken stehen».⁹³

Hvor skal man i så fall lete? Huber antyder et svar: «Thematische Parallelen finden sich offensichtlich in der spezifischen Perspektive bei der Beschreibung der Welt [...]».⁹⁴ Hvis *Die Welt als Wille und Vorstellung* virkelig har vært det viktigste litterære verk for fortelleren, så bør vi kunne finne dette igjen i verdensbildet hans, i hans innstilling til verden.

La oss se på noen temaer fortelleren tar opp, enten direkte og eksplisitt, eller indirekte, i form av framferd, innstilling og tenkning.

5.1.3.1: Død.

Vi har avfunnet oss med den kjensgjerning at vi må eksistere mot vår vilje, mener fortelleren: «Und wohin wir kommen, ist uns, wenn wir ehrlich sind, lebenslänglich bekannt, in den Tod, nur hüten wir uns die meiste Zeit davor, das zuzugeben.»⁹⁵ Vissheten om dette, og uvissheten om hva det innebærer, gjør at vi tyr til alle tenkelige avledningsmanøvre og avledningshjelpemidler. Mennesket er uten avbrudd beskjeftiget med denne prosessen hele livet: «Dieser Vorgang, welcher in allen der Hauptvorgang ist, schwächt und beschleunigt naturgemäss die ganze Entwicklung in den Tod.»⁹⁶

Fortelleren er klar over sitt eget behov for trøst, et avledningshjelpemiddel som gjør det mulig for ham å holde ut. Bare om vi har ett menneske vi kan snakke med, snakke ut om alt med, holder vi ut, skriver fortelleren. Moritz har vært et slikt menneske for fortelleren, en rolle perserinnen etterhvert overtar.

Om døden skriver Schopenhauer:

Das Thier lernt den Tod erst im Tode kennen: der Mensch geht mit Bewußtseyn in jeder

93 Huber: *Op.cit.*, s. 18.

94 *Ibid.*

95 Bernhard: *Op.cit.*, s. 80.

96 *Ibid.*, s. 81.

Stunde seinem Tode näher, und dies macht selbst Dem das Leben bisweilen bedenklich, der nicht schon am ganzen Leben selbst diesen Charakter der steten Vernichtung erkannt hat. Hauptsächlich dieserhalb hat der Mensch Philosophien und Religionen [...].⁹⁷

Mennesket har filosofi og religion for bedre å kunne leve med vissheten om døden, skriver Schopenhauer. Filosofi og religion er trøst for mennesket, men som produkter av dem begge finner vi de mest eventyrlige meninger og grusomme skikker.

Schopenhauer forsøker også å trøste mennesket: Han skriver, tydelig inspirert av Østens filosofi, at selv om menneskets liv nødvendigvis må inneholde lidelse, kan vi klare å befri oss fra lidelse som er unødvendig. Frykten for døden er et eksempel på unødvendig lidelse. Schopenhauer forsøker å gjøre oss bevisst det irrasjonelle i å frykte døden:

Die Form dieser Erscheinung ist Zeit, Raum und Kausalität, mittelst dieser aber Individuation, die es mit sich bringt, daß das Individuum entstehn und vergehn muß, was aber den Willen zum Leben, von dessen Erscheinung das Individuum gleichsam nur ein einzelnes Exempel oder Specimen ist, so wenig anficht, als das Ganze der Natur gekränkt wird durch den Tod eines Individuums.⁹⁸

Mennesket er en manifestasjon av verden og viljen, og døden betyr slutten bare for individet, ikke for det essensielle i mennesket. Schopenhauers syn på døden avviker derfor fra en materialistisk-naturalistisk tenkning, at vi tilintetgjøres ved døden, og en kristen-ortodoks tenkning, at vår individualitet ikke opphører med døden. Det første synet på døden gir ingen trøst, mens det andre ikke tilfredsstillter Schopenhauers krav til intellektuell redelighet. I stedet finner han svaret i buddhismen, hvor sannheten om lidelsen, dens opprinnelse, dens opphør og veien dit står sentralt, ofte omtalt som Buddhas oppvåkning eller "De fire Edle Sannheter".⁹⁹

⁹⁷ Schopenhauer: *Op.cit.*, erster Band, s. 73.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 363.

⁹⁹ Schopenhauer diskuterer de ulike tilnærmingene til dødsproblematikken i § 54 av *Die Welt als Wille und Vorstellung*, erster Band, s. 361-375.

Fortelleren i *Ja* betrakter, sittende på hjørneplassen sin i det moritzke brevordnerrommet, sveitseren og perserinnen, idet de steg inn hos eiendomsmeqleren: «Alle diese Menschen, gleich wer sie sind, sind von diesem Vorgang, sich von dem in jedem Falle bevorstehenden Tode abzulenken, beherrscht, hatte ich gedacht.»¹⁰⁰ Alt ved alle mennesker er ikke annet enn avledning fra døden, mener fortelleren. Fortelleren og Schopenhauer synes å være enige om dødens sentrale posisjon i menneskets liv. Schopenhauer skriver:

Die unaufhörlichen Bemühungen, das Leiden zu verbannen, leisten nichts weiter, als daß es seine Gestalt verändert. Diese ist ursprünglich Mangel, Noth, Sorge um die Erhaltung des Lebens. Ist es, was sehr schwer hält, geglückt, den Schmerz in dieser Gestalt zu verdrängen, so stellt er sogleich sich in tausend andern ein, abwechselnd nach Alter und Umständen, als Geschlechtstrieb, leidenschaftliche Liebe, Eifersucht, Neid, Haß, Angst, Ehrgeiz, Geldgeiz, Krankheit u.s.w. u.s.w.¹⁰¹

Alle forsøk på å jage bort lidelsen føder bare tusen nye former for lidelse. Den veksler etter alder, og viser seg f.eks. som misunnelse, kjønnsdrift, forelskelse, hat, angst, sykdom osv. Dersom den ikke finner en ny skikkelse å fremtre i, kommer den i form av overmettetthet og kjedsomhet. Ethvert menneske kastes mellom kjedsomhet og lidelse. Fortelleren i *Ja* mener katastrofen er uunngåelig: Selv om vi slår oss til ro en kort tid, vil vi alltid begynne forfra igjen med å stille de samme nådeløse spørsmålene. Vi er alltid på jakt etter en eller flere skyldige for vår misere.

Men for fortelleren i *Ja* er døden en reell trussel. Tiden ebber ut for ham, og han kan takke Moritz og medisinerne sine for at han fremdeles lever. Også Huber konkluderer med at døden er endelig i Bernhards tekster. I motsetning Schopenhauer, som gjennom sin filosofi legger frem en slags «Gegengift» mot dødsangsten, tilbyr ikke Bernhard sine romanfigurer noen trøst: Døden innehar ingen transcendens lenger, og de store, konsoliderende filosofiene har spilt fallitt.

Men hvorfor finner vi Bernhards tekster morsomme til tross for at han er mer «trofast» enn

¹⁰⁰Bernhard: *Op.cit.*, s. 81.

¹⁰¹Schopenhauer: *Op.cit.*, erster Band, s. 410.

Schopenhauer i sin pessimisme? Hvilke konsekvenser får dette for teksten vi leser? Huber mener at det å gjøre døden til et universelt orienteringspunkt, relativiserer alt. Men merkelig nok er dette en kilde til munterhet: Døden gjør alt latterlig, og denne latteren overstyrer alvorret.

Døden spiller også en sentral rolle i selve narrasjonen. Walter Benjamin skriver: «Der Tod ist die Sanktion von allem, was der Erzähler berichten kann.»¹⁰² Døden kan her også forstås som en symbolsk død, en narrativ teksts avslutning, som gir fortelleren autoritet.

Ja inneholder flere referanser til fortellerens skrivesituasjon. Disse referansene skaper en følelse av temporal distanse mellom «erzählte Zeit», fortalt tid, og «Erzählzeit», fortelletid. Fortelleren understreker selv nødvendigheten av å ha distanse til stoffet sitt. Først når han er i stand til å beskrive møtet med sveitseren og perserinnen, vil han være i stand til å analysere sin egen tilstand. Long mener dette demonstrerer «[...] the retrospectivity necessary for narrative representation [...]»,¹⁰³ og fortellerens egne utsagn om at tiden ikke var inne for å begynne på skissen, underbygger en slik lesning. Man kan derfor kanskje si at fortelleren tematiserer sin egen søken etter et endepunkt som kan gi forutgående hendelser mening og betydning.

Perserinnens dødsfall gjør det mulig for fortelleren å forme sin historie:

The structures of enigma and suspense are likewise motivated not by concern for the Persian, but by curiosity on the part of a narrator who cynically exploits her death in order to create the suspense necessary for the functioning of the narrative, and to posit a moment of narrative closure from which retrospective significance can be granted to the past events. In other words, the female character is ultimately used – or abused – by the narrator in the service of his own textual and psychological purpose.¹⁰⁴

Først etter perserinnens dødsfall har fortelleren den nødvendige retrospektive distansen som kreves for å skrive teksten *Ja*. Romantittelen er i så måte et frampek, og den gjør det klart at fortelleren

¹⁰²Walter, Benjamin: *Illuminationen: Ausgewählte Schriften I*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977, s. 396. Her sitert fra Long: *Op.cit.*, s. 84.

¹⁰³Long: *Op.cit.*, s. 85.

¹⁰⁴*Ibid.*, s. 86.

holder tilbake informasjon, at han utvider tekstens «midte», for så å tillegge det enkle ordet «Ja» teleologisk betydning ved romanslutt.

Men Longs anvendelse av moralsk ladete ord som «cynically», «exploits» og «abused» er gjerne ikke helt på sin plass. De impliserer at fortelleren avviker fra resten av tekstens persongalleri, at fortelleren er et unntak. Vi har derimot sett at fortelleren inngår i et større, misantropisk romanunivers. Longs psykologisering gir oss nesten inntrykket av at perserinnen finnes utenfor *Ja*.

La oss fortsette med et relatert emne, selvmordet.

5.1.3.2: Selvmord.

Vi har alt sett at Schopenhauer avviser selvmordet på et moralsk grunnlag. Selvmordet gir bare skinn av å være en forløsning: det vi destruerer, er viljens individuelle tilsynekomst, ikke viljen selv.

Hvilken posisjon har selvmordet i Bernhards prosa? Kritikerne har som regel vendt seg til en passasje i *Verstörung* for å finne svaret på dette spørsmålet. I bokas andre del, som består av fyrst Sauraus storstilte monolog, leser vi om hvordan fyrstens far spiser «die entscheidenden Seiten» i *Die Welt als Wille und Vorstellung* før han skyter seg. På omslaget til *Die Welt als Wille und Vorstellung* har han skrevet: «erschossen besser». Forskjellene mellom Bernhards og Schopenhauers syn på selvmordet kommer tydelig til skue i denne grovt komiske passasjen.

Hos Bernhard ser vi også oppløsning av den individuelle skyld. Huber gjør oss oppmerksom på en hel rekke eksempler i Bernhards prosa, hvor selvmordet enten gjøres til natur, slik som i *Frost*, eller hvor selvmordet er kulturelt betinget, slik som i *Gehen*.¹⁰⁵

Schopenhauer anklager kirken for å ha skjulte motiver, at det å lyse i bann det frivillige selvmordet ikke kan understøttes med tekststeder fra *Bibelen*: «So wäre es denn abermals der

105Huber: *Op.cit.*, s. 70-74.

obligate Optimismus dieser Religionen, welcher die Selbsttödtung anklagt, um nicht von ihr angeklagt zu werden.»¹⁰⁶

Bernhard anklager på den annen side ikke bare kirken, men hele samfunnet. På siste side av *Ja* leser vi:

Wie ich zwei Tage später zu dem gänzlich verlassenem, noch nicht halbfertigen und schon wieder verrotteten Haus auf der nassen Wiese gegangen bin, ist mir eingefallen, dass ich der Perserin auf einem unserer Spaziergänge in den Lärchenwald gesagt hatte, dass sich heute so viele junge Menschen umbringen und es sei der Gesellschaft, in welcher diese jungen Menschen zu existieren gezwungen sind, vollkommen unverständlich, warum und dass ich sie, die Perserin, ganz unvermittelt und tatsächlich in meiner rücksichtslosen Weise gefragt hatte, ob sie selbst sich eines Tages umbringen werde. Darauf hatte sie nur gelacht und *Ja* gesagt.¹⁰⁷

Samfunnet driver unge mennesker inn i døden, og selvsamme samfunn forstår ikke hvorfor dette skjer.

En lignende anklage finner vi også i mottoet til romanen *Die Ursache*. Mottoet er et sitat fra avisen *Salzburger Nachrichten* 6. mai 1975, hvor selvmordsraten til Salzburg framheves som Østerrikes høyeste, og som sammen med Ungarn og Sverige har den høyeste selvmordsraten i verden. Et annet eksempel er *Der Stimmenimitator* (1978), en samling korte, anekdotelignende fortellinger som utkom samme året som *Ja*, som inneholder hele 18 selvmord. Fortellingene er løst basert på avisnotiser, samtaler og folkesnakk, og gjengir med besk humor morbide ulykker, merkelige sammentreff og traurige skjebner.

Det er helt klart at selvmordet spiller en fremtredende rolle i Bernhards prosa, men det er likevel ikke lett å skulle sammenfatte selvmordstematikken i en enkel teori. Noen romanfigurer leser Schopenhauer og begår selvmord, slik som fyrst Sauraus far i *Verstörung*, mens andre leser

106Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena*, II, Stuttgart/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986, s. 366.

107Bernhard: *Op.cit.*, s. 148.

Schopenhauer og begår ikke selvmord, slik som Reger i *Alte Meister* og fortelleren i *Ja*.

Men vi kan merke oss at den beslutningen fyrstens far kom frem til, at det var bedre å skyte seg, kan implisere *noe* som selvmordet var bedre enn. Han kan f.eks. ha gitt opp tanken på å gå Schopenhauers lange vei mot en fornektelse av viljen til liv: Det er bedre å skyte seg, enn å spise boken (tilegne seg den).

Og i *Alte Meister* leser vi om hvordan Reger ser sin «Überlebenschance» i Schopenhauer, en overlevelsessjanse som innebærer et misbruk: «weil ich ihn für meine Zwecke missbraucht und tatsächlich auf die gemeinste Weise verfälscht habe».¹⁰⁸

Det kan virke som om romanfigurene «modifiserer» Schopenhauers tenkning for å gjøre den til sin. Huber mener det også kan minne om en ekstrem og karikert variant av «formaler Aufnahme»: fyrst Sauraus far fortærer *Die Welt als Wille und Vorstellung*, og Reger benytter seg av Schopenhauers bøker som medisin, «Überlebensmedikamente».

Der ser ut til at vi har en slik «misbruk» i *Ja* også. Vi har alt sett mange eksempler på uoverensstemmelser mellom tankene til Schopenhauer og tankene til fortelleren i *Ja*.

5.1.3.5: Filosofi.

Jas forteller er på mange måter en typisk bernhardsk romanfigur: Han er et åndsmenneske, han lever alene og han forsøker å fullføre et åndsarbeid.

Den bernhardske romanfiguren forsøker som regel å løsrive seg fra alt som kan binde og kneble et individ, det være seg familie, samfunn eller kulturarv. Siktemålet er å etablere seg som et autonomt, tenkende individ, et *filosoferende menneske*. Det filosoferende mennesket står alltid i opposisjon til skolefilosofien som sådan, og det er ikke uvanlig at Bernhards romanfigurer er selvlærte og har avbrutt/unngått universitetsstudier.

¹⁰⁸Bernhard, Thomas: *Alte Meister*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005, s. 287.

Fortelleren skriver følgende om filosofi:

Ich hatte die sogenannten philosophierenden Menschen immer geliebt, nicht die eigentlichen Philosophen, die mir in meinen Leben begegneten, und die alle mit den tatsächlichen Philosophen nichts zu tun hatten, von ihrer Schulmeisterphilosophie und also von ihrem Philosophengeschwätz war ich immer abgestossen gewesen. Es ist heute keine Zeit der Philosophen, alle diese heute so bezeichneten sind in Wahrheit nur fälschlich und vollkommen irreführend so bezeichnet und nichts anderes als ganz gemeine stumpfsinnige antisensible Philosophiewiederbauer, die alle davon existieren, dass sie Hunderte und Tausende von abgestandenen Gedanken aus zweiter und dritter und vierter Hand veröffentlichen, in den Hörsälen und auf dem Büchermarkt.¹⁰⁹

Alle som kalles filosofer i dag, er ikke annet enn skolemesterfilosofer, filosofdrøvtyggere som livnærer seg av å publisere forterskede tanker.

Antipatien mot «skolemesterfilosofien» deler fortelleren i *Ja* med Schopenhauer. I forordet til andre opplag av *Die Welt als Wille und Vorstellung* kritiserer Schopenhauer det han anser som en byråkratisering av filosofien, hvordan regjeringene gjør filosofien til et middel for deres statlige formål. Men han forholder seg også kritisk til materielle interesser og personlige formål, som gjør filosofien til et verktøy. Sannheten viser seg ikke for den som har hensikter og ikke innsikter som sin ledestjerne, skriver Schopenhauer. I et samfunn hvor «Windbeutelerei» og «Scharlatanerei» nyter den største anseelse må den virkelige filosof oppgi jakten på sine samtidiges bifall.

I andre bind av *Die Welt als Wille und Vorstellung* skriver Schopenhauer følgende om universitetsfilosofien:

Mit der Universitätsphilosophie ist es in der Regel bloße Spiegelfechterei: der wirkliche Zweck derselben ist, den Studenten, im tiefsten Grunde ihres Denkens, diejenige Geistesrichtung zu geben, welche das die Professuren besetzende Ministerium seinen

¹⁰⁹*Ja*: s. 95.

Absichten angemessen hält. Daran mag dieses, im staatsmännischen Sinn, auch ganz Recht haben: nur folgt daraus, daß solche Kathederphilosophie ein nervis alienis mobile lignum ist und nicht für ernstliche, sondern nur für Spaaßphilosophie gelten kann.¹¹⁰

Universitetsfilosofien er ren og skjær skyggeboksing. Filosofien som studentene får servert, tjener i all hovedsak professorenes og administrasjonens intensjoner, og ikke sannheten. Studentene reduseres til marionetter under kateterfilosofien, en filosofi som ikke kan kalles annet enn «Spaaßphilosophie», useriøs «morofilosofi».

I en senere roman av Bernhard, *Alte Meister*, får filosofen Martin Heidegger (1889–1976) gjennomgå av romanfiguren Reger. Han omtales som et tvers gjennom uåndelig menneske: «[...] bar jeder Phantasie, bar jeder Sensibilität, ein urdeutscher Philosophiewiederkäufer, eine unablässig trüchtige Philosophiekuh, sagte Reger, die auf der deutschen Philosophie geweidet und darauf jahrzehntelang ihre koketten Fladen fallen gelassen hat im Schwarzwald».¹¹¹ Også her ser vi en vektlegging av at en uekte filosof er en «ettertenker» («*Nachdenkers*»), en karrierefilosof, en som tilbyr stjålne varer.

Schopenhauer og Bernhard har med andre ord anklagene mot skolemesterfilosofien og filosofidrøvtyggerne til felles, men kan dette sies å være et viktig moment i Schopenhauers filosofi? Antipatien mot skolefilosofien kan godt ha vært et av Schopenhauers motiver for å skrive *Die Welt als Wille und Vorstellung*, men den utgjør ikke noe sentralt moment i hovedmålet med boka. Det er også viktig å merke seg at for Schopenhauer er filosofi synonymt med en søken etter sannhet. I *Ja* og i Bernhards øvrige bøker er filosofien snarere en eksistensiell størrelse, en måte å være på i verden. Det filosofiske mennesket møter verden på en bestemt måte. Men det er også et ideal, et ideal som få, om ikke ingen, av Bernhards romanfigurer og fortellere klarer å leve opp til: Enten så klarer de ikke å rive seg løs fra hemmende bånd, i form av samfunnet, kulturen, slekt osv., eller så er problemene mer personlige, at de har kjørt seg fast i et vegetative aspektene ved livet.

¹¹⁰*Die Welt als Wille und Vorstellung*, zweiter Band, s. 189.

¹¹¹*Alte Meister*, s. 88.

5.1.3.6: Sykdom.

Man overdriver ikke, skriver Jurdzinski, om man påstår at alle sentralfigurene hos Bernhard er syke og/eller diskuterer sykdom.¹¹² For Jurdzinski er sykdommen knyttet tett sammen med lidelsen, og inngår derfor i hans kapittel om «Der leidende Mensch». Sykdommen er bare ett aspekt av den totale menneskelige lidelse.

Höller har en annen innfallsvinkel til sykdomsbildet i *Ja*. Han skriver, i *Thomas Bernhard. Et liv*: «I *Ja*, denne prosasamlingen som ble skrevet «ti-tolv år» før hans død, kan man plutselig lese et nytt, umetaforisk forhold til egen sykdom ut av teksten. [...] Fortelleren setter opp et nøkternt regnskap over sykdomsforløpet».¹¹³

Hvor nøkternt sykdomsforløpet er fremstilt, kan diskuteres. Fortellerens sykdom omtales vekselvis som «Gefühls- und Geisteskrankung», «*schwere Krankheit*» og som en mer generell «Krankheitsprozess». Ordbruken synes svært lite spesifikk, og vi aner at den kanskje peker på et større problemkompleks. På den ene siden inngår begrepsbruken i et ønske om å forstå sin egen situasjon (dette aspektet blir bedre og mer utførlig belyst i «6.2: Filosofi og litteratur»), og på den annen side er sykdomsbildet så generelt, vagt og mangesidig at det synes å omfatte alt.

Derfor er det kanskje mulig å se på sykdommen som innbegrepet av det å være til: fortrenger man smerten i én av dens tilsynekomster, så dukker den opp igjen i nye former, som hat, angst, ærgjerrighet, misunnelse osv. Innenfor et schopenhaueriansk verdensbilde er mennesket uopphørlig opptatt med å bli kvitt lidelsen, en anstrengelse som bare føder tusener av nye lidelser. Det bernhardske sykdomsbildet kan muligens anses som en parallell til Schopenhauers beskrivelse av viljens hverdagslige tilsynekomster, altså som et slags samlebegrep eller samlemetafor for hele det menneskelige problemkompleks.

¹¹²Atzert: *Op.cit.*, s. 109.

¹¹³Höller: *Op.cit.*, s. 163.

Fortelleren i *Ja* beskriver møtet med sveitserne som et avbrudd i sin sykdomsprosess: «von welchem ich annehmen muss, dass er schon Jahrzehnte andauert, wie dieser Krankheitsprozess ja auch noch heute andauert und ich bin sicher, dass er mein Leben andauern wird».¹¹⁴ Selve sykdommen kan ikke sveitserne helbrede. Fortelleren kan med andre ord ikke lide av noen reell fysiologisk lidelse. Hvordan skulle et besøk kunne kurere noe slikt? Utsagnet om at sykdommen er en prosess som varer ved hele livet, synes å underbygge ideen om en metaforisk og eksistensiell bruk av sykdomsmotivet.

Et slikt altomfattende sykdomsmotiv er ikke unikt for *Ja*. Vi kan se på et par utdypende eksempler fra *Verstörung*. Romanens fortelleren beskriver farens legeyrke slik:

[...] gleich, um was es sich handle, bewege er sich fortwährend in einer kranken Welt unter kranken Menschen, Individuen,; auch wenn diese Welt vorgebe, vortäusche, eine gesunde zu sein, sei sie doch immer eine kranke und die Menschen, Individuen, auch die sogenannten gesunden, immer krank. [...] Es sei aber falsch, meinte er, sich der Tatsache, das *alles krank* und traurig sei, er sagte *tatsächlich krank und traurig*, zu verschliessen.¹¹⁵

Til og med friske mennesker er egentlig syke. En slik omrokering av dikotomien frisk–syk peker i retning av at det å være til er en lidelsestilstand, *alt* er trist og sykt.

Senere, i fyrstens monolog, leser vi følgende: ««Ohne seine menschliche Katastrophe existiert der Mensch überhaupt nicht», sagte der Fürst. Der Mensch liebe sein Elend, und ist er einen Augenblick ohne sein Elend, tut er alles, um wieder in seinem Elend zu *sein*.»¹¹⁶ Mennesket er enten i sin lidelse, eller så er det på jakt etter sin lidelse. Et menneske er ikke et menneske uten «den menneskelige lidelse».

114*Ja*: s. 69.

115Bernhard, Thomas: *Verstörung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974, s. 14.

116*Ibid.*, s. 137.

5.2: Beton.

I 1982, samme året som Bernhard fullendte sin selvbiografiske pentalogi, utkom romanen *Beton*.

Rudolf, romanens jeg-forteller, er en 45 år gammel, lungesyk autodidakt. Alt i første setning får vi vite at hans lungesykdom, morbus boeck, er akutt for tredje gang, og at den kun kan holdes i sjakk med et regelmessig inntak av prednisolontabletter.

Fra mars til desember har Rudolf samlet bøker og skrifter av og om sin yndlingskomponist Mendelssohn Bartholdy, til en i ti år planlagt studie. Senere får vi vite at studien er ett av mange påbegynte musikologiske arbeider. I sin frustrasjon over ikke å vite hvordan studiens første setning skal lyde, klarer Rudolf ikke å starte på arbeidet. I tillegg tynges han av frykt for at søsteren, som nettopp har reist, plutselig skal komme tilbake og ødelegge arbeidet hans. Søsteren blir av Rudolf beskrevet som et tvers gjennom åndsfiendtlig menneske, bare tanken på henne kveler alle åndsambisjoner. Selv om hun har reist, behersker hun ham.

Etter en rekke fäfenkte forsøk på å legge forholdene til rette for skrivning, kommer Rudolf frem til at en reise vil være det beste for ham, bort fra den trykkende atmosfæren i Peiskam, eiendommen han har arvet etter foreldrene. Vi leser at reising var Rudolfs forkjærlighet og eneste lidenskap tidligere, og av alle stedene han har besøkt, har Palma vært det mest ideelle. Han veksler mellom å betrakte en tur til Palma som stormannsgalskap, for et lungesykt og svakt menneske som han selv, og som en livsnødvendig flukt fra Østerrike, et land «[...] in welchem nurmehr noch der primitivste aller Erhaltungstriebe zu herrschen scheint und in welchem der allergeringste Anspruch eines sogenannten Geistesmenschen im Keim erstickt wird».¹¹⁷

Rudolf ringer omsider et reisebyrå og bestiller en reise til Palma. Etterpå pakker han koffertene, én til klær og toalettsaker og én til de ubetinget nødvendige bøkene og skriftene om Mendelssohn.

I Palma forverres Rudolfs tilstand, alt dagen etter ankomsten må han holde sengen. Arbeidet

¹¹⁷*Beton*: s. 87.

klarer han ikke å starte på, selv i nye, solfylte omgivelser. I stedet minnes han møtet med Anna Härdtl for over to år siden. Under en spasertur sammen med én av Cañellas-døtrene hadde Rudolf ropt ut navnet Anna, navnet på en pike de var blitt kjent med under et besøk i Andraitx, hvorpå Anna Härdtl hadde snudd seg, i den tro at de ropte på henne.

Härdtl viste seg, ifølge Rudolf, å være et fullstendig forstyrret og ødelagt menneske. Hun hadde overtalt mannen til å oppgi sin kontorstilling, slik at de kunne drive en egen forretning i Truedering. Men på grunn av innblanding fra myndighetene, vanskelige leverandører og ektemannens manglende forretningssans gikk forretningen svært dårlig. Familien følte seg forlatt av alle, og bestemte seg for å dra til Mallorca for et par uker.

Fem dager etter ankomsten våknet Anna Härdtl og fant ikke mannen i senga. Fra balkongen så hun et lik liggende på betongen under. Det var hennes mann. Myndighetene tok seg av formalitetene rundt begravelsen, med det resultat at hennes mann havnet i samme grav som den en uke tidligere avdøde Isabella Fernandez.

Anna Härdtl var på vei til kirkegården samme dagen Rudolf og Cañellas-datteren møtte henne, og på oppfordring av Cañellas-datteren dro de dit alle tre. Gråtende festet Anna Härdtl et fotografi av sin avdøde mann på graven som bare hadde ett innmeislet navn, Isabella Fernandez.

Minnet om Härdtls tragedie tynger Rudolf ytterligere, og noe arbeid på Mendelssohn-studien er utenkelig. I stedet drar han til kirkegården, og finner, til sin forbløffelse, to nye innmeislede navn, Anna og Hanspeter Härdtl. Portneren gjentar flere ganger ordet «suicidio», hvorpå Rudolf skynder seg tilbake til hotellet, trekker for gardinene, «[...] nahm mehrere Schlaftabletten ein und erwachte erst sechszwanzig Stunden später in höchster Angst».¹¹⁸

5.2.1: «Schreibt Rudolf»: Fortellesituasjonen og formålet med åndsarbeidet.

118 *Ibid.*, s. 212-213.

Beton åpner med en periode på 197 ord, hvor vi blir kjent med nesten samtlige av romanens sentrale temaer: fortellerens sykdom, den ennå ikke påbegynte Mendelssohn-studien, eiendommen Peiskam og søsterens tyngende nærvær.

Førstepersonsfortellere manifesterer seg i teksten ved et «jeg». Men i *Beton* er det litt mer komplisert. Åpningsperioden starter som følger: «Von März bis Dezember, schreibt Rudolf, während ich, was in diesem Zusammenhang gesagt sein muss, grosse Mengen Prednisolon einzunehmen hatte [...]».¹¹⁹ Her har vi å gjøre med både et «ich» og den innskutte leddsetningen «schreibt Rudolf», altså både en førstepersonsforteller og en forteller eller instans «over» førstepersonsfortelleren. Men denne mystiske, ukjente fortelleren dukker ikke opp igjen før i romanens siste periode: «Ich Zog die Vorhänge meines Zimmer zu, schreibt Rudolf, nahm mehrere Schlaftabletten ein und erwachte erst sechsundzwanzig Stunden später in höchster Angst.»¹²⁰ Vi har med andre ord ikke noe grunnlag for å si noe om den overordnede narrative situasjonen, omstendighetene rundt denne, eller hvem denne siterende instansen er.

Det synes som om formålet med den overordnede fortelleren er å ramme inn teksten, et narrativt grep Bernhard også har benyttet seg av i *Auslöschung* og *Alte Meister*. Long skriver i sin analyse av *Auslöschung*:

Apart from introducing another narrative level and hence increasing the distance between narrator and reader, however, the device seems largely redundant. It is backgrounded to such an extent that it plays no significant role in the reading of the text, and seems to serve merely as a demarcation line between the fictional world of the text and the real world of the reader.¹²¹

Også i *Auslöschung* rammes teksten inn av to innskutte leddsetninger: I første og siste periode forekommer bisetningen «schreibt Atzbacher». Fungerer denne innrammingen utelukkende som

¹¹⁹*Ibid.*, s. 7.

¹²⁰*Ibid.*, s. 212.

¹²¹Long: *Op.cit.*, s. 159-160.

demarkasjonslinje mellom tekstens verden og leserens verden?

Honegger er av en annen oppfatning. Hun legger vekt på det performative ved teksten, og skriver om *Beton*:

The present tense of «writes Rudolf» highlights the immediacy of the events. Its urgency to the (fictional) writer is underscored by the manic speed of the syntax, which further suggests that the narrator, in the process of writing, reenters the state of mind that finally, after many detours, drives him to the typewriter.¹²²

Verbets presensform («schreibt») gir oss en følelse av at en reell forfatter er nærværende, en forfatter som leser teksten for sin tenkte leser, skriver Honegger. «Schreibt Rudolf» introduserer en ny stemme, «that of the first reader or the author in the role of first reader and witness, whose own state of mind and emotional responses, though barely distinguishable on the surface, run in tandem with his subject's.»¹²³

Hovedfortelleren gjør seg dermed gjeldende som «a solo performer», nettopp fordi «schreibt Rudolf» er «[...] the frequent interjection in *Concrete*».¹²⁴ Men Honeggers tese, hvis den er avhengig av at leddsetningen gjentas hyppig, undermineres av det faktum at «schreibt Rudolf» faktisk bare forekommer to steder i *Beton*.

«Schreibt Rudolf» kan kanskje ha en mer triviell og ordinær forklaring. Når man gjengir noe skrevet, altså en tekst, benytter man seg ofte av presensformen av verbet «å skrive». Slik som jeg har gjort i avsnittet over, med leddsetningen «skriver Honegger». Bruken av presensformen trenger ikke å bety at teksten skrives i «lesende stund», slik som Honegger antyder når hun skriver at åpningssetningene i *Auslöschung* og *Beton* «[...] sets up the narrator in the process of writing».¹²⁵

Men det kan være noe helt annet som skjer: I tillegg til å fungere som en demarkasjonslinje

122Honegger: *Op.cit.*, s. 228.

123*Ibid.*, s. 229.

124*Ibid.*, s. 217.

125*Ibid.*

mellom fortellerens fiktive verden og leserens reelle verden, kan leddsetningen minne oss på at det vi leser faktisk er *skrevet*. Eller uttrykt på en annen måte: Dette er faktisk *skrevet* av Rudolf, mannen som gjennom hele romanen ikke evner å begynne på Mendelssohn-studien.

Men hva innebærer dette fokuset på at teksten er skrevet? Det er kanskje den postmoderne dominantens uovervinnelige usikkerhet vi ser i aksjon: Når Rudolf ikke kan skrive skriftet sitt, skriver han et skrift om det ikke å kunne skrive et skrift. Han skriver ut fra umuligheten av å skrive. Mange av Bernhards romaner, og kanskje spesielt de tidligste, uttrykker en ekstrem epistemologisk skepsis, en radikal tvil om det overhodet er mulig å representere eller forklare noe med sikkerhet. Hvordan kan man feste abstrakte og evige størrelser til papiret? Rudolf ser ut til å være klar over umuligheten av å overføre ambisiøse åndsverk til noe så endelig og begrenset som språket og skriften: «Wenn ich sage, ich habe die ganze Schrift oder was immer für ein Werk im Kopf, kann ich es naturgemäss auf dem Papier nicht mehr verwirklichen. So ist es.»¹²⁶

Det er altså mulig å argumentere for at Rudolfs åndsarbeid er et arbitrært mål, et mål han behøver for å gi livet mening. Åndsarbeidet synes nemlig å være alt han har: «was mir als das allerwichtigste erscheint auf der Welt: *ein Geistesprodukt*.»¹²⁷ Rudolf gjør derfor alt som er i hans makt for å nærme seg dette målet. Men hva skjer om han når målet? Spørsmålet er interessant fordi skriftet om Mendelssohn bare er ett av mange påbegynte skrifter. Vi leser at han i det minste har begynt på følgende «Geistesprodukte»: *Über Schönberg, Jenufa, Moses und Aron, Über Rubinstein*, et skrift om *Die Six* og to skisser om henholdsvis Nietzsche og Reger. Hvorfor har han begynt på så mange åndsarbeider?

Skrift- og studiemotivet er blitt utførlig diskutert i resepsjonen av Bernhard. Motivene står sentralt i en hel rekke romaner: *Das Kalkwerk, Korrektur, Ja, Beton, Die Billigesser* (1980) og *Der Untergeher*. Forklaringene på hva som går galt med åndsarbeidene til hovedpersonene varierer hos kritikerne, men en ting synes de å enes om: Fullførelsen av et åndsprodukt er synonymt med døden.

¹²⁶*Beton*, s. 46.

¹²⁷*Ibid.*, s. 15.

Rudolf illustrerer dette godt når han skriver: «Ich will ja nicht anderes, als den Zustand, in welchem ich mich befinde, der direkt aus der Welt hinausführt, wie ich dachte, was ich mich aber tatsächlich nicht zu mir selbst zu sagen getraute, hinausziehen, ich spiele mit diesem Zustand und ich spiele solange mit diesem Zustand, wie ich will.»¹²⁸ Forlengelsen av tilstanden fører ham, bevisst eller ubevisst, uavvendelig ut av verden og inn i døden.

Inngår åndsarbeidet i denne «utsettelsesstrategien»? Long skriver, i sin analyse av *Der Untergeher*, at fortellerens uopphørlige omskriving og destruksjon av et tenkt skrift om pianisten Glenn Gould virker viktigere enn selve sluttproduktet.¹²⁹ Med andre ord: Skriveakten er viktigere enn det ferdige produktet. Vi ser et lignende mønster i *Beton*, men i stedet for konstant å skrive om skriftet sitt, forbereder han seg til stadig nye, og når de strander, leter han etter skyldige. Først i ettertid skjønner Rudolf at søsteren traff spikeren på hodet når hun anklaget ham: «*Du bezichtigst alle aller Verbrechen, das ist dein Unglück.*»¹³⁰

Men det er ikke umulig at Rudolfs skrivesperre har en enklere og mer «jordnær» forklaring. Schopenhauer vier viljens funksjon i vår selvbevissthet et eget kapittel i andre bind av *Die Welt als Wille und Vorstellung*, og han skriver:

Der Intellekt ermüdet; der Wille ist unermüdlich. Nach anhaltender Kopfarbeit fühlt man die Ermüdung des Gehirnes, wie die des Armes, nach anhaltender Körperarbeit. Alles Erkennen ist mit Anstrengung verknüpft: Wollen hingegen ist unser selbsteigenes Wesen, dessen Aeußerungen ohne alle Mühe und völlig von selbst vor sich gehn.¹³¹

Viljen er vår natur, og den svekkes derfor ikke. Agiteres viljen overmåte mye, uttrykker den seg i form av følelser som anger, hat, frykt, begjær og sorg. Volden vi må utøve mot oss selv, for å begripe og for å rette opp i motivene til våre følelser, øker av den grunn proporsjonalt med

128 *Ibid.*, s. 143.

129 Long: *Op.cit.*, s. 122-123.

130 Bernhard: *Op.cit.*, s. 33.

131 Schopenhauer: *Op.cit.*, zweiter Band, s. 244.

sinnsbevegelsens heftighet.

Intellektet, som alltid vil være sekundært, er avhengig av å settes i bevegelse av noe annet, av viljen. Det er viljen som styrer, fører og tilskynder intellektet, og intellektet hviler derfor alltid når det får sjansen. Men det kan også overarbeides:

[...] durch fortgesetzte Anstrengung ermüdet er bis zur gänzlichen Abstumpfung, wird erschöpft, wie die Volta'sche Säule durch wiederholte Schläge. Darum erfordert jede anhaltende Geistesarbeit Pausen und Ruhe: sonst erfolgt Stumpfheit und Unfähigkeit; freilich zunächst nur einstweilige. Wird aber diese Ruhe dem Intellekt anhaltend versagt, wird er übermäßig und unausgesetzt angespannt.¹³²

Skrivesperren kan med andre ord også tilbakeføres til det vegetative og basale ved vår eksistens, Rudolfs endeløse forarbeid kan ha ført til intellektets «Abstumpfung», og med det gitt viljen fritt spillerom.

5.2.2: Motsigelser: stasis og framdrift.

Vi husker at det som preger den ontologiske dominanten er en tilbøyelighet til å motsi, gjendrive og motbevise («refutation»). I *Ja* så vi dette litterære grepet i aksjon i fortellerens vakling mellom intensjoner, men i *Beton* gjennomsyrrer det hele teksten. Vi ser det i aksjon både i Rudolfs hverdagslige, trivielle gjøremål og i hans mer abstrakte tanker.

Tidlig i romanen bestemmer Rudolf seg for å ta fatt på skrivearbeidet, til tross for at han nettopp måtte sette seg ned for å komme en besvimelse i forkjøpet. Ved skrivepulten slår det ham at han ikke har spist frokost, så han finner seg brød, melk, smør og engelsk marmelade på kjøkkenet. Men plutselig vemmer tanken på å spise smør fra kjøleskapet og brød fra skuffen ham, og det byr ham i

¹³²*Ibid.*, s. 247.

mot å spise alene, akkurat som det byr ham mot å spise sammen med søsteren. Rudolf sier til seg selv: «Wie habe ich auf die Idee kommen können, anzufangen nach dem Frühstück!»¹³³

Vi kan se på et lignende, men mer alvorlig eksempel. Rudolfs søster forsøker å overbevise ham om at han bør oppsøke venner. Han burde i alle fall skaffe seg en hund, sier hun. Men Rudolf mener han ikke har problemer med å være alene: «Und die Wahrheit ist ja doch, dass ich mein Alleinsein liebe, ich bin ja nicht einsam und ich leide auch nicht darunter, wenn mir das meine Schwester auch fortwährend einzureden versucht».¹³⁴ Rudolf virker forsonet med alenetilværelsen sin, men vi leser også at søsteren satte ham på plass kvelden før hun dro: «*In meiner Gesellschaft sind lebendige Menschen, in deiner nur Tote. Weil du vor den Lebendigen Angst hast, sagt sie, weil du nicht den geringsten Einsatz zu leisten gewillt bist, den Einsatz, der zu leisten ist, wenn der Mensch mit lebendigen Menschen umgehen will.*»¹³⁵ Hvorpå Rudolf hadde tenkt: «Sie hat ja recht, sagte ich mir jetzt, alles was sie sagt, stimmt».¹³⁶ I denne tekstpassasjen synes Rudolf tvert imot å være innforstått med at han ikke kan møte mennesker. Rudolf er av samme oppfatning som fortelleren i *Ja*, at for virkelig å fordype seg i et åndsarbeid, må man arbeide alene. Men likevel vet han at man behøver et menneske: «Aber naturgemäss brauchen wir einen Menschen, sonst werden wir unweigerlich so, wie ich geworden bin: mühselig, unerträglich, krank, in des Wortes allertiefster Bedeutung unmöglich.»¹³⁷ Denne ambivalensen er en av de mest absurde kjensgjerninger, skriver Rudolf. Vi kan aldri vite om vi virkelig behøver et menneske eller ikke.

Episodene over er emblematiske for romanen som helhet: En idé eller tanke som i det ene øyeblikket virker forstandig, og som gjerne blir formidlet med stor overbevisende kraft, blir i neste øyeblikk enten forkastet som ufornuftig eller gjort til noe ubestemt og uavklart.

Slektskapet mellom slike episoder har en sentral funksjon i *Beton* som narrativ tekst. Long opererer med en distinksjon han låner fra lingvistikken, mellom en syntagmatisk og en

133Bernhard: *Op.cit.*, s. 21.

134*Ibid.*, s. 75.

135*Ibid.*, s. 26.

136*Ibid.*

137*Ibid.*, s. 42.

paradigmatisk gruppering av hendelser. Førstnevnte henviser til inndelingen og ordningen av hendelser langs en tidsakse, mens sistnevnte refererer til «[...] the «vertical» resemblance of one narrative event to other events in the same story».¹³⁸ *Beton* kan sies å være en historie om utsettelse, om omveier, ombestemmelser og gjendrivelsler. Den ytre handlingen er nemlig minimal: Rudolf har hatt besøk av sin søster, og etter hun har dratt forsøker han å begynne å skrive på sin Mendelssohn-studie, men han klarer ikke å komme i gang. Han får for seg at en reise til Palma er løsningen, men der blir han tynget av minnet om Anna Härdtl, en kvinne han møtte på samme sted for to eller flere år siden. På kirkegården i Palma oppdager han at Anna har fulgt sin mann i graven.

Hvor narrativ repetisjon, gjentakelsen av en og samme hendelse, spilte en sentral rolle i *Ja*, synes episodene og hendelsene i *Beton* å være knyttet sammen av en «indre» likhet, de er alle preget av og har til felles det Ibsch omtaler som «refutation». Romanen ser med andre ord ut til å være strukturert paradigmatisk. Et slikt strukturingsprinsipp skaper en følelse av «stasis», altså en følelse av stagnasjon eller stillstand.

Men hvorfor leser vi i så fall videre? Hva er det ved tilsynelatende statiske romaner som gir dem framdrift? Long mener svaret ligger i Roland Barthes' (1915–1980) begrep «den hermeneutiske kode» («hermeneutic code»). Begrepet forsøker å favne om det man ellers ville kalle spenning eller utsettelse («suspense»), men med et større fokus på relasjonen mellom leseakten og tekstens form. Den klassiske strukturelle analysen hadde nemlig oversett et sentralt kjennetegn ved all historiefortelling, skriver Long: «[...] namely the temporal aspect of its reception».¹³⁹ Tekster leses over tid. Men hva er det som skaper framdriften? Hvordan ordnes tekstelementene syntagmatisk?

Narrative tekster presenterer ofte en gåte («enigma»), gjerne i begynnelsen av teksten, for så å løse den mot slutten. «Hermeneutiske morfemer» («hermeneutic morphemes») utvider rommet mellom gåte og løsning, tekstens «dilatatory space», og holder leserens interesse i live. Morfemene kan anta former som f.eks.: «[...] partial responses, decoy responses («leurrés»), false responses,

¹³⁸Long: *Op.cit.*, s. 32.

¹³⁹*Ibid.*, s. 22.

equivocation, and such like (215-6)».¹⁴⁰

Beton er ikke noe unntak. Vi finner en rekke hermeneutiske koder spredt utover i romanen, men spørsmålet som hele romanen sentrerer seg rundt er: Vil Rudolf fullføre studien om Mendelssohn? Spørsmålets betydning og nødvendighet intensiveres av at han har kort tid igjen å leve, og han legger for dagen en stor tro på og forhåpninger til arbeidet sitt. Dette bestemte skriftet har han faktisk planer om å offentliggjøre: «Denn ich glaube tatsächlich, dass diese Schrift jene ist, von welcher ich sagen kann, dass si meine gelungenste oder besser noch, die am wenigsten misslungene ist. Ich denke sehr wohl an ihre Veröffentlichung!»¹⁴¹

Slike gjennomgående grunnspørsmål viser seg å være det sammenbindende elementet i Bernhards senere prosa. Om dette skriver Long: «The question of narrative endpoints and teleological constructs becomes increasingly prominent in Bernhard's later fiction, where a proliferation of time levels and highly self-conscious uses of the «hermeneutic code» as a structural device take centerstage.»¹⁴²

Men vi har også flere eksempler på ”lokale” hermeneutiske koder, at informasjon holdes tilbake, med et løfte om oppklaring. Med det samme Rudolf får ideen om å reise til Palma, setter tvilen inn, og vi blir nysgjerrig på om han vil gjennomføre reisen eller ikke. Når han først har nådd reisemålet, avløses forrige gåte av en ny: Vil han klare å starte på Mendelssohn-studien under nye og mer egnede skriveforhold?

Vi har sett at romanen virker statisk, på grunn av Rudolfs stadige motsigelser, mens tekstens gåter samtidig skaper en framdrift. Spenningen mellom den syntagmatiske og den paradigmatiske ordningen av hendelser skaper en følelse av uro og hvileløshet. Denne uroen kobler Atzert til Rudolfs dødsangt. La oss se nærmere på Atzerts lesning av *Beton*.

140 *Ibid.*

141 Bernhard: *Op.cit.*, s. 50

142 Long: *Op.cit.*, s. 72.

5.2.3: «Ursachenforschung» og selvinnsikt: Atzerts lesning av *Beton*.

Ja og *Beton* har mye til felles: I begge romanene er fortelleren et åndsmenneske, et isolert individ som har problemer med enten å fullføre eller å begynne på et større åndsarbeid. Begge fortellerne skriver et annet skrift enn det de planlagte, og disse skriftene utgjør romanene vi leser.

Men *Beton* avviker likevel fra *Ja*: Fortelleren Rudolf ser ut til å være i besittelse av en kritisk distanse som vi ikke så hos fortelleren i *Ja*; fortelleren Rudolf irrettesetter seg selv som romanfigur.

Atzert argumenterer for at denne selvinnsikten og erkjennelsen av sin egen dødelighet er noe Rudolf erverver seg gradvis, som en slags negativ «Initiationsprosess».

Rudolf skriver: «*Dein Haus! rief sie mir ins Gesicht, deine Gruft! Sie hat ja recht, sagte ich mir jetzt, alles, was sie sagt, stimmt*».¹⁴³ Hun har rett, skjønner Rudolf i ettertid. Romanen inneholder en rekke slike tekstpassasjer, hvor forfatteren Rudolf synes å være i besittelse av en selvinnsikt som romanfiguren Rudolf ikke har. Atzert mener slike tekstpassasjer skaper en diskrepans mellom en «erlebenden» og en «edierenden» bevissthet. Sakte men sikkert utlegger forfatteren Rudolf sin søsters oppførsel som velmenende:

Sie ist tatsächlich nach Peiskam gekommen, um mich zuerst auf die Idee, schliesslich auf die Tatsache, nach Palma zu reisen, zu bringen, mit Sicherheit, musste ich mir jetzt sagen, nicht nur zu dem Zwecke, um mich zu amüsieren und mich zu tyrannisieren, sondern um mich zu retten. [...] Meine grosse, fürsorgliche Schwester.¹⁴⁴

Det er hevet over enhver tvil at Rudolf ønsker å forstå dynamikken i søskenforholdet, mener Atzert. Men dette ønsket havner likevel i andre rekke «[...] gegenüber der Neigung Rudolfs, sich selbst etwas vorzumachen und aus der Ergründung seiner Schreibhemmung eine Schuldzuweisung

¹⁴³Bernhard: *Op.cit.*, s. 27.

¹⁴⁴*Ibid.*, s. 113-114. Her sitert fra Atzert: *Op.cit.*, s. 129.

abzuleiten».¹⁴⁵ Men når alt kommer til alt, er forfatteren Rudolf klar over at han har narret seg selv: «Jetzt tat ich ihr gegenüber so, als wäre, nach Palma zu reisen, mein Einfall, meine Erfindung, mein Entschluss. Damit belog ich nicht nur sie, was naturgemäss gar nicht möglich war, weil sie mich ja durchschaute, sonder am meisten mich selbst.»¹⁴⁶

Beton presenterer ikke et urealistisk selvbilde, men tematiserer motsetningene og bruddene i et slikt selvbilde. Ifølge Atzert er det i disse motsetningene og bruddene vi må søke etter Rudolfs egentlige skrivesperre. Det virker nemlig som om Rudolf leter etter ytre årsaker til sin indre tilstand, en tilstand som trygt kan kalles angstbetont. Atzert siterer følgende eksempel fra *Beton*:

[...] Diese bis an den Wahnsinn grenzende Verkühlungsangst ist wahrscheinlich auch mit die Ursache dafür, dass ich so schwer mit irgendeiner längeren Geistesarbeit anfangen kann; wo so viele Angst auf einmal in einem Menschen konzentriert sind, ist diesem Menschen alles fortwährend vollkommen am Zerbrechen.¹⁴⁷

Angsten er grunnsjiktet i Rudolfs tilværelse, og dermed oppstår det en tett sammenheng mellom det Atzert velger å kalle årsaksforskning («Ursachenforschung») og angst. Rudolf streifer selv så vidt innom tanken, idet han spør seg selv hva han forsøker å redde seg selv fra. Han er nemlig klar over at han i årtier har levd i en tilstand av selvfordømmelse og selvfornektelse, i et forsøk på å holde dette ukjente, fryktede på en armlengdes avstand. Dette «intet» han forsøker å redde seg selv fra, er døden, mener Atzert.

I Palma blir døden brått uutholdelig nærværende. Rudolf minnes først Anna Härdtl og hennes historie, og han finner deretter ut at hun har tatt sitt eget liv og er gravlagt sammen med sin mann. Vi opplever en forskyvning av fokus, fra egen sykdom og skrivesperre til Härdtl og døden.

Alle vil leve, skriver Rudolf. Alt annet er løgn: «Am Ende sitzen sie im Fauteuil, in irgendeinem Ohrensessel und phantasieren sich eine Existenz zusammen, die sie existiert haben und die doch

145Atzert: *Op.cit.*, s. 129.

146Bernhard: *Op.cit.*, s. 122. Her sitert fra Atzert: *Op.cit.*, s. 129.

147*Ibid.*, s. 127. Her sitert fra Atzert: *Op.cit.*, s. 129.

nicht das geringste mit ihrer eigenen Existenz zu tun hat.»¹⁴⁸ Døden knyttes til det virkelige liv, mener Atzert, og mennesket velger derfor å skape seg en ««zusammenphantasierte» Existenz». Rudolfs notater inngår i en slik fantasert eksistens: «Der Text mit Anfang, Mitte und Ende erscheint als Legende eines negativen Initiationsprozesses.¹⁴⁹»

Rudolfs «Selbstzitate» og «Selbstverweise» understreker hvor subjektiv hans «Wirklichkeitszusammensetzung» er, og de er hans første steg inn i en blindgate: «[...] ich weiss nicht, woher ich den Satz habe, vielleicht von mir selbst, aber irgendwo habe ich ihn gelesen, vielleicht findet er sich einmal unter meinen Notizen».¹⁵⁰ Notatene er også Rudolfs forsøk på å skape et åndsprodukt, et «Manifest des Individuums», men Atzert mener de ikke representerer en befrielse, snarere tvert imot. Notatene er ensbetydende med stillstand. Atzert skriver: «Die Frage nach dem Stillstand, der Schreibhemmung, ist eng mit dem Bewusstsein des Todes verknüpft, mit der überwältigenden Innewerdung der Vergänglichkeit der eigenen Existenz.»¹⁵¹ Rudolfs begrensede krefter går med til å unngå døden, og når han våkner i større angst dagen etter å ha funnet ut at Anna Härdtl har begått selvmord, er skriftet om Mendelssohn overflødig. I stedet skriver han *Beton*. Det er selve skriveakten Atzert knytter til selvbildet: Selvbildet er stråhalmet som ligger over avgrunnen, døden. Med andre ord: En trenger ikke vente på døden, for å bli kjent med «intet», en kan stirre «intet» i ansiktet gjennom skriften.

Kan man dermed si at Rudolf er i besittelse av selvinnsett, siden notatene hans kan anses som et forsøk på å møte «intet»? Atzert skriver også at Rudolfs elliptiske «Denkbewegungen» bare fører nærmere den egentlige motstanderen, døden.¹⁵² Men det er uklart hvorvidt Atzert sikter til forfatteren Rudolf eller romanfiguren Rudolf. Romanfiguren Rudolf er utvilsomt beskjeftiget med det man kan kalle elliptiske tankebevegelser, mens forfatteren Rudolf tilsynelatende påpeker nettopp dette. Atzert synes likevel å mene at forfatterens prosjekt feiler: Representasjon gjennom

148Bernhard: *Op.cit.*, s. 151

149Atzert: *Op.cit.*, s. 131.

150Bernhard: *Op.cit.*, s. 153. Her sitert fra Atzert: *Op.cit.*, s. 132.

151Atzert: *Op.cit.*, s. 133.

152*Ibid.*

skrift kan ikke erstatte det «abwesende Authentische» når subjektet er behersket av en dødsbevissthet.¹⁵³ Og bevisstheten om døden oppnår Rudolf først gjennom en lang erkjennelsesprosess, med historien om Anna Härdtl som den endelige vekkeren.

Atzert lesning kan oppsummeres slik: Rudolfs Mendelssohn-studie viser seg ikke å være et så viktig åndsprodukt som antatt, men snarere et påskudd for å unngå den tyngende dødsproblematikken. I stedet skriver han *Beton*, en tekst som dokumenterer veien mot en fornyet dødsbevissthet: «und Rudolf kann mit Beton, wie auch Murau mit dem Text *Auslöschung*, letztlich ein «Geistesprodukt» verwirklichen».¹⁵⁴ Men Atzert mener at representasjonen ikke kan erstatte det fraværende autentiske, så Rudolf feiler strengt tatt uansett hva han gjør.

Men er det så sikkert at det finnes noe autentisk overheadet? Dersom vi leser romanen med postmoderne øyne, fortøner all tale om autentisitet seg som et forsøk på å tre ut av språket, og slik sett er det bare den reelle døden, ikke dødsbevisstheten, som kan sies å være autentisk.

Atzerts lesning gir et inntrykk av at spørsmål kan lukkes med klare og entydige svar, men vi aner at dette ikke lar seg gjøre, teksten er altfor ambivalent og mangetydig til det. La oss derfor se nærmere på Atzerts lesning.

Det første spørsmålet vi må stille oss er: Bedriver romanfiguren Rudolf egentlig «Ursachenforschung»? Atzert ordvalg er kanskje en smule uheldig: «Forschung» betyr vitterlig vitenskapelig gransking, og antyder en viss grad av stringens og følgeriktighet. Men det synes ikke å være noe systematisk over romanfiguren Rudolfs oppførsel og tanker, innfallene hans virker både impulsive og vilkårlige. Atzert peker selv på at romanfiguren Rudolf «[...] kein lineares Kausalitätsprinzip verfolgt, um eine Hauptursache zu benennen».¹⁵⁵ Rudolf følger altså ikke et kausalitetsprinsipp, men Atzert benevner likevel dette som «Ursachenforschung».

Det Atzert omtaler som «Ursachenforschung» kan like gjerne være et eksempel på det Ibsch mener preger postmoderne litteratur, nemlig gjendrivelse og motsigelse (gjendrivelsesaspektet

153 *Ibid.*, s. 134.

154 *Ibid.*, s. 142.

155 *Ibid.*, s. 129-130.

diskuterte vi utførlig i forrige underkapittel, 4.2.2: Motsigelser: stasis og framdrift). Rudolfs luner og innfall forsterker hele tiden følelsen av usikkerhet og uvisshet, og det er ikke så lett å se en bevegelse mot «erkjennelse» og fornyet dødsbevissthet i fortalt tid, slik som Atzert antyder i sin lesning. Noen få sider før romanslutt leser vi eksempelvis følgende: «Wahrscheinlich habe ich auch nur deshalb immer wieder mit meiner Arbeit nicht anfangen können, weil die Bücher und Schriften auf meinem Schreibtisch nicht richtig geordnet waren, sagte ich mir.»¹⁵⁶ Dette er noe Rudolf sier til seg selv *etter* den skjellsettende erindringen om Anna Härdtl. Selv da tror han at uorden på skrivepulten fører til skrivesperre, og det til tross for at han tidligere i romanen har utvist en betraktelig større innsikt i sin egen situasjon.¹⁵⁷

Kan det virkelig stemme at romanfiguren Rudolf innser at han er dødelig først etter episoden med Härdtl? Kanskje dette også er en overforenkling. Det skorter ikke akkurat på referanser til en forestående død: Romanfiguren Rudolf vet eksempelvis at tilstanden som han ønsker å trekke ut, vil føre ham ut av verden og inn i døden, og han vet at han holder seg i live ved hjelp av medikamenter.¹⁵⁸ Han ser også paralleller mellom sin egen ryggholdning og sin bestefars, som åndsmennesker er de begge «[...] zu einer solchen krankhaften Rückenhaltung gezwungen und stirbt bald darauf. Ein Jahr darauf, dachte ich».¹⁵⁹ Ingenting har vært så ideelt for Rudolf som Palma: «Aber was, wenn ich dann in Palma einen meiner gefürchteten Anfälle bekomme, wenn ich ohne *tatsächliche* ärztliche Hilfe in meinem Hotelbett liege in Todesangst?»¹⁶⁰

Eksemplene er vilkårlig valgt, men det synes likevel opplagt at dødsbevisstheten gjennomsyrrer teksten. Det virker også noe merkelig at en mann som er såpass på det rene med sine egne sykdomsutsikter ikke skulle innse at han er dødelig. At man skal dø, er strengt tatt noe folk flest, både syke og friske, også innser.

Det er dessuten noe besynderlig at Atzert knytter det han kaller årsaksforskning til Rudolf som

156Bernhard: *Op.cit.*, s. 207.

157*Ibid.*, s. 173-174, 28, 16-17.

158*Ibid.*, s. 119.

159*Ibid.*, s. 22.

160*Ibid.*, s. 83-84.

romanfigur. De kritiske kommentarene vi finner i romanen, altså de som minner mest om en søken etter årsaker og beveggrunner, gir inntrykket av å være ført i pennen av forfatteren Rudolf. Betyr det at vi kan lokalisere erkjennelsen og innsikten til fortelleren, fortellesituasjonen og fortelletiden, men ikke til romanfiguren og fortalt tid? La oss se nærmere på romanens kritiske kommentarer, og hvor disse kan lokaliseres.

I *A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory* defineres «deixis» som: «Those features of language which fasten utterances temporally or spatially: «here», «now», for example.»¹⁶¹ Til forskjell fra vanlig tale, hvor man forutsetter kjennskap til talesituasjonens «hvor» og «når», etablerer slike ord spatiale og temporale relasjoner og forbindelser i narrative tekster. Det er ved hjelp av disse ordene at leseren orienterer seg i teksten, og i narrative tekster med førstepersonsfortellere pleier de å referere til fortellesituasjonen, den diskursive situasjonen eller konteksten skrivningen finner sted i.

La oss se på et konkret eksempel fra *Beton*. Rudolf har nettopp blitt utskjelt av sin søster for å bo i det som ligner et gravkammer: «Sie hat ja recht, sagte ich mir jetzt, alles, was sie sagt, stimmt».¹⁶² Her skulle man tro at «jetzt» peker på skrivesituasjonen, at det er forfatteren Rudolf som sier dette til seg selv, og om vi leser videre, støter vi på en rekke verb i presensform («spreche», «fliehe», «mache», «rede», «erteile») som også kan uttrykke nåtid. Men er det ikke snarere snakk om en variant av «historisk presens»? Det tematiske innholdet synes nemlig å være knyttet til tiden før Palmareisen:

So kommt es, dass ich kaum mehr mit einem Menschen spreche und ab und zu habe ich das Gefühl, ich kann überhaupt nicht mehr sprechen, ich habe das Sprechen verlernt, ungläubig mache ich eine Sprechübung, um festzustellen, ob noch ein Laut aus mir herauskommt, denn selbst mit der Kienesberger rede ich die meiste Zeit nichts.¹⁶³

161Hawthorne, Jeremy: *A Concise Glossary of Contemporary Theory*, London/New York: Oxford University Press, Inc., 1998, s. 42.

162Bernhard: *Op.cit.*, s. 27.

163*Ibid.*, s. 27-28.

Eller gjør forfatteren Rudolf disse taleøvelsene? Muligheten er der, selv om vi gjerne ikke er helt overbevist. Det temporale aspektet gjør det lite sannsynlig: Hvorfor skulle forfatteren Rudolf gjøre taleøvelser når søsterens anklage er rettet mot romanfiguren Rudolf? Det ville i så fall være en merkelig forsinket respons. Vi leser videre:

Die macht ihre Arbeit, ich erteile ihr keine Befehle, manchmal habe ich sie überhaupt nicht wahrgenommen und sie ist schon wieder weg. Warum habe ich eigentlich tatsächlich den Vorschlag meiner Schwester, für ein paar Wochen zu ihr nach Wien zu gehen, abgelehnt, rüde, als hätte ich eine böartige Beleidigung zu parieren gehabt? Was bin ich für ein Mensch geworden seit dem Tod der Eltern? fragte ich mich.¹⁶⁴

Her ser vi at tankerekken avsluttes med «fragte ich mich», altså en leddsetning med et verb i preteritum. Hvor står verbalhandlingen i forhold til ytringsøyeblikket? Har vi vært vitne til et skifte i tid i tankerekken? Kanskje hensikten med presensformene av verbene i de to sitatene ovenfor er å la sentrale hendelser stå fram som nærværende og nåtidige, med andre ord å dramatisere dem på bakgrunn av en "rammefortelling" i preteritum.

Vi ser at det ikke er lett å vite hvor man skal lokalisere Rudolfs kritikk. Long foreslår, i sin lesning av *Alte Meister*, at Bernhards prosa fra 1980-tallet introduserer et nytt litterært grep: I stedet for å skape temporale og spatiale forbindelser, synes ord som «jetzt» og «heute» å desorientere leseren. Dette grepet blir brukt i ekstrem grad av fortelleren i *Alte Meister*, men analysen vår antyder at det også brukes av fortelleren Rudolf i *Beton*.

Atzert knytter Rudolfs selvbilde til notatene, altså notatene som utgjør romanen *Beton*, og siterer følgende passasje for å underbygge sin påstand: «Wir sagen Notizen, um uns nicht genieren zu müssen, obwohl wir insgeheim glauben, dass diese von uns ganz verschämt als Notizen bezeichneten Sätze, mehr sind.»¹⁶⁵ Med håpet om at notatene er noe mer, noe betydningsfullt,

¹⁶⁴*Ibid.*, s. 28.

¹⁶⁵*Ibid.*, s. 153.

svinger vi oss over en dødelig avgrunn. Men Atzert tar det for gitt at Rudolf refererer til *Beton*-notatene, noe det ikke er grunnlag for i teksten. Det kan like gjerne være snakk om notater gjort i sammenheng med Mendelssohn-studien, eller notater som ikke har noe med hverken Mendelssohn eller *Beton* å gjøre.

Det er også noe uklart hva Atzert mener er «zusammenphantasiert» ved Rudolfs selvilde. At Rudolfs notater, *Beton*, har en begynnelse, midte og slutt skal visstnok vitne om hans «fantaserte eksistens».¹⁶⁶ Atzert ser ut til å overse helt elementære narratologiske innsikter, at tekster leses over tid, og at en teksts «midte» utvides for å holde leserens forventning om en avslutning i live. Et slutt punkt må også til for å konstruere en narrativ tekst, men i *Beton* lar den teleologiske «åpenbaringen» vente på seg: Både i *Ja* og i *Beton* får vi presentert en sentral «gåte» ved romanstart, spørsmålet om fortellerne vil klare å fullføre arbeidet sitt før de dør. Men gåten er i utgangspunktet en «uekte» eller «falsk» gåte. Fortellerne er dramatiserte fortellere, altså både romanfigurer og fortellere, og må av den grunn nødvendigvis være i live for å fortelle om seg selv. Andre romanfigurer dør i deres sted: perserinnen i *Ja* og Anna Härdtl i *Beton*. Det er disse dødsfallene som gir fortellerne narrativ autoritet (jf. diskusjonen i underkapitlet 4.1.3.1: Død). Gåten forblir imidlertid uløst, og fortellerne tar den og problemene sine med seg «ut av» romanene.

En narrativ intensjon er vanskelig å lokalisere. Forteller Rudolf en historie for å formidle en narrativ sannhet? Eller må dikotomien historie og diskurs og den hermeneutiske koden vurderes som performative kategorier, at de rett og slett er der for å tillate at historien blir fortalt? Hvis sistnevnte er tilfelle, så oppstår et nytt spørsmål: Hvorfor er det så viktig at historien blir fortalt? Long mener vi heller bør spørre etter «poenget» med narrasjonen: «for what psychological or ideological reasons do narrators produce a narrative discourse that thwarts rather than facilitates our perception of the story?»¹⁶⁷ Men slike spørsmål kan lett føre til en overpsykologisering av teksten, og gi inntrykk av at romanfigurene finnes utenfor teksten. Intensjonsproblematikken, som også

166Atzert: *Op.cit.*, s. 131.

167Long: *Op.cit.*, s. 23.

innbefatter spørsmålet om hvorfor Rudolf skrev *Beton* og ikke Mendelssohn-studien, fører oss inn i et innfløkt og vanskelig narratologisk felt: Intensjonene ser ut til å oppløse seg i grenselandet mellom den fiktive forfatteren Rudolf og den faktiske forfatteren Bernhard. Den faktiske forfatteren Bernhard kunne nemlig ikke ha skrevet Mendelssohn-studien. For det første hadde vi ikke hatt en roman å lese, og for det andre er forestillingen absurd og feilaktig. Ønsket om å skrive Mendelssohn-studien eksisterer nemlig utelukkende i den narrative og fiktive teksten *Beton*, skrevet av den faktiske forfatteren Bernhard.

Av diskusjonen ovenfor kan vi utlede følgende: Rudolfs selvinnsikt er der, og den synes først å kunne lokaliseres til fortelleren Rudolf, men vi så at dette ikke alltid lar seg gjøre like lett. Uansett kan vi slå fast at hverken romanfiguren Rudolf eller forfatteren Rudolf følger noe ordnet system for årsaksforskning, og at romanfiguren Rudolfs bevegelse mot erkjennelse (og fornyet dødsbevissthet) ikke ser ut til å være gradvis og målrettet, slik som Atzert antyder i sin lesning. Det er tvert i mot flere tekstpassasjer som antyder det stikk motsatte, at romanfiguren Rudolf gjendriver innsikter han antydet tidligere i romanen. Hvor, når og hvordan forfatteren eller romanfiguren Rudolf er kommet i besittelse av sin kritiske distanse er langt fra avklart.

Atzert argumenterer for at Rudolf skaper sitt selvbilde ved å skrive notatene som utgjør romanen *Beton*. Men sitatene som blir brukt for å underbygge en slik påstand er ambivalente og vage, og kan referere til andre notater enn de som utgjør romanen. Dernest så vi at romanens oppbygning, med en begynnelse, midte og slutt, ikke nødvendigvis trenger å vitne om en «zusammenphantasierte Existenz». Det er mer trolig snakk om visse narrative kriterier som må oppfylles, for at en «historie» overhodet skal kunne fortelles.

Sist så vi at en narrativ intensjon er vanskelig å lokalisere. Spørsmålene vi stilte, førte oss inn i grenselandet mellom den fiktive og den reelle forfatteren av teksten *Beton*.

5.2.4: Fortelleren Rudolf.

I analysen av *Ja* konkluderte vi med at romanens forteller mest sannsynlig er upålitelig, og at denne upåliteligheten er med på å skape en ustabil ironi i romanen. Er Rudolf også en upålitelig forteller? Lothe lister opp tre viktige sjekkpunkter for å avgjøre hvorvidt en forteller er upålitelig eller ikke. Det første spørsmålet vi må stille er: Har fortelleren begrenset innsikt i det han forteller om? I *Ja* så vi at fortelleren utviste en begrenset innsikt i emnet sitt, nemlig perserinnen. Rudolfs emne må kunne sies å være ham selv, hans egen livssituasjon og skrivesperren. I tillegg spiller søsteren en sentral rolle i teksten hans. Lothes spørsmål kan derfor omformuleres: Hvilken selvinnsett utviser Rudolf, og i hvilken grad forstår han sin søster?

I analysen av Atzerts lesning av *Beton* så vi at Rudolf er i stand til å irettesette seg selv, men det er tidvis uklart hvilket tidsplan dette gjøres fra. Likevel må vi kunne si at Rudolf har større innsikt i sin egen livssituasjon, enn det fortelleren i *Ja* har.

Hvor fortelleren i *Ja* ikke viste noen nevneverdig grad av innsikt i sine medmennesker, viser Rudolf empatiske sider som tidvis er nesten hjerteskjærende: Han vet at søsteren ikke ønsker å tyrannisere ham, men tvert imot å redde ham: «Meine grosse, fürsorgliche Schwester.»¹⁶⁸ Dagen før Rudolf drar til Palma, ringer han sin søster for å meddele sin beslutning om å reise. Hun sier hun er nysgjerrig på hva det blir til med Mendelssohn, og sier adjø med en bemerkning om at han må passe godt på seg selv, en bemerkning som rører ham: «Ich wollte aber keinerlei Sentimentalität aufkommen lassen und unterdrückte einen plötzlichen Weinkrampf, als ich den Hörer aufgelegt hatte.»¹⁶⁹

Selv om Rudolf ikke klarer å nøste opp i problemene sine, ser vi et initiativ til og et ønske om oppklaring. Og selv om han anklager søsteren sin for å bedrive «Geistesverfolgung», er han også avhengig av henne, og setter sin lit til henne. Men Rudolfs hyppige gjendrivelsler og motsigelser

168Bernhard: *Op.cit.*, s. 114.

169*Ibid.*, s. 110.

gjør det vanskelig for oss å avgjøre hvor dypt denne forståelsen og empatien stikker, og kanskje enda vanskeligere er det å oppspore en lineær utvikling hos Rudolf, både som romanfigur og som forfatter og forteller. Er det overhodet mulig å si noe sikkert om Rudolfs selvinnsikt? Rent overfladisk har Rudolf påfallende god oversikt over kronologi, romlige forhold, sin søsters livssituasjon og detaljer generelt. Ikke desto mindre ligger det i *Betons* natur, som fiktive notater om umuligheten av å skrive studien om Mendelssohn, at Rudolf ikke har nådd målet sitt eller ikke har klart å nøste opp i sine problemer. Kort oppsummert: Rudolf har overblikk over sitt livs kronologi, og detaljer rundt sin og sin søsters livssituasjon, men samtidig impliserer notatene *Beton* at han står på stedet hvil i forhold til «gåten» som teksten fremsetter.

Dernest må vi undersøke om fortelleren er sterkt personlig engasjert, og det på en måte som gjør fremstillingen og vurderingen påfallende subjektiv.

*Ja*s strukturingsprinsipp er narrativ repetisjon: Fortelleren sentrerer hele narrasjonen sin rundt én og samme episode, sveitserens og perserinnens inntreden hos eiendomsmegleren Moritz. Den nesten maniske tilbakevendingen til denne episoden gjør at diskursen får noe tvangspreget over seg, og den fremstår som overmåte subjektiv.

Beton synes først å være strukturert syntagmatisk, med en viss følelse av kronologi. Men romanens enkeltdeler knyttes sammen av at de alle er preget av gjendrivelsler og motsigelser. Episodene knyttes med andre ord paradigmatisk sammen. Dette gir narrasjonen preg av å være statisk, men Rudolfs luner og innfall gir likevel romanen en følelse av uregelmessighet og vilkårlighet. Man kan kanskje si at Rudolf er sterkt personlig engasjert, på en måte som gjør både framstilling og vurdering påfallende subjektiv, men han er også nådeløst selvkritisk. Det er nettopp den nådeløse selvkritikken som gjør det vanskelig å avgjøre om han er upålitelig eller ikke.

Hvorvidt fortelleren ser ut til å representere et annet verdisystem enn det diskursen presenterer, er også vanskelig å avgjøre. Rudolf formulerer ikke noe formål med sin tekst, slik som fortelleren i *Ja* gjør, og vi har sett at hans selvkritiske kommentarer er spredte og uavklarte.

Det synes å være tilnærmet umulig å slå fast at Rudolf er upålitelig; han har både pålitelige og upålitelige øyeblikk.

5.2.5: Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* i *Beton*.

Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* figurerer på langt nær så ofte i *Beton* som i *Ja*. Men vi har likevel et par tekstpassasjer å forholde oss til.

5.2.5.1: Schopenhauers hund: bånd til livet.

Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* har en livreddende funksjon for fortelleren i *Ja*, men for Rudolf har lesningen av «der sogenannten höheren Literatur» ingen virkning lenger. Alle de «billige metodene» har utspilt sin rolle.¹⁷⁰ Men det er tydelig at Schopenhauer en gang betydde mye for Rudolf. Søsteren gjør ham nemlig til latter i et selskap i Mürzzuschlag: «mein Bruder schläft mit Schopenhauer. Abwechselnd mit Schopenhauer und mit Nietzsche».¹⁷¹

I tekstens eneste lange og utførlige Schopenhauer-passasje, uttrykker Rudolf sin skuffelse over Schopenhauer:

Die Leute haben einen Hund und sind von diesem Hund beherrscht und selbst Schopenhauer ist letztenendes nicht von seinem Kopf, sondern in Wahrheit von seinem Hund beherrscht gewesen. Diese Tatsache ist deprimierender als jede andere. Im Grunde bestimmte nicht der Kopf Schopenhauers dessen Denken, sondern der Hund Schopenhauers, nicht der Kopf hat Schopenhauers Welt gehasst, sondern der Hund

¹⁷⁰*Ibid.*, s. 152.

¹⁷¹*Ibid.*, s. 55.

Også Schopenhauer var behersket av sin hund, og denne kjensgjerningen er den mest deprimerende av alle. Vi skal bruke denne passasjen som utgangspunkt for å skaffe oss et overblikk over romanens ironiske lag.

Bernhard er ikke alene om å ha spøkt med forholdet mellom Schopenhauer og hans hund, skriver Atzert. Men Bernhards behandling av emnet minner svært om en kjent anekdote om Schopenhauer. Schopenhauer skal ha skjelt ut sin hund ved å bryte ut: «pfui, du bist kein Hund, du bist nur ein Mensch. Ein Mensch, ein Mensch!»¹⁷³ Hvorpå en gjest spør om Schopenhauer har noe i mot å bli kalt en hund, men det har han ikke. Dersom man anser denne anekdoten for like kjent som Schopenhauers filosofi, virker Bernhards bruk av anekdoter som et angrep på og latterliggjøring av en «folketro», mener Atzert. En folketro som går ut på at man kan finne filosofiens essens i biografien og i anekdoter. Men det kan sikkert diskuteres hvor kjent anekdoten er, og Atzert framstilling sier oss ikke så mye om hvilken funksjon anekdoten har i romanen.

Hvorfor er tanken på at Schopenhauer var behersket av sin hund den mest deprimerende av alle tanker for Rudolf? Mennesket overgår dyret i lidelser, skriver Schopenhauer.¹⁷⁴ Det er dets potenserte bevissthet, en abstrakt refleks av det intuitive, som skjenker det både makt og pine. Dyrene er prisgitt øyeblikket, mens mennesket lar seg underkaste abstrakte begreper, frigjort fra øyeblikket. Rivningene mellom menneskets to naturer er dets misere, og hvis *Die Welt als Wille und Vorstellung* har et sluttmaal, så er det nettopp å skildre veien en må gå for å overvinne menneskets dyriske natur, seksualdriften og viljen til liv. Det blir derfor dobbelt ironisk at Schopenhauer, mannen som faktisk skrev *Die Welt als Wille und Vorstellung*, fremviser slike *bånd til livet*, og at det nettopp er en hund han lar seg regjere av, et dyr som lever i øyeblikket. Og hvis ikke engang Schopenhauer klarer å leve opp til sine egne idealer, hvordan skal da Rudolf klare det?

¹⁷²*Ibid.*, s. 75-76.

¹⁷³Hübscher, Arthur (red): *Schopenhauers Anekdotenbüchlein*, Frankfurt am Main: (forlag er ikke oppgitt) s. 13. Her sitert fra Atzert: *Op.cit.*, s. 136.

¹⁷⁴Schopenhauer: *Op.cit.*, erster Band, s. 73.

Rudolf ser ut til å feste all sin lit til åndsproduktet og åndslivet, at han på et eller annet vis skal klare å unnsnippe de vegetative aspektene ved menneskelivet. Atzert belyser også dette når han skriver: «Rudolf würde die reine Geistesexistenz ohne lästige Krankheiten und Ängst bevorzugen.»¹⁷⁵ Men det er nettopp de vegetative og trivielle aspektene ved livet Rudolf sitter fast i: Han skyver hele tiden det egentlige arbeidet foran seg, i en slags sofistisert fornektelsesstrategi, og bruker i stedet tid og krefter på en minutøs tilrettelegging for noe som aldri vil materialisere seg.

Insitamentet til Rudolfs tirade er søsterens påstand om at han trenger en venn, i alle fall en hund for selskapets skyld. Rudolfs angrep på hundeiere er grotesk overdrevet, og kan av den grunn virke lattervekkende, men tiraden truer hele tiden med å bikke over i tragedie. Eller som Huber skriver: «hinter Rudolfs Hundeverdammung steht sein «Alleinsein» (75), von dem er zwar behauptet, damit glücklich zu sein, was aber offensichtlich auf bewusster Selbsttäuschung beruht.»¹⁷⁶ Rudolfs selvbedrag tilfører Schopenhauer-passasjen atter et ironisk lag: Bak hans indirekte anklage mot Schopenhauer (at Schopenhauer var ensom) ligger hans egen ensomhet.

Rudolfs tanker deprimerer ham, mens vi tvert imot ler av dem. Hva er det som skaper denne humoristiske effekten?

5.2.5.2: Lystspillet i sørgespillet: det tragikomiske i *Beton*.

Bernhards tidlige romaner sentrerer seg som regel rundt tragiske episoder, og forvirringen og rådløsheten disse skaper. Vi ser eksempler på dette alt i Bernhards første roman, *Frost*, hvor romanens hovedperson, en ung medisinerstudent, blir konfrontert med den gale maleren Strauchs' verden og livssituasjon. Medisinstudenten forsøker å bringe klarhet i malerens tilværelse gjennom sine dagboksnotater, men malerens språk og tanker lar seg ikke innordne under kliniske definisjoner. Bernhard perfeksjonerer denne romanoppbygningen i *Das Kalkwerk* og *Korrektur*,

¹⁷⁵Atzert: *Op.cit.*, s. 138.

¹⁷⁶Huber: *Op.cit.*, s. 155.

hvor fortellerne henholdsvis forsøker å gjøre forståelig et grotesk drap og et eiendommelig selvmord. Kortere uttrykt: Fortellerne i Bernhards tidlige prosa forsøker å bringe klarhet i andre romanfigurers katastrofer og lidelser.

I Bernhards senere romaner, muligens med *Ja* som første eksempel, ser vi en overgang til en komisk, vedholdende «utførelse» eller iscenesettelse av tragedien, fortellerens egen tragedie. Rudolf kan ha store ambisjoner og abstrakte idealer, men han hentes like fullt inn igjen av hverdagens og øyeblikkets rastløse ironi. Schopenhauer skriver:

Das Leben jedes Einzelnen ist, wenn man es im Ganzen und Allgemeinen übersieht und nur die bedeutsamsten Züge heraushebt, eigentlich immer ein Trauerspiel; aber im Einzelnen durchgegangen, hat es den Charakter des Lustspiels. Denn das Treiben und die Plage des Tages, die rastlose Neckerei des Augenblicks, das Wünschen und Fürchten der Woche, die Unfälle jeder Stunde, mittelst des stets auf Schabernack bedachten Zufalls, sind lauter Komödienscenen. Aber die nie erfüllten Wünsche, das vereitelte Streben, die vom Schicksal unbarmherzig zertretenen Hoffnungen, die unsälichen Irrthümer des ganzen Lebens, mit dem steigenden Leiden und Tode am Schlüsse, geben immer ein Trauerspiel. So muß, als ob das Schicksal zum Jammer unsers Daseyns noch den Spott fügen gewollt, unser Leben alle Wehen des Trauerspiels enthalten, und wir dabei doch nicht ein Mal die Würde tragischer Personen behaupten können, sondern, im breiten Detail des Lebens, unumgänglich läppische Lustspielcharaktere seyn.¹⁷⁷

Betrakter man menneskelivets store linjer, fremstår det alltid som en tragedie, men dersom man konsentrerer oppmerksomheten om livets enkeltheter, fortøner den menneskelige tilværelsen seg som et lystspill, vi fremtrer som tåpelige lystspillfigurer.

Gapet mellom hva Rudolf ønsker eller krever av tilværelsen og hva han gjør (og ikke gjør), kan sies å være en uoverensstemmelse mellom det abstrakte og det anskuelige. Schopenhauer skriver, i sin teori om det latterlige i andre bind av *Die Welt als Wille und Vorstellung*, at det latterlige

¹⁷⁷Schopenhauer: *Op.cit.*, erster Band, s. 419.

oppstår som en plutselig innsikt i uoverensstemmelsen mellom et heterogent begrep og det betraktede objektet.¹⁷⁸ Jo større og mer uventet inkongruensen er, desto heftigere blir latteren. Rudolf har til og med utviklet et eget begrep for slike plutselige innsikter, «Selbstgelächter».¹⁷⁹ Han omtaler sitt ennå ikke påbegynte skrift som sitt beste og mest vellykkede, et skrift han absolutt har planer om å publisere. Men plutselig slår det ham at for å kunne publisere skriftet, må han først skrive det. Tanken får ham til å bryte ut i selvlatter.

Kort uttrykt: Mye av humoren i *Beton* oppstår pga. uoverensstemmelsene mellom romanens større, teleologiske linjer og romanens hyppige, minutiøse gjendrivelser.

5.3: Oppsummering.

Vi har analysert to romaner, *Ja* og *Beton*. I tillegg har vi sett på hvilken rolle Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* spiller i disse romanene.

I analysen av *Ja* så vi at jeg-fortelleren presenterer forskjellige intensjoner med sitt eget skrift. Disse intensjonene er tilsynelatende motstridende, men fortelleren sidestiller og blander dem i flere tekstpassasjer. Denne sammenblandingen gjør det tilnærmet umulig å privilegere én intensjon. Dersom en av intensjonene kan sies å ha prioritet, så muliggjøres en tematisering «over» eller «utenfor» fortelleren. Long mener dette skjer i *Ja*, men hans lesning overser romanens ambivalens og uavgjørbarhet: Hans lesning er der, som en *potensiell* lesning i teksten, men en må være oppmerksom på at teksten også innehar andre potensielle lesninger, som arbeider mot denne.

Vi kom også frem til at fortelleren må kunne sies å være upålitelig: Han viser begrenset innsikt i det han skriver om, han er sterkt personlig engasjert (slik at framstillingen blir påfallende subjektiv) og han representerer muligens et «verdisystem» som kommer i konflikt med det den samlede

178 *Ibid.*, zweiter Band, s. 108.

179 Bernhard: *Op.cit.*, s. 50-51.

diskursen presenterer (men dette er uavgjørbar). De to første punktene er såpass dominerende i teksten, at det blir vanskelig å etablere et stabilt punkt, hvorfra tekstens overflatemening lar seg underminere.

Beton har også en jeg-forteller, men i tillegg introduseres en overordnet, anonym forteller. Denne fortelleren rammer inn romanen med to korte leddsetninger, «schreibt Rudolf». Vi kom frem til at innrammingen mest sannsynlig er der for å understreke at teksten er skrevet, at forfatteren Rudolf skrev denne teksten i stedet for sin planlagte studie.

Formålet med åndsarbeidet kan være så mangt. Det kan være et arbitrært mål, et mål som gir livet mening, men antallet av påbegynte studier er påfallende. Fullførelsen av et åndsarbeid kan være synonymt med døden, men det er også mulig at Rudolf har avstumpet intellektet sitt, og med det gitt viljen fritt spillerom.

Deretter så vi nærmere på Atzerts lesning av *Beton*. «Årsaksforskning» viste seg å være et svært lite dekkende begrep for å beskrive Rudolfs handlinger og tanker: Det lar seg ikke etablere hvor, når og hvordan Rudolf er kommet i besittelse av sin selvinnsikt. Atzert lokaliserer en narrativ intensjon hos forfatteren Rudolf, men en slik intensjon fortaper seg i grenselandet mellom den fiktive og den reelle forfatteren av teksten vi leser.

Når det gjelder Schopenhauers og *Die Welt als Wille und Vorstellung*s posisjon i romanene, så vi at fortellernes syn på døden, selvmordet og sykdommen avviker fra det synet Schopenhauer presenterer i *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Døden er endelig for Rudolf og fortelleren i *Ja*, og ikke bare en destruksjon av en objektivasjon av viljen. Vi så også at sykdomsbildet i *Ja* henger sammen med et stort problemkompleks, sykdommen er ikke bare én av viljens tilsynekomster. Antipatien mot fagfilosofien har Schopenhauer og fortelleren i *Ja* felles, men dette er bare en skinnenighet. Filosofien betegner noe eksistensielt for fortelleren i *Ja*: Det filosofiske mennesket møter verden på en egen (i teksten uspesifisert) måte. Hos Schopenhauer er (den ekte) filosofien en jakt på «Wahrheit»: Filosofen forsøker å *definere* og å *forklare* noe. Ellers kan det legges til at

filosofidiskusjonen ikke spiller en stor rolle i *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Rudolf, på den annen side, uttrykker en stor skuffelse over Schopenhauer og hans bånd til livet: Filosofen som skrev *Die Welt als Wille und Vorstellung* var kuet av sin hund.

6: Schopenhauers posisjon i Bernhards prosa.

Under følger en grundigere og mer allmenn diskusjon av tre sentrale problemfelt denne oppgaven har skissert opp.

Vi undersøker først hva som hjemler studiet av affiniteter og paralleller mellom Bernhard og Schopenhauer.

Dernest stiller vi et naturlig oppfølgingsspørsmål: Hva er forholdet mellom filosofi og litteratur?

Avslutningsvis diskuterer vi Bernhards humoristiske prosjekt, hvilken rolle humoren og det latterlige spiller i hans prosa.

6.1: Affiniteter og tematiske paralleller.

Studiet av det Huber omtaler som «Nahme ohne Inhalt», altså konkret bruk av Schopenhauers navn og/eller boktittelen *Die Welt als Wille und Vorstellung*, synes mindre problematisk enn studiet av tematiske paralleller, affiniteter, inspirasjonskilder osv. Hvorfor har det seg slik? Uspesifiserte referanser er nødvendigvis uavklarte, og studiet av dem kan lett resultere i ren «Quellenforschung» eller en ren opplisting av affiniteter. Men hverken kildeforskning eller en oppramsing av affiniteter og paralleller sier oss noe særlig om teksten som helhet, altså som en narrativ tekst. Noen eksempler på spørsmål som forblir ubesvarte er: Hvordan innlemmes filosofien i narrasjonen? Er det tekstens

«budskap» eller fortellingen som narrativ tekst som er filosofisk eller filosofikritisk? Forandrer filosofemer seg når de gjøres til del av en fortellende tekst? Men før slike spørsmål kan besvares, må vi se nærmere på forholdet mellom Bernhard og Schopenhauer.

Kan man finne en fremgangsmåte i Bernhards egne romaner? Huber åpner sin avhandling med et langt sitat fra *Auslöschung*, hvor romanens hovedperson, Murau, forsøker å forbinde filosofi og litteratur, uten særlig hell. Huber anser dette som en advarsel til alle «Einfluss-Forschern», og han skriver: «Wenn sein Text schweigt (oder zu schweigen scheint), wird gern der Autor selbst befragt – und in der Tat: Bernhard spricht.»¹⁸⁰ I Hubers tilfelle er det snakk om det berømte TV-intervjuet «Monologe auf Mallorca», hvor han finner temaet for sin avhandling: Schopenhauer som «Lach-Philosoph» og Bernhards «philosophisches Lachprogramm». Bernhards syn på Schopenhauer og hans filosofi fremstår som diametralt forskjellig fra det bildet som dyrkes av den store pessimisten i tysk filosofi. Men i hvilken grad er en slik ekstrem karakteristikk rimelig eller tjenlig? Huber kommer kritikken vår i forkjøpet, og skriver: «Eine Antwort auf die Frage nach der Gültigkeit dieser Charakterisierung kann nicht dekretiert, sondern wiederum nur in den Texten Thomas Bernhards gesucht werden.»¹⁸¹ Huber presenterer med andre ord en forhåndsforestilling, som bare kan bekreftes eller avkreftes ved konkret lesning av tekstene.

Jurdzinski tar ikke de samme forbeholdene som Huber når han retter oppmerksomheten mot Bernhards «autobiographischen Schriften»: «Das Leben des Autors ist bisher in den sechs Arbeiten *Die Ursache* (1975), *Der Keller* (1976), *Der Atem* (1978), *Die Kälte* (1981), *Ein Kind* (1982) und *Wittgensteins Neffe* (1982) nachgezeichnet worden.»¹⁸² I disse bøkene leser vi om Bernhards første møte med Schopenhauers idéverden og hvor viktig dette møtet var. Akkumulasjonen av sitater alene, av både en klasse sitater Jurdzinski omtaler som «[...] generell unbedeutend und «bildungsdekorativ» [...]» og en klasse av dyptgripende «autobiographischen Parallele», er nok til å

180Huber: *Op.cit.*, s. 16.

181*Ibid.*, s. 17.

182Jurdzinski: *Op.cit.*, s. 14.

antydde hvor viktig Schopenhauer var for Bernhard.¹⁸³

Både Jurdzinski og Huber forholder seg til Bernhards selvbiografi, men Jurdzinski ser ut til å mene at studiet av Schopenhauer-paralleller i Bernhards litteratur er viktig fordi Schopenhauer var viktig for (den biografiske) forfatteren Bernhard. Huber reserverer seg imidlertid, og skriver om Bernhards bidrag til *Erste Lese-Erlebnisse*: «Zu deutlich sind die Anzeichen von Stilisierung, sodass es besser ist, sich den Text wie einen fiktiven anzusehen. (Ein Vorgehen übrigens, das von der Autobiographie bis zu den Interviews zu empfehlen ist.)»¹⁸⁴ I Bernhards bidrag ser Huber en uoverensstemmelse mellom det som vanligvis assosieres med innholdet i *Die Welt als Wille und Vorstellung* og meningen Bernhard tillegger boka. Det vi ser her, mener Huber, er et eksempel på Bernhards «Aufnahme als Veränderung». Schopenhauer blir gjort til del av Bernhards poetikk, og forandrer av den grunn form og blir til noe annet.

Jurdzinskis metodikk er problematisk. Som vi har sett, behandler han et knippe av Bernhards romaner som selvbiografiske, men mange kritikere har understreket disse bøkens fiktive karakter. Honegger viser, i *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*, hvordan Bernhard iscenesatte seg selv, og skapte en kunstnermyte:

As energetically as he dramatized himself as the unwanted outsider, he constructed himself as the penultimate insider. In a sequence of transformations from peasant outcast to cosmopolitan country squire, the illegitimate lowborn child made himself the legitimate heir to a native intellectual ancestry of his own choosing. [...] Such a feat required a brilliant performer. As that performer, Bernhard is the unmistakable product of his culture.¹⁸⁵

Honegger mener Bernhards iscenesettelse også gjennomsyrrer intervjuer som det berømte «Monologe auf Mallorca» (som både Jurdzinski og Huber forholder seg til). Bak Bernhards

¹⁸³*Ibid.*, s. 19.

¹⁸⁴Huber: *Op.cit.*, s. 21.

¹⁸⁵Honegger: *Op.cit.*, s. ix.

gentlemansfasade lurer en narr, «[...] waiting in ambush to send up his interlocutor's adoringly trusting sincerity. Her questions, those not edited from the film altogether, were reduced by Bernhard's maneuvers into timid cues for his stream-of-consciousness performance.»¹⁸⁶

Honeggers analyse av intervjuene med Bernhard kaster et interessant lys på Hubers anmerkning, at Bernhards karakteristikk av Schopenhauer er stikk i strid med det som normalt assosieres med ham. Huber ser ut til å legge vekt på dette, at det er et bilde på Bernhards tilegnelse, hvordan han har gjort Schopenhauer til sin egen. Men Bernhards intervjuer er faktisk spekket med slike uortodokse, uventede beskrivelser og forstilt oppførsel. Bernhard sier eksempelvis at han alltid har trodd på himmelen, fordi i himmelen er alt vakkert, og man har alltid hvitt, rent tøy på. Skulle tøyet tilfeldigvis gå i stykker, kan man reparere det med «Himmelzwirn», den himmelske tråd.¹⁸⁷ Senere i samme intervju sier han at han gjerne vil bli pave. Fleischmann følger opp, og spør om han ikke må være religiøs. Men det er han, forsikrer Bernhard. Han er religiøs uten en tro, og det er dette som er den ekte religionen.¹⁸⁸ Fleischmann penser samtalen over på drømmer og mareritt, men Bernhard bruker anledningen til å prate om Freud. Han fremstiller Freud som en god forfatter, men selve psykoanalysen forkaster han som sludder og et motelune. Likevel er Freud med rette berømt, og det til tross for at han hadde et stort skjegg. De fleste mennesker betegner nemlig menn med store skjegg som store personligheter, mener Bernhard. Det mest typiske ved Freud var hans spisse skjegg.¹⁸⁹ I intervjusituasjoner bedriver Bernhards noe som kan minne om en pseudo-seriøs, fri assosiasjon. Så spørsmålet blir: Hvorfor skulle det forholde seg annerledes med uttalelsene om Schopenhauer? Hvorfor skulle ikke de være, som eksemplene ovenfor, improviserte tankerekker?

Atzert har et annet forslag til hva som knytter Bernhard og Schopenhauer sammen: Grunnlaget for hans studie er en forståelse av verkene til Bernhard og Schopenhauer som «[...] zwei Punkte im Bezugsfeld der kritischen Moderne».¹⁹⁰ Og som vi husker fra gjennomgangen av

186Ibid., s. 195.

187Fleischmann, Krista: *Thomas Bernhard. Eine Begegnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006, s. 18-19.

188Ibid., s. 59-60.

189Ibid., s. 17-18.

190Atzert: *Op.cit.*, s. 39.

sekundærlitteraturen, er litteratur og filosofi i det kritiske moderne knyttet sammen av sin behandling av subjektivitet og av sin språkkritikk. Hos Bernhard uttrykker disse temaene seg i hans språklige radikaliserings og i «[...] der Brechung der implizierten Utopie (die bei Bernhard im Topos von Kunst anwesend ist)».¹⁹¹ Hos Atzert er altså Schopenhauers kritikk av den positivistisk-rasjonalistiske filosofien og Bernhards estetiske bearbeiding av språk- og erkjennelseskritikk to sider av samme sak, og han unngår med det alle problemene som oppstår når man vender seg til Bernhards selvbiografi (slik som vi så i tilfellet med Jurdzinski). Kort sagt: Studiet av paralleller dem imellom hjemles av at de tilhører samme bevegelse eller strømning.

Atzert argumenterer for at Schopenhauer står i «der Tradition der aufklärerischen Kritik», og siterer flere passasjer for å underbygge påstanden. Han finner f.eks. et sitat fra åpningen av andre bind i *Die Welt als Wille und Vorstellung*, hvor Schopenhauer kritiserer beregningen som meningsskapende metode.¹⁹² Naturvitenskapene skrapet bare på overflaten i sin årsaksforskning, og sier oss bare noe om rekkefølgen av begivenheter og ikke noe om de egentlige årsakene.

Atzert har rett i at Schopenhauers hovedverk innehar en rekke slike angrep på den positivistisk-rasjonalistiske filosofien, men disse angrepene er langt fra sentrale. De bærer snarere preg av å være sporadiske, og gjerne knyttet opp mot konkrete personligheter og tenkesett som Schopenhauer følte antipati mot. Sitatet fra åpningen av andre bok i *Die Welt als Wille und Vorstellung* er del av et kapittel om den idealistiske grunnbetraktningen, som igjen inngår i «Ergänzungen zum ersten Buch», et supplement til første bok i første bind. Og første bok i første bind er bare opptakten til det som er en nøye gjennomtenkt tankebevegelse: Første bok legger frem verden som representasjon, mens den andre utdyper dette ved å legge til et annet aspekt, «viljen». Tredje bok utlegger estetisk kontemplasjon som en mulighet for å oppheve viljen i enkeltindividet (for en kort periode), og dermed gi det tilgang til en verden av tidløse ideer. Fjerde og siste bok utdyper hvilke implikasjoner viljesbegrepet får for menneskets hverdag, og legger frem en mulig vei for å oppheve lidelsen

¹⁹¹Loc.cit.

¹⁹²Schopenhauer: *Op.cit.*, Zweiter Band, s. 701.

viljesbegrepet medfører, nemlig fornektelsen av vilje til liv gjennom et asketisk og etisk godt liv. Vi kan også merke oss at få av sitatene Atzert konsentrerer seg om, er fra *Die Welt als Wille und Vorstellung*, som er det verket av Schopenhauer som står sentralt i Bernhards prosa. Atzert siterer mye fra andre verk av Schopenhauer, medregnet hans *Handschriftlicher Nachlass*. Det kan godt hende at andre verk av Schopenhauer rommer mer utførlig kritikk av den positivistisk-rasjonalistiske tenkemåten, men disse verkene omtales ikke i Bernhards prosa.

Vi ser at det kan være noe problematisk å tillegge Schopenhauer en rolle som en slags språk- og erkjennelseskritisk filosof. Hovedmålet med *Die Welt als Wille und Vorstellung* synes å være av en helt annen art, selv om momentene Atzert belyser absolutt er til stede. Men hvordan forholder det seg med Bernhard? Hvor hører han hjemme i dette?

Det litterære moderne opponerer mot det Atzert omtaler som det rasjonalistiske modernes «rationalistisch-technisch-ökonomische» ensidighet, og den språklige radikaliseringen nærer seg nettopp av erkjennelseskrisen som oppstod i kjølvannet av det rasjonalistiske moderne. Men er det så sikkert at Bernhard tilhører «die literarische Moderne»? Og hvilken rekke av litterære modernister er det Bernhard skriver seg inn i? I Atzert gjennomgang av det litterære moderne er det overraskende nok ingen eksempler på forfattere som Bernhard skal ha noe til felles med. Vi får bare vite at det litterære moderne står i gjeld til tenkere fra det 17. og 18. århundre: Pascal, Lord Shaftesbury (1671–1713), Giambattista Vico (1668–1744), Johann Georg Hamann (1730–1788) og Johann Gottfried von Herder (1744–1803).¹⁹³ La oss se om vi finner et svar hos Calinescu.

Calinescus historiske riss i sin innføring i moderniteten, *Five Faces of Modernity*, minner svært om Atzerts, men han knytter begrepet «det litterære moderne» konkret opp mot den spanskspråklige bevegelsen «movimiento modernista», de franske «dekadentene» og «symbolistene», «den historiske avantgarden» og anglosaksisk «advanced modern poetry».¹⁹⁴ Sentrale representanter for det litterære moderne i Europa kan da sies å være: Franz Kafka (1883–1924), Thomas Mann,

¹⁹³Atzert: *Op.cit.*, s. 33.

¹⁹⁴Calinescu: *Op.cit.*, s. 68-85.

Marcel Proust, James Joyce (1882–1941), T. S. Eliot (1888–1965), William B. Yeats (1865–1939), Ezra Pound (1885–1972), Miguel Unamuno (1864–1936), Federico García Lorca (1898–1936), Pablo Neruda (1904–1973) osv. Vi begynner å ane at Atzert står i fare for å innlemme Bernhard i en rekke av modernister han har lite til felles med. Men hvor hører så Bernhard hjemme? Calinescu lister Bernhard opp sammen med postmodernister som Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Italo Calvino, Umberto Eco, Peter Handke, Tom Stoppard og Milan Kundera.¹⁹⁵ Med postmodernisme og postmoderne forstår Calinescu:

By the 1950s, both «modern» and «modernism» had acquired a distinct historical-typological meaning in the language of criticism to the extent, as we have seen earlier, that it was possible to oppose «modern» and «contemporary». The epithet «postmodern» and then the noun «postmodernism» seemed to convey, with appropriate vagueness, the new sense of crisis that was experienced after World War II. The feeling that modernist literature (Eliot, Pound, Yeats, Kafka, Mann, etc.) was no longer relevant to a dramatically changed social and intellectual situation was growing steadily among the younger generations.¹⁹⁶

Men Calinescu mener ikke at postmodernismen bryter helt med modernismen: Postmoderniteten er ett av ansiktene til moderniteten. Postmodernismen er derfor både en videreføring av og en reaksjon på modernismen. Felles for begge er opposisjonen mot autoritetene og en mistro til enhet. Men hvor den modernistiske litteraturen forsøker å underminere ideen om ett dogmatisk, fiksert perspektiv, formidler den postmodernistiske litteraturen en følelse av «undecidability», uavgjørbarhet.

En viss grad av ambiguitet, obskuritet og polysemi har alltid vært til stede i poesi, men ikke i prosa. Calinescu skriver: «In prose, however, particularly after the powerful assertion of social and psychological realism in the nineteenth century, there was little room for undecidability of a

¹⁹⁵*Ibid.*, s. 301.

¹⁹⁶*Ibid.*, s. 136.

structural kind (I leave aside the potentially suggestive indeterminacy on the level of style)».¹⁹⁷ Vi leser at denne usikkerheten er av en strukturell art i postmodernistisk litteratur, og den har mange former: ekstreme varianter av den upålitelige fortelleren; en ny type eksistensiell eller ontologisk bruk av perspektivisme; duplikasjon eller mangedobling av begynnelser og avslutninger; bruk av implisert leser som romanfigur.¹⁹⁸ Modernismen viste også frem sine kunstgrep og innretninger, men postmodernismen hevder at alt er kunstgrep og innretninger, vi kan aldri rømme fra fiksjonen. Vi sitter igjen med uavgjørige spørsmål som: Hva representerer representasjonen?

Det blir stadig tydeligere at Atzert står i fare for å overse sentrale sider ved Bernhards formeksperiment når han sidestiller ham, bevisst eller ubevisst, med representanter for det litterære moderne som Joyce, Mann og Proust. Long derimot gjør tydelig hva som er særegent med Bernhards forfatterskap:

Story and discourse, and the hermeneutic code, have to be re-read as performative categories. Sequences of enigma and resolution no longer reveal the truth, but merely allow the story to «get told,» while the collapse of the story-discourse dichotomy forces a reconceptualization of narrative in terms of «point» rather than representation: for what psychological or ideological reasons do narrators produce a narrative discourse that thwarts rather than facilitates our perception of the story?¹⁹⁹

I romaner som *Das Kalkwerk* er det i det hele tatt vanskelig å avgjøre hva som er «historien», narratologisk sett. Fortelleren i romanen forsøker å sy sammen en fortelling om Konrad, et «åndsmenneske» som drepte sin funksjonshemmete kone. Men informasjonen han får fatt i, er stort sett sladder, folkesnakk, som gjerne har vært videreformidlet opptil fem ganger før det når ham. Og det hele forvanskes ytterligere av at fortelleren opptrer forretningsmessig overfor sine kilder (han selger forsikringer til dem). I *Ja* er det umulig å avgjøre hva som er fortellerens prosjekt, og han

¹⁹⁷*Ibid.*, s. 299.

¹⁹⁸*Ibid.*, s. 302-310

¹⁹⁹Long: *Op.cit.*, s. 23.

bruker (eller misbruker, ifølge Long) perserinnens dødsfall for å få fortalt sin historie. Rudolf, på den annen side, legger for dagen en ekstrem grad av motsigelse og gjendrivelse. Usikkerheten eller uavgjørbarheten, som vi til en viss grad også finner igjen i modernismen, ser ut til å ha gjennomsyret hele strukturen i Bernhards romaner.

Som vi har vært inne på tidligere, sørget postmodernismen for en bevegelse bort fra epistemologiske spørsmål til ontologiske spørsmål. Modernistisk litteratur reiste spørsmål som: Hva kan vi vite? Hvem vet det, og med hvilken sikkerhet ved de det? Går vi langt nok med slike spørsmål, vil de «tippe over» i ontologiske spørsmål. Slik forklarer McHale overgangen fra den epistemologiske til den ontologiske dominanten.²⁰⁰

Hvor mye har Schopenhauer og Bernhard til felles når alt kommer til alt? Båndet mellom dem virker ikke så sterkt som Atzert antyder. Vi har sett at Schopenhauers prosjekt i *Die Welt als Wille und Vorstellung* ser ut til å være av en annen art enn den Atzert argumenterer for, og selv om Bernhards romaner viderefører en rekke av modernismens særtrekk, som autoritets- og enhets skepsis og eklektisisme, så risikerer Atzert å overse Bernhards særegne, narrative prosjekt når han sidestiller ham med litteraturens modernister.

Men hvordan skal man så hjemle studiet av Schopenhauer-paralleller i Bernhards prosa? Vi har sett at det er problematisk å søke en ekstern garantist, en instans utenfor tekstene som sikrer og gjør studiet av paralleller og affiniteter holdbart. I Jurdzinskis tilfelle er garantisten Bernhards selv, i form av intervjuer og «selvbiografiske» skrifter, men disse ser ut til å være like fiktive som fiksjonslitteraturen hans. Hubers løsning er mer ærlig og etterrettelig, men også han står i fare for å overvurdere enkeltutsagn fra Mallorca-intervjuet. Atzert har en annen tilnærming, han forsøker å knytte Schopenhauer og Bernhard sammen som representanter for samme rasjonalismekritiske strømning, men det er ikke bare merkelig at et filosofisk verk fra 1818/1819 skal ha så mye til felles med et skjønnlitterært forfatterskap 150 år senere, Atzert overser også sentrale formale aspekter ved Bernhards prosa.

²⁰⁰Calinescu: *Op.cit.*, s. 306.

Men det er gjerne ikke påtrengende nødvendig å finne en «ekstern» kobling mellom Schopenhauer og Bernhard for å rettferdiggjøre studiet av innholdsmessige paralleller. Schopenhauer forekommer først og fremst helt konkret i tekstene, ved navn og i form av sitt hovedverk, *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Dette er uproblematisk. Men også overgangen til å studere tematiske paralleler burde være uproblematisk: Schopenhauer og *Die Welt als Wille und Vorstellung* inngår i *narrative tekster*, de diskuteres og kommenteres av *fortellere* og *romanfigurer*. Og ofte antyder disse fortellerne selv hvilke Schopenhauer-tanker som er relevante. Hvorvidt det faktisk er et samsvar mellom Schopenhauer og Bernhards tanker, er en annen sak.

I *Ja* argumenterer fortelleren for at *Die Welt als Wille und Vorstellung* betyr svært mye for ham, at det er den boka som har gitt ham mest i livet. Det blir derfor nærliggende å undersøke i hvilken grad *Die Welt als Wille und Vorstellung* har påvirket fortellerens tenkning. Temaene som er aktuelle å se nærmere på, angir fortelleren selv. I *Beton* uttrykker Rudolf sin skuffelse over Schopenhauer og hans bånd til livet. Vi søkte derfor å nøste opp i årsakene til dette.

6.2: Filosofi og litteratur.

I forrige underkapittel listet vi opp tre spørsmål som har med innlemmingen av filosofi i litteratur å gjøre, spørsmål som ren og skjer «Quellenforschung» ikke kan svare på.

Det første, og kanskje viktigste, av disse er: Hvordan innlemmes filosofi i en narrativ tekst? Men spørsmålet impliserer en forskjell på litteratur og filosofi, et skille som forskjellige representanter for poststrukturalismen har forsøkt å rokke ved.

Kanskje mest kjent er Jacques Derridas (1930–2004) forsøk på å «åpne» litteratur og filosofi for gjensidig «kontaminasjon»: Filosofi er først og fremst skrift, og den deler derfor karakteristiske trekk med litteraturen, og litteraturen på sin side deler gjerne karakteristiske trekk med filosofiske,

juridiske, politiske eller vitenskapelige former for skrift. Grensene er ikke avklarte, mener Derrida. Enhver påstand om det motsatte baserer seg på konsensus.

Like fullt må vi kunne påstå at det er en overvekt av filosofemer, filosofiske uttrykk, i den type skrift som vi liker å kalle filosofi. Om vi følger Derridas tankerekke, vil det likevel være en mulighet for at slike filosofemer også er til stede i Bernhards prosa, at litteraturen er kontaminert av filosofien. Men vi finner ikke lange filosofiske disputer, hvor filosofemer settes opp mot hverandre i Bernhards prosa, slik som vi f.eks. gjør i Thomas Manns *Der Zauberberg* (1924). Vi så i analysene av *Ja* og *Beton* at filosofemer ikke diskuteres overhodet. Kan man da si at tekstene er «filosofiske»? Hva kreves for at tekst skal kunne kalles «filosofisk» (eller «filosofikritisk»)?

Huber mener Bernhards tekster er filosofiske, men på en fundamentalt annerledes måte enn slik Schopenhauers tekster er det. I Bernhards tekster ser vi eksempler på «Aufnahme als Veränderung»: «in seinem Werk kommen überhaupt keine Philosopheme vor, sondern einzig und allein «Litereme»: Schopenhauer wird «formal» (als Name etc.) in Bernhards Werk aufgenommen».²⁰¹ Filosofemer blir altså til «Litereme» i Bernhards tekster.

Men hva innebærer denne forandringen? Alle som har lest en tekst av Bernhard, har lagt merke til tekstens «Begrifflichkeit», en språklig radikalitet, «wo sie sich in einem Vokabular der Ausschliesslichkeit, im Superlativ oder in «All- und Existenzsätzen» etc. äussert, korreliert eine ebensolche im Denken, wo diese Effekt aus einer Verabsolutierung der Begriffe resultiert».²⁰² Dette er ikke noe som bare skjer hos Bernhard, mener Huber, det er noe som preger forholdet mellom filosofi og litteratur rent generelt. Gjennom «literarische Verabsolutierung» løser det filosofiske begrepet seg opp.

Huber fremsetter to årsaker til dette: 1) I Bernhards tekster er kontradiktoriske begreper snøret sammen (natur–kunst, død–liv, kjærlighet–hat og sannhet–løgn), som sammenføres dialektisk til en syntese. 2) Vi ser en meningsforskyvning i begrepene, fra verk til verk, eller innenfor enkeltverker,

201Huber: *Op.cit.*, s. 23.

202*Ibid.*, s. 35.

og man kan derfor ikke snakke om filosofiske begreper i streng forstand. Dette betyr ikke at Bernhards litteratur er Schopenhauers filosofi underlegen, det er heller snakk om forskjellige typer kvaliteter.

Hubers og Atzerts prosjekter er diametrale motsetninger: mens Atzert

[...] die philosophische Komponente der von Bernhard verwendeten textuellen Signifikate aus dem Bereich der kritischen philosophisch-literarischen Moderne unter besonderer Berücksichtigung der Zitation untersuchte, spricht Huber den bei Bernhard verwendeten Begriffen den philosophischen Gebrauchswert ab.²⁰³

Atzert kritiserer Hubers bruk av Schopenhauer som hjemmelsmann for begrepets «Unumstösslichkeit»: Det er feilaktig å anta at Schopenhauer viste slik stor tillit til (og blind tro på) begrepet. Atzert bebreider også Huber for ikke å undersøke Bernhards «Sprachbilder, «Begriffswelten und Zitationen» som semiotiske elementer, det er for lett vint bare å deponere dem i kategorien «Litereme».²⁰⁴

Schopenhauers forståelse av begrepet er mer nyansert enn det Huber antyder, skriver Atzert. Schopenhauer mener ikke et begrep er allment fordi man har abstrahert seg frem til det med utgangspunkt i forskjellige objekter. Det motsatte er tilfellet: Forskjellige ting kan tenkes gjennom samme begrep. Dette er mulig nettopp fordi begrepet som abstrakt fornuftsforestilling impliserer fraværet av det individuelle. Men vi ser en vekselvirkning: Også den abstrakte fornuften har sitt grunnlag i det anskuelige.

Atzert argumenterer derfor for at Huber tar grunnleggende feil, hele tesens premiss vakler: «Hubers These von der Unumstösslichkeit des Begriffs in der Philosophie Schopenhauers muss daher als unzutreffend bezeichnet werden, denn der Zusammenhang, in dem Huber diese These gebraucht, ist der Versuch, Schopenhauer und Bernhard als unvereinbar darzustellen.»²⁰⁵ Huber går

203Atzert: *Op.cit.*, s. 53.

204*Ibid.*, s. 54.

205*Ibid.*

dermed i samme fellen som Jurdzinski, ved at han velger ut arbitrære aspekter ved Schopenhauers filosofi, for så å bruke disse som en målestokk på Bernhards tekster.

Men vi så i forrige underkapittel at Atzerts innlemming av Bernhard i det litterære moderne gjerne ikke var så holdbar som antatt. Det er heller ikke helt klart hva Atzert mener med «philosophische Komponente»: Bernhard benytter seg angivelig av «textuellen Signifikate aus dem Bereich der kritischen philosophisch-literarischen Moderne». Hva innebærer dette? Hvordan bruker man «textuellen Signifikate» fra det filosofisk-litterære moderne i en narrativ tekst? Atzerts sammenstilling av det filosofiske og litterære moderne sier oss ikke så mye om hvordan filosofemer innlemmes i narrative tekster, og om filosofemene i så tilfelle forandrer seg på noen nevneverdig måte. Påstanden om at det litterære og filosofiske moderne skal være uttrykk for samme kritiske strømning, impliserer nødvendigvis at de ikke er det samme uttrykket. De uttrykker det samme, men på forskjellige måter. Eller: De er to uttrykk for den samme strømmingen. Uansett hvordan man vrir og vender på formuleringene, kommer man ikke unna det faktum at Atzert opererer med en distinksjon han ikke gjør rede for.

La oss se nærmere på en av Hubers teser: Begreper «innhold» forskyves i Bernhards tekster, slik at de destabiliseres og tømmes for filosofisk innhold. Hvis et begrep har stor frekvens og gjentas i forskjellige kontekster, er det ikke lenger mulig å etablere en selektiv, avgrenset («trennscharfe») definisjon av begrepet.

Er dette fenomenet unikt for litteraturen? I *Die Welt als Wille und Vorstellung* forekommer begrepet «Wille» hele 4131 ganger.²⁰⁶ Begrepet har en svært stor frekvens, og man kan spørre: forskyver meningsinnholdet seg i løpet av verket? Det er vanlig å påpeke nettopp dette, at det er vanskelig å presisere hva Schopenhauer legger i begrepet. Christopher Janaway skriver i sin introduksjon til Schopenhauer, *Schopenhauer. A Very Short Introduction*: «The will is not easy to define. It is, to begin with, easier to say what it is not.»²⁰⁷ Og Johan Fredrik Bjelke skriver i sin

206Ordsøket ble foretatt i en digital utgave av *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Arthur Schopenhauer Web, tilgjengelig fra: <http://www.schopenhauer-web.org/textos/MVR.pdf> [Hentet 29. april, 2007]

207Janaway, Christopher: *Schopenhauer. A Very Short Introduction*, Oxford/New York: Oxford University Press,

innledning til det norskoversatte tekstutvalget av *Verden som vilje og forestilling*: «Det kan se ut som han ikke gjør noen sontring her, at Ding an sich rett og slett er vilje, at vilje er Ding an sich. [...] Det kan ikke nektes at Schopenhauer ikke uttaler seg altfor presist på dette punkt.»²⁰⁸ Vi spurte også i vår gjennomgang av *Die Welt als Wille und Vorstellung* om man må utvide begrepet «Wille», slik at det favner om alle fenomenene Schopenhauer diskuterer. Eller skal man forstå «Wille» slik at begrepets kjerne er fiksert, mens bredden av fenomener utvides? Schopenhauer synes å mene at begrepet har sitt opphav i anskuelige forestillinger, mens begrepet, med sitt fravær av det individuelle, gjør det mulig å tenke flere ting gjennom det. Men er dette en forståelse og bruk av begrepet som man ikke finner i litteraturen?

Før vi forsøker å svare på spørsmålet, må vi se nærmere på hvilke begreper vi finner i Bernhards tekster og hvordan disse brukes. Det som særpreger begrepsbruken er en hang til neologismer, eller kanskje mer korrekt uttrykt, en hang til uventede ordsammenstillinger. Eksempler fra *Ja* er: «Kopf- und Körperentspannungsversuche», «Verstandesbereitschaft», «Geisteskonfrontationen», «Geistesinitiative», «Aufnahmefähigkeit», «Aufnahmewürdigkeit», «Geist- und Körperretter», «Geistes- und Gefühlsrat», «Geistesmord», «Geistesfeindlichkeit», «Kopf- und Geistesjagd», «Arbeitshilflosigkeit», «Arbeits- und Existenzkerker» og «Geisteskopf». Ord som alene er relativt ordinære, settes sammen på uvante og uventede måter, og minner derfor kan hende mer om metaforer, enn om begreper.

Vi merker oss at påfallende mange av ordsammenstillingene i *Ja* involverer ordet «ånd». Ordsammenstillingene synes å være «eksistensielle»: De sier oss noe om den som ytrer seg. Fortelleren i *Ja* setter åndsarbeidet høyt, men han evner ikke skrive videre på sin avhandling. Åndsmennesket tror det må avsondre seg, og mister dermed muligheten til å fremme tenkningen gjennom åndskonfrontasjoner. Fortellerens livssituasjon nedfelles altså i språkbruken hans: Ordsammenstillingene «Geistesinitiative», «Aufnahmefähigkeit» og «Aufnahmewürdigkeit» er

2002, s. 7.

²⁰⁸Schopenhauer, Arthur: *Verden som vilje og forestilling*, Oslo: Solum Forlag, 2000, s. 39.

forsøk på å forklare en skrivesperre; han er nemlig ikke i besittelse av den korrekte graden av åndsinitiativ, mottagelighetsberedskap og mottagelighetsverdighet til å fortsette på arbeidet.

Ordsammenstillinger som «Geistesmord», «Geistesfeindlichkeit» og «Kopf- und Geistesjagd» peker på fortellerens behov for å fordele skyld: Foranledningen til hans «Arbeitshilflosigkeit» er andres åndsdrap, åndsfiendtlighet og hode- og åndsjakt.

Denne bruken av ordsammenstillinger sammenfaller på den ene siden med Schopenhauers forståelse av begrepet, at det har sitt opphav i anskuelige forestillinger, men på den annen side er bruken eksistensiell, fortellerne og romanfigurene ytrer seg på bakgrunn av sin ytterste «eksistensnød».

Vi kan oppsummere særtrekkene til det bernhardske begrepet slik: 1) Det består som regel av to eller flere ord, sammensatt på uventet vis. 2) Det minner mer om en metafor, enn om et begrep i normal forstand. 3) Det er «eksistensielt» og refleksivt, det peker tilbake på og sier noe om den som ytrer det.

Det blir med andre ord vanskelig å argumentere for at denne formen for begrepsbruk, hvis ordet «begrep» overhodet er dekkende, er *filosofisk*. Huber ser ut til å ha rett i at man ikke finner filosofemer eller filosofiske uttrykk i Bernhards tekster. Hans forslag er at disse «omformes» til «Litereme», men han innrømmer samtidig at det er snakk om en heuristisk benevnelse og interpretasjonsmetode.²⁰⁹ Med andre ord: en metode som kan gi praktiske resultater, men uten at man vet nøyaktig hva det skyldes.

I Hubers avhandling er «inhaltlichen Affinitäten» forstått som en «grunning» («Grundierung»), som gjør det mulig for den formale innlemmingen av Schopenhauer å «virke» i teksten.²¹⁰ I praksis minner Hubers metode om Jurdzinskis: De risser begge opp tema de mener Schopenhauer og Bernhard har til felles, for så å undersøke parallellene, men uten å klargjøre og å presisere nøyaktig hva som skjer når filosofiske uttrykk eller filosofisk innhold overføres til litteratur.

209Huber: *Op.cit.*, s. 35.

210*Ibid.*, s. 24, 39.

Hvis ikke begrepet selv eller bruken av det er filosofisk, hva gjør da en tekst «filosofisk»? Er det tekstens «poeng» som er filosofisk, altså summen av alle tekstelementene? Eller er det selve narrasjonen som er filosofisk eller filosofikritisk? Er Bernhards tekster overhodet filosofiske? Dersom vi undersøker *Ja* og *Beton* som narrative tekster, og ser på hvilken posisjon filosofien har i dem, legger vi merke til en vektlegging av filosofien som et uttrykk for autonomi. Både fortelleren i *Ja* og Rudolf føler sterk antipati mot universiteter og det de kaller skolemesterfilosofi. Et filosofisk menneske er ikke et menneske som drøvtygger gamle tanker, men et menneske som på eget initiativ forsøker å etablere seg som fritt og selvstendig «Geistesmensch». Ordsammenstillingene har med andre ord en filosofisk funksjon for fortellerne, men ikke i en konvensjonell forståelse av ordet «filosofisk»: Med disse neologismene forsøker fortelleren i *Ja* og Rudolf å sette ord på og å sirkle inn sine problemer. Men ordene kan også røpe dem, sie noe om deres vrangforestillinger, villfarelser og selvbedrag. Vi så f.eks. at kombinasjonen av skrivesperre og behovet for å fordele skyld frembringer ord som «Geistesfeindlichkeit» og «Kopf- und Geistesjagd».

Det virker med andre ord vanskelig å argumentere for at Bernhards tekster er filosofiske, i ordets tradisjonelle betydning.

6.3: Humor og det latterlige.

Humor og det latterlige står sentralt i Jurdzinskis og Hubers avhandlinger. Innfallsporten for dem begge er intervjuet «Monologe auf Mallorca», hvor Bernhard utlegger sitt eget prosjekt som et «*philosophisches Lachprogramm*» og Schopenhauer som en «*Lachphilosoph*».²¹¹

Jurdzinski mener det latterlige først kan «virke» når det alvorlige er internalisert, og han argumenterer for at Bernhards latterprogram gjenspeiler forskjellige filosofiske tanker som lar seg tilbakeføre til Schopenhauer. Latterfilosof-karakteristikken forklarer Jurdzinski ved hjelp av

²¹¹Fleischmann: *Op.cit.*, s. 28.

Schopenhauers teori om det latterlige. Som vi så tidligere, definerer Schopenhauer det latterlige som en inkongruens mellom det tenkte og det anskuede. Jurdzinski leser Bernhards Schopenhauer-karakteristikk i lys av denne definisjonen, og peker på en inkongruens som består av «[...] dem «Gedachten» Schopenhauers – der Möglichkeit, das menschliche Schicksal zu ändern – und dem «Angeschauten» Bernhards – der *U*nmöglichkeit, das menschliche Schicksal zu ändern [...]».²¹²

Huber understreker det uvanlige ved å karakterisere Schopenhauer som en latterfilosof, men vi så i forrige underkapittel at akkumuleringen av bisarre sammenstillinger, uventede karakteristikk og åpenbart tilgjorte, affekterte meninger i intervjuet gjør det problematisk å tillegge enkeltutsagn så stor stor betydning som Huber gjør.

Atzert kritiserer også Hubers forståelse av uttrykket «Lachphilosoph». Hubers påstand om at Schopenhauer har blitt og blir oppfattet av folk flest som «tragisch ernst», kan ikke stemme: Resepsjonen av Schopenhauer har nemlig knapt funnet sted. Atzert skriver: «Schopenhauer ist weder zum Lachen, noch wird er ernst genommen. Bernhard proklamiert das Gegenteil der Wirklichkeit als allgemeine, selbstverständliche Wahrheit.»²¹³ Men Atzerts påstand er også vanskelig å bevise. Det stemmer at Schopenhauer har havnet i skyggen av sin samtidige, men det er ikke til å stikke under en stol at Schopenhauer-resepsjonen har lagt vekt på pessimismen. Alvorsstemplet kan sies å henge sammen med nettopp pessimismen: Hvis man er pessimist, så er man også alvorlig.

Atzert diskuterer et brudd i Bernhards billedbruk, som han mener både Jurdzinski og Huber overser. «Spasmacher» assosierer vi med noe lystig, men tanken om at «Lachphilosophen», «die grossen Spasmacher in der Geschichte», også er «die Allerernstesten im Grunde», går ikke opp.²¹⁴ Bernhard introduserer deretter en annen kategori av filosofer, de som drøvtygger det de store «Spassphilosophen» har skrevet og tenkt. Bruddet i Bernhards begrepsbruk blir tydeligere når man vet at ordet «Spassphilosophie» er hentet fra andre bind av *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

²¹²Atzert: *Op.cit.*, s. 186.

²¹³*Ibid.*, s. 61.

²¹⁴*Ibid.*

Schopenhauer skriver: «nur folgt daraus, dass solche Kathederphilosophie ein nervis alienis mobile lignum ist und nicht für ernstliche, sondern nur für Spaassphilosophie gelten kann».²¹⁵ «Morofilosofen» har filosofi som sitt levebrød, og filosofen sementerer derfor maktstrukturer. Universitetsfilosofene er dagens sofister. Bernhards bruk av ordet er derfor snarere misbruk av ordet, argumenterer Atzert. Men misbruket har et formål:

Daraus lässt sich folgern, dass es sich bei der Aussage Bernhards nicht um eine simple, sondern eine reflektierte, verdoppelte Parodie handelt. Diese verdoppelte Parodie aber ist nur als Spott denkbar – aufgrund der hier angeführten Indizien nicht als Verspottung Schopenhauers, sondern «der Leute», die Schopenhauer nicht kennen.²¹⁶

Den doble parodien kan altså forstås som spott, ikke mot Schopenhauer, men mot de som ikke kjenner eller forstår Schopenhauers tenkning.

Hvorvidt Bernhard hadde slike intensjoner da han kom med karakteristikken, er selvsagt umulig å svare på. Derfor virker det først noe besynderlig at Atzert tillegger Bernhard relativt kompliserte intensjoner, i form av noe så gjennomtenkt som en «dobbeltparodi», for så å utlegge Bernhards intervjuer som affekterte og tilgjorte. Men denne stiliseringen inngår i Bernhards «Legendenbildung», altså hans forsøk på å skape en kunstnermyte og en kunstnerpersonlighet, argumenterer Atzert.²¹⁷ Protestene i intervjuet er fundert på en genuin, litterær dissidens.

Både Jurdzinski og Huber konkluderer med at latteren fungerer som en sikkerhetsventil, en nødvendig befrielse fra «die Tragik des Daseins».²¹⁸ Huber avslutter sin gjennomgang av *Auslöschung* slik: «wonach Lachen nicht einfach das Gegenteil von Leiden sein, sondern eine bestimmte Form, dem Leiden standzuhalten».²¹⁹

Men er det så sikkert at latteren er adskilt fra lidelsen, at den kan brukes til trøst? Atzert peker

²¹⁵Schopenhauer: *Op.cit.*, zweiter Band, s. 189.

²¹⁶Atzert: *Op.cit.*, s. 63.

²¹⁷*Ibid.*

²¹⁸Jurdzinski: *Op.cit.*, s. 186.

²¹⁹Huber: *Op.cit.*, s. 184.

på hvordan mye av resepsjonen går i en helt annen retning. I mange av Bernhards tekster er latter og lidelse tilnærmet uadskillelig knyttet sammen. Alternativt kan man se på det motsetningsfylte forholdet mellom humor og lidelse slik: Motsetningene mellom det komiske og det dystre skaper en sinnsbevegelse som ikke nødvendigvis mildnes gjennom latteren.

Atzert spør også om ikke funksjonen til det latterlige kan være å gå «ut over» det latterlige, å vise til «[...] den Bereich, in dem sich Lachen und Leiden nicht mehr ausgleichen können – dem Bereich des menschlichen Lebens».²²⁰ Komedien er viljens hevn over representasjonen, men diskrepansen mellom «Sein» og «Schein» er ikke bare latterlig: Hvis humor og håpløshet ligger så nær hverandre, så er det fordi den menneskelige eksistens ikke er stor tragedie, men en simpel farse.

Derfor lar det seg formode, skriver Atzert, at Bernhards språkbilder ikke er «emosjonelle», men av en «ideeller Natur»: «die Balance von Komik und Grauen, obwohl vorhanden, ist nicht das Wichtigste».²²¹

La oss sonde mellom de ulike nivåene: Vi har sett at humoren ligger i eller skapes av tekstutformingen, i eller av overdrivelsene, den særegne begrepsbruken, gjendrivelserne, de ulike lagene av ironi og den ant klimatiske bruken av teleologi. Men hvilken funksjon har denne humoren? Er det ikke også mulig at humoren gjør kontrastene mellom det schopenhauerianske, idealistiske «slagget» (f.eks. troen på transcendensten) og postmodernitetens gjennomgripende usikkerhet tydeligere? Det blir som å se små insekter bakse med en umulig oppgave, men med en ubehagelig visshet om at de er oss.

6.5: Oppsummering.

Vi har sett at det gjerne ikke er nødvendig å finne en «ekstern» kobling mellom Schopenhauer og

²²⁰Atzert: *Op.cit.*, s. 66.

²²¹*Ibid.*

Bernhard for å hjemle studiet av paralleller: Tekstene selv angir hva som er relevant, og tematiserer dette.

Dernest så vi at det bernhardske begrepet strengt tatt ikke er filosofisk, og at det er vanskelig å argumentere for at Bernhards tekster er filosofiske, i en tradisjonell betydning av ordet.

Sist så vi at det humoristiske i Bernhards tekster gjør skillet mellom (restene av) den idealistiske filosofien og postmodernitetens usikkerhet tydeligere og ubehageligere.

7: Konklusjon.

Formålet med denne oppgaven har vært tredelt: 1) Undersøke hvilken posisjon Schopenhauer har i Bernhards prosa, her representert av romanene *Ja* og *Beton*. 2) Tilføre diskusjonen et narrativt aspekt, en forståelse for hvilken posisjon Schopenhauer har i romanene, forstått som *narrative tekster*. 3) «Løse opp» bastante lesninger ved å antyde andre, potensielle lesninger, og skissere opp hvor disse fører hen.

Hvilken posisjon har Schopenhauer i *Ja* og *Beton*? Spørsmålet har vist seg å være vanskeligere å besvare enn antatt: Tekstene er svært gjerrige på informasjon og merkelig tause om hvorfor Schopenhauer opptrer i dem. Men vi har sett at få, om ingen, av hovedtankene i *Die Welt als Wille und Vorstellung* er presente i *Ja* og *Beton*, i alle fall ikke i en lett gjenkjennelig form. Jurdzinski mener å finne et samsvar mellom viljen hos Schopenhauer og naturen hos Bernhard, men en slik sidestilling tar ikke hensyn til Bernhards særegne begrepsbruk. Naturen omtales gjerne som kunstig, slik kunsten òg kan være naturlig, i Bernhards tekster.

Vi så heller ingen tegn til Schopenhauers etikk i *Ja* og *Beton*. Fornekter man viljen til liv, er man også et etisk godt menneske, mener Schopenhauer. Men ikke i en kristen forståelse av ordet: Gode gjerninger er frukten av troen, og ikke omvendt. All godhet, dyd og kjærlighet springer altså

ut av samme kilde som fornektelsen av viljen til liv. Rudolf og fortelleren i *Ja* lever forholdsvis asketiske liv, men ikke nødvendigvis etisk gode liv. Askesen deres har sin pris: De støter mange av sine nærmeste på mansjettene, og de bryter tvert med omverdenen. Askesen ser nærmest ut til å være et fåfengt, selvpåført forsøk på å legge forholdene til rette for noe som aldri finner sted eller materialiserer seg. Den er ikke, slik som hos Schopenhauer, et naturlig resultat av gjennomskuelen av individuasjonsprinsippet.

Hva med kunsten og estetikken? Rudolf har sin Mendelssohn og fortelleren i *Ja* har sin Schumann. Men hva ser de i disse komponistene? Beskrivelsene av komponistene og deres musikk synes å være eksistensielt motivert: Musikken og kunsten er noe man redder seg ut av depresjonen med. Men hvor har transcendensen som Schopenhauer knytter til estetikken blitt av i *Ja* og *Beton*? Den ser ut til å være i åndsarbeidet i stedet. Det vi ser i *Ja* og *Beton*, i vektleggingen av åndsarbeidet, er en rest fra Schopenhauer og den tyske idealismen, nemlig en tro på at transcendens er mulig. Rudolf og fortelleren i *Ja* setter all sin lit til åndsarbeidet, i en tro på at det på et eller annet vis skal kunne befri dem fra det jordiske livs åk. Men transcendensen kan ikke nås, og fortellerne har ikke stort annet enn sine gjentatte forsøk på å nå den. Fortelleren i *Ja* innser dette i et klart øyeblikk: Siden vi simpelthen er nødt til å eksistere videre, må vi også fortsette med det vi har satt oss fore, uansett hvor fånyttet det føles.

Hvis grunntankene til Schopenhauer ikke er til å kjenne igjen i *Ja* og *Beton*, er det da så sikkert at noe «overføres» overhodet? Hverken Jurdzinski, Huber eller Atzert evner å forklare hva som skjer når filosofemer «overføres» til en narrativ tekst. Atzerts forklaring har i utgangspunktet mest for seg, at en strømnings tankegods kan være både litterært og filosofisk produktivt. Men vi har sett at det ikke er så sikkert at Schopenhauer og Bernhard tilhører samme kritiske strømning, og dersom de ikke gjør det, så blir bare spørsmålet om hvordan noe «overføres» mer presserende.

Kanskje det er feil spørsmål å stille, hvordan noe overføres fra filosofi til litteratur? *Ja* og *Beton* synes snarere å spille med konnotasjonene og assosiasjonene Schopenhauer og *Die Welt als Wille*

und Vorstellung gir. Lesere som har kjennskap til Schopenhauer og innholdet i hans tenkning vil merke seg hvordan den schopenhauerianske filosofien ikke stemmer overens med fortellernes og romanfigurenes tenkemåter. Tidvis synes det nesten som om informasjon holdes tilbake i *Ja* og *Beton* nettopp for å spille på dette manglende samsvaret, for å gjøre kontrastene skarpere. Vi har også sett at det ofte ikke er snakk om en normal tilegnelse av filosofi i Bernhards tekster, det er snarere snakk om en fordreining av noe, en gjør noe helt og holdent til sitt eget. Disse kontrastene er med på å forsterke og å aksentuere ironiene i tekstene.

Vi husker at Hubers «formaler Aufnahme» også impliserer et innholdsmessig moment: Navnet alene vekker en rekke konnotasjoner, som Bernhard med overlegg fordreier. Problemene oppstår når man skal argumentere for at noe «overføres» fra filosofi til litteratur («Inhalt ohne Nahme»). Her er det viktig å sondre: «Affinitet» trenger ikke bety at noe overføres eller gjøres om, noe som forøvrig impliserer en «original», det kan enkelt og greit bety at partene skriver om de samme temaene, men med ulike konklusjoner. «Formaler Aufnahme» burde være tilstrekkelig til å forklare dette.

8: Bibliografi.

Primærlitteratur:

- Bernhard, Thomas: *Alte Meister*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- Bernhard, Thomas: *Beton*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- Bernhard, Thomas: *Ja*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.
- Bernhard, Thomas: *Verstörung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974.

- Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co.KG, 2005.
- Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena, II*, Stuttgart/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986.

Sekundärliteratur:

- Atzert, Stephan: *Schopenhauer und Thomas Bernhard. Zur literarischen Verwendung der Philosophie Schopenhauers in Bernhards Prosa*, Freiburg im Breisgau: Rombach GmbH Druck- und Verlagshaus, 1999.
- Ditmar, Jens: *Thomas Bernhard. Werkgeschichte*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2002.
- Fleischmann, Krista: *Thomas Bernhard. Eine Begegnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 2006.
- Honegger, Gitta: *Thomas Bernhard. The Making of an Austrian*, New Haven/London: Yale University Press, 2001.
- Höller, Hans: *Thomas Bernhard. Et liv*, Oslo: Bokvennen Forlag, 1996.
- Huber, Martin: *Thomas Bernhards philosophisches Lachprogramm. Zur Schopenhauer Aufnahme im Werk Thomas Bernhards*, Wien: Schönemann, 1992.
- Janaway, Christopher: *Schopenhauer. A Very Short Introduction*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2002.
- Jurdzinski, Gerald: *Leiden an der «Natur». Thomas Bernhards metaphysische Weltdeutung im Spiegel der Philosophie Schopenhauers*, Frankfurt am Main/Wien: Verlag Peter Lang, 1984.

●Long, J.J.: *The Novels of Thomas Bernhard. Form and Its Function*, Rochester, Ny: Camden House, 2001.

Teori:

- Gaasland, Rolf: *Fortellerens hemmeligheter*, Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Lothe, Jakob: *Fiksjon og film*, Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Aadland, Erling: *Fortelleren og skriveren. En teoretisk og terminologisk oppklaring*, Oslo: Spartacus Forlag AS, 2000.

Oppslagsverk:

- Hawthorne, Jeremy: *A Concise Glossary of Contemporary Theory*, London/New York: Oxford University Press, Inc., 1998.