

Wera Birgitte Holst

Jakten på det umiddelbare.

En analyse av *Naiv. Super. og Doppler*

av Erlend Loe

Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Universitetet i Oslo

Høsten 2006

Sammendrag

I denne oppgaven analyserer jeg *Naiv. Super.* og *Doppler* av Erlend Loe, med utgangspunkt i begrepet om det absurde. Hovedpersonene i disse romanene blir rammet av følelsen av absurditet og meningsløshet. Jeg har benyttet meg av Albert Camus' essay *Myten om Sisyfos* for å belyse det absurde i romanene, både med hensyn til tematikken og tekstenes formelle virkemidler.

I kampen mot det absurde utvikler hovedpersonene hver sine strategier. *Naiv. Super.* er blitt kalt en naivistisk roman, fordi hovedpersonen bruker naivismen som strategi for å komme ut av det absurde. For å beskrive hovedpersonenes strategier i romanene, bruker jeg Schillers essay *On the naive and sentimental in literature*, som tar opp forholdet mellom det naive og sentimentale i diktekunsten, og kan belyse både forskjeller og likheter ved hovedpersonenes strategier. Jeg ønsker å finne ut om hovedpersonene klarer å motvirke følelsen av det absurde i jakten på det umiddelbare. Dessuten undersøker jeg hvilke signaler tekstenes formelle trekk gir i forhold til kampen mot det absurde, om de eventuelt underbygger eller står i kontrast til hovedpersonenes prosjekt. Romanene er samtidsromaner, og forholder seg aktivt til vår egen tid. Hovedpersonenes strategier, tekstenes virkemidler og konklusjonene i romanene kan ses som kommentarer i forhold til vår samtid. Hvordan hovedpersonene og romanene forholder seg til vår samtid, som er preget av postmodernismen, blir derfor også behandlet i denne oppgaven.

Innledning.....	5
Presentasjon av romanene	6
Resepsjon.....	8
Mitt prosjekt	11
Det absurde utgangspunkt	13
Den absurde følelsen	13
Døden som utgangspunkt	17
Fremmedgjøring og identitetskrise.....	19
Naivisme som strategi i møte med det absurde	20
Strategier i møte med det absurde i Naiv.Super.....	25
Naivistisk strategi i <i>Naiv. Super.</i>	25
Nullstilling.....	25
Elegi.....	27
Myter og idyll.....	28
Gjentagelsen	30
Sansenes univers – å søke det umiddelbare via det sanselige	33
Tiden og fremmedgjøringen. Strategi: begrensnig og gjentakelse.....	35
Underliggjøring	38
Formelle virkemidler	40
Doppler og strategiene.....	44
Samfunnskritikk og satire.....	44

Kritikk mot naivismen.....	46
Tilbake til naturen.....	47
Doppler og elgen. Kampen mot det absurde.	48
Det ufruktbare. Jakten på det umiddelbare som strategi.	50
Opprør og herming.	54
Antihierarkiske strukturer og grenseoverskridelse.	56
Å hedre sin far	60
Synsvinkelskifte	63
Underliggjøring i diskursen.....	65
Fortellingens selvrefleksjon.....	66
Dopplers selvframstilling – manipulasjon?	69
Effekter av strategiene i Naiv. Super. og Doppler.....	75
Sammenblanding av kategorier	75
Underliggjøring	79
Ironi	81
Hovedpersonenes utvikling	85
Avslutning	92
Litteraturliste:	96

Innledning

I denne oppgaven skal jeg analysere to romaner av Erlend Loe: *Naiv. Super.* og *Doppler*. Begge romanene kan karakteriseres som samtidsromaner, idet historiene de forteller foregår i forfatterens og vår egen samtid. Jeg baserer oppgaven min på førsteutgavene av *Naiv. Super.* fra J. W. Cappelens forlag a.s., 1996 og *Doppler* fra J. W. Cappelens forlag a.s., 2004.

Forfatteren Erlend Loe ble født i 1969. Han har skrevet seks romaner og flere barnebøker samt filmmanus. Loes første roman, *Tatt av kvinnen*, ble utgitt i 1993. Deretter gav Loe ut fire barnebøker. *Naiv. Super.* er hans roman nummer to og ble utgitt i 1996. *Naiv. Super.* er Loes gjennombruddsroman. *Doppler* kom ut i 2004, som den femte av Loes romaner. Oppfølgeren til *Doppler*, *Volvo Lastvagner*, ble gitt ut i 2005 og er foreløpig den siste i rekken av Loes romaner.

Naiv. Super. ble gitt ut i det siste årtiet på 1900-tallet, og romanen er kjent for å ta tidsånden på kornet, den er altså en treffende beskrivelse av 1990-tallets mentalitet. Ifølge Per Thomas Andersen (Andersen, 2003) innebærer Loes roman *Naiv. Super.* en motreaksjon mot postmodernismen. Postmodernismen startet sitt inntog i norsk litteratur i 1980-årene, som en reaksjon mot den da dominerende sosialrealismen. Mens realismen vektlegger litteraturens budskap, fokuserer postmodernismen mer på den formelle, tekstlige siden ved litteraturen. En viktig side ved postmodernismen, i likhet med modernismen, er eksperimentering. Ofte blir forholdet mellom realitet og fiksjon problematisert i postmodernistisk litteratur. Via metafiksjonelle virkemidler problematiseres litteraturens egen rolle som fiksjon. Metafiksjonen og opptattheten rundt det tekstlige skaper litteratur som i bunn og grunn handler seg selv, og ikke nødvendigvis har et budskap utover poetikken eller den estetiske refleksjonen. For eksempel forsvinner interessen for det politiske i litteraturen. Den metafiksjonelle teksten kan bli en bevisst illusjon, avslørt ved hjelp av virkemidler som ironi, og ironien kan også føre til meningens oppløsning. I *Naiv. Super.* er det derimot ærlighet og det å kaste masken som står i fokus. Likevel er utgangspunktet i handlingen fortsatt postmodernistisk, hovedpersonen i *Naiv. Super.* har mangelen på sammenheng i tilværelsen som utgangspunkt. Men strategien for å konfrontere dette utgangspunktet er naivistisk, og innebærer derved en motreaksjon mot postmodernismen. Denne såkalte naivismen gjenspeiles på det formelle planet i teksten, og derfor er romanen kalt ”naivistisk”, blant annet av *Dagbladets* hovedanmelder, Øystein Rotten: ”Loe er en underfundig og utspekulert

naivist.[...] Som Nyquist betrakter Loe verden med barnets øyne[...]som skriftstrategi er den naivistiske uhyre krevende. Det er lett å falle for egne grep. Loe gjør ikke det.” (Øystein Rottm, *Dagbladet*, 29.10.96) I samme periode kom det ut flere andre romaner i Norge og internasjonalt som også fikk merkelappen ”naivistisk”, blant annet *High Fidelity* av Nick Hornby og *Lekstue* av Roger Kurland.

Doppler ble utgitt høsten 2004. Vi har beveget oss inn i totusen-tallet, men hovedpersonen i *Doppler* strever fortsatt med det samme utgangspunktet som hovedpersonen i *Naiv. Super*, nemlig det eksistensielle spørsmålet om meningen med livet, som på mange måter er fremkalt av den postmoderne livserfaringen, en opplevelse av livet som fragmentert, meningsløst og kaotisk, uten holdepunkter i tilværelsen.

Presentasjon av romanene

Begge romanene har en jeg-forteller som fortellerinstans, og det er liten tidsavstand mellom fortelleren og det fortalte. Hovedpersonene forteller om sine liv i en dagbokslignende form som tar for seg en kritisk fase i hver deres liv. I *Naiv. Super* starter jeg-fortellerens historie med at han fyller 25 år. I den forbindelse opplever han en eksistensiell krise. Krisen blir tilsynelatende utløst av et slag krocket med storebroren, men den dypereliggende krisen har sammenheng med alderen. Hovedpersonen gjennomgår en slags oppvåkning hvor han blir bevisst på livets forgjengelighet og tiden som går. Han mangler en følelse av sammenheng i tilværelsen. Dette er et utgangspunkt som kan kalles sentimentalt, postmodernistisk og absurd, noe jeg vil utdype senere i oppgaven. Romanen tematiserer dermed det Albert Camus kaller den absurde følelsen, som blir beskrevet i første kapittel.

Dette utgangspunktet resulterer i en strategi fra hovedpersonens side for å motvirke den absurde følelsen. Den absurde følelsen kommer av at livet mangler mening og sammenheng, og denne fremmedfølelsen fører ham ut på en søken etter mening. Det er denne strategien som har gitt romanen merkelappen naivistisk. Hovedpersonen opplever en splittelse mellom seg selv og verden som han ønsker å hele igjen ved å finne tilbake til det naturlige og umiddelbare. Strategien går blant annet ut på at han bryter med sitt tidligere liv som student og kvitter seg med alt det gamle for å starte på nytt. Han isolerer seg i brorens leilighet og leser en bok om universet og tiden. Han minnes den lykkelige barndommen, hvor han levde en bekymringsfri tilværelse. Han ønsker å se alt med nye øyne, slik som et barn gjør. Barndommen og det naive står sentralt i romanen, og det blir satt opp imot voksenverdenens

ironi og kynisme. Når hovedpersonen blir kjent med en liten gutt, når han begynner å spille ball og kjøper seg et bankebrett, er dette på flere plan en søken etter det naive. Denne søken etter det naive er med andre ord en idealisering av det naive. Hovedpersonen i romanen idealiserer det naive via sin søken tilbake til barndommen, gjennom lek og sitt vennskap med barnet Børre. Det naive barnet settes opp mot det voksne menneskets refleksjon, som på mange måter dømmer mennesket til å være ute av stand til å leve i nuet. Tiden har dermed også en viktig plass som tema i romanen. Fordi vi har bevissthet om tiden blir det vanskelig å leve her og nå slik som et barn gjør når det glemmer seg selv, tid og sted. Den naivistiske strategien innebærer en jakt etter det umiddelbare.

Etter hvert får hovedpersonen seg en kjæreste og blir invitert til New York av broren, noe som skremmer ham. Men han reiser likevel, og oppnår nye perspektiver. Han kontakter Paul, forfatteren av en bok om tid, for å få svar på flere spørsmål om tilværelsen. Romanen slutter med at han ikke får noe svar på disse spørsmålene fra Paul, fordi Paul ikke har tid til å svare ham. Resultatet av strategien til hovedpersonen synes å være at han har oppnådd en viss tilfredsstillende med livet, men at han likevel ikke har fått noen endelig løsning på livets gåter.

Romanen er blitt kalt naivistisk fordi det naive er et tema i historien og dette gjenspeiles i selve tekstens fremstillingsmåte. Teksten er skrevet på en naiv måte, det vil si at den nærmer seg barnets uttrykksmåte, eller i hvert fall har en svært enkel uttrykksform.

Doppler har mange likhetstrekk med *Naiv. Super.*, både fortellerteknisk og tematisk. Som i *Naiv. Super.* har vi igjen å gjøre med en jeg-forteller som forteller om sin eksistensielle krise. Denne gang heter hovedpersonen Doppler og er eldre enn hovedpersonen i *Naiv. Super.* Doppler er etablert og lever et tilsynelatende vellykket liv, med jobb, kone og to barn. Hans eksistensielle krise blir utløst ved et fall på sykkel, men den bakenforliggende grunnen til krisen er farens død. Som i *Naiv. Super.* får hovedpersonen en slags oppvåkning, hvor han innser tilværelsens meningsløshet. På samme måte som i *Naiv. Super.* skildres altså en hovedperson som må utøve en strategi i kampen mot et absurd og postmoderne utgangspunkt. Han ser sitt tidligere liv i et nytt perspektiv, noe som får ham til å bryte med det, ved å flytte vekk fra familien og ut i skogen. Dopplers strategi går ut på at han bosetter seg i skogen og lever der som en villmann gjennom resten av romanen. Han dreper en elg for å ha noe å spise, og får samtidig elgkalven hennes, Bongo, som "adoptivbarn" i teltet. Disse lever sammen gjennom resten av romanen, i teltet ute i Nordmarka. Gjennom historien blir han kjent med flere misantroper, som alle har det til felles at de går gjennom en eksistensiell krise i løpet av romanen og derigjennom får en følelse av tilværelsen som absurd. Dette gjelder både Düsseldorf, høyremannen og tyven. For å hedre sin avdøde far, som var tysk soldat,

rekonstruerer Düsseldorf farens dødsøyeblikk via modellbygging. Doppler hedrer sin avdøde far ved å bygge en totempel, og etter hvert bygger også høyremannen Basse en totempel for en fredsfestival han vil arrangere. Doppler drar til slutt videre ut i verden sammen med sin sønn Gregus og elgkalven. Han forlater dermed kona, sitt nyfødte barn og tenåringsdatteren for å dra østover. Høyremannen er i gang med sin fredsfestival, mens Düsseldorf og tyven har blitt desillusjonerte drankere. Alle disse personene bruker altså ulike strategier for å bekjempe sin følelse av meningsløshet, akkurat som Doppler og hovedpersonen i *Naiv. Super.*

Tematikken tar i likhet med *Naiv. Super.* utgangspunkt i den eksistensielle krisen som foregår hos flere av karakterene, og som igjen fører til et syn på tilværelsen som absurd eller meningsløs. Hovedpersonen og jeg-fortelleren kommer også i denne romanen inn i en eksistensiell krise, og vi følger hans strategi for å takle denne krisen. Igjen kan vi diskutere romanens slutt, oppnår hovedpersonen å bekjempe det absurde?

Fellesnevneren for de to fortellerne og hovedpersonene er dermed utgangspunktet som moderne, splittede personer, og deres søken etter det umiddelbare.

Resepsjon

Romanen *Naiv. Super.* ble stort sett tatt meget godt imot av anmelderne. Den ble blant annet utropt til en ”genistrek i den naivistiske sjanger”, som det står på baksiden av omslaget. Med overskriften ”Utspekulert naivisme” skriver en anmelder blant annet: ”Erlend Loe har skrevet en bok som bobler av lystig skrivekunst på så godt som hver eneste side.” (Rottem, *Dagbladet*, 29.10.96) *Naiv. Super.* ble en suksess hos publikum, særlig blant unge lesere, blant annet fordi de kjente seg igjen i romanen. Dermed ble *Naiv. Super.* Loes definitive gjennombrudd som forfatter. Etter *Naiv. Super.* har han imidlertid gitt ut flere romaner, som har fått blandet mottagelse.

Doppler var ikke helt den samme sensasjonen som *Naiv. Super.* ”Men når sant skal sies, er den ikke på nivå med Loes tidligere romaner. Selv om man legger godviljen til, virker handlingen vel søkt” (Rottem, *Dagbladet*, 07.10.04) Anmelderne er imidlertid ikke helt samstemte i denne kritikken. Rothstein i den danske Weekendavisen er for eksempel meget godt fornøyd. ”Det her er en fantastisk roman. Fan-ta-stisk. [...]Ja, og alle vi andre kan lige så godt læse bogen først som sidst.”(Rothstein, *Weekendavisen*, 30.06.05). Og VG’s anmelder er begeistret: ”Resultatet er surrealistisk samtidskritikk av høy klasse. Loes beste bok siden *Naiv. Super.*” (Hovdenakk, *VG*, 05.10.04).

Erlend Loe er nå å anse som en av Norges mest populære forfattere. Publikum elsker ham, mens anmelderne har gitt ham alt fra strålende kritikker til mer middelmådige. Uansett kritikernes dom, har Loe et meget godt grep om sine lesere. Det ser ut til at han klarer å favne et bredt publikum med sin til folkelige, tildels lekne og humoristiske stil, samtidig som en del anmeldere også ser verdien i hans forfatterskap. Dette må være fordi han mestrer å kombinere nettopp det enkle med det kompliserte, tilværelsens eksistensielle problemer med ”tilværelsens uutholdelige letthet”: ”Med lekende letthet turnerer han tilværelsens tyngde.” (Rottem, *Dagbladet*, 29.10.96) Den samme kritikken blir imidlertid også brukt imot ham. Romanene blir vanligvis ikke betegnet som stor litteratur blant litteraturvitere, kanskje nettopp fordi de er lett tilgjengelige for det store publikum: ”Dei nye forfattere skriv bøker med same status som figurative måleri. Vanlege folk elsker dei, modernistiske kunstforståarar hatar dei.” (Hadle Oftedal Andersen, 2002, s.53)

I tillegg til å være en publikumssuksess vakte romanen *Naiv. Super.* også interesse blant kritikere og forskere da den ble utgitt. Romanen representerte ifølge Andersen et brudd med den forutgående tradisjonen, som hadde vektlagt de postmoderne virkemidlene ironi og spill. I stedet insisterte denne romanen på å finne tilbake til det ekte og genuine. Eivind Tjønneland forklarer i sitt essay: *Naiviteten i Erlend Loes Naiv. Super.* (Edda 1/01) dette som en melankolsk lengsel etter det tapte idealet. Hans konklusjon er at romanen ikke er naiv i utgangspunktet, men sentimental. Tanja Brodshaug kommer i sin hovedoppgave *Når naivt=supert* frem til samme konklusjon (Brodshaug, 1998). Begge går ut fra Schillers essay som bakgrunn for denne konklusjonen. Ifølge Tjønneland kan romanen beskrives som en utviklingsroman der hovedpersonen beveger seg fra det sentimentale til det naive, men hovedpersonens ironiske bevissthet setter grenser for hans naivitet. Samtidig kritiseres *Naiv. Super.* av Tjønneland for å mangle et samfunnskritisk aspekt, noe han mener Schiller legger i sitt naivistiske begrep.

Temaer som moral og religiøse verdier i romanen er en bakgrunn for flere av hovedoppgavene om *Naiv. Super.*. En av disse er Åse Bjørg Høyvoll Kallestads hovedoppgave ”*Da Gud kom tilbake i norsk litteratur*”: *en lesning av fire norske romaner fra 1990-tallet*. Hun peker på autoritetstroen i romanen, eller det å gi seg hen til noe over seg selv, som hun tolker som en religiøs tendens i tiden (Kallestad, 2003). Jeg er enig i at naivismen i *Naiv. Super.* kan minne om religiøsitet på grunn av det sterke behovet hovedpersonen har for en autoritet. Men som jeg vil vise i oppgaven, kan dette betraktes som et allmennmenneskelig, psykologisk behov for holdepunkter i livet, når livet føles absurd.

Dette å ha behov for en autoritet, en høyere kraft eller en stemme som sier hva en bør og hva en ikke bør gjøre, spiller en viktig rolle i *Naiv.Super.*. Som Tjønneland er inne på vitner ikke dette om selvstendighet, men snarere om et barns eller et umodent menneskes flukt (Tjønneland, 2001). Innsigelsene fra visse kritikere går derfor ut på at denne romanen er regressiv, i den forstand at hovedpersonen trekker seg tilbake eller flykter i forhold til konflikten i romanen. (Finn Skårderud, *Samtiden*, 1998) Flere kritikere har pekt på strategien eller naivismen som en regresjon eller flukt bort fra den kompliserte og mangetydige virkeligheten. Tjønneland kritiserer romanen for ikke å søke katarsis gjennom det tragiske. Etersom jeg forstår ham mener han at denne katarsisen er nødvendig for å kunne bearbeide hovedpersonens problemer. Men hovedpersonen tør i følge Tjønneland ikke å gå inn i problemene sine og søker isteden rennselse gjennom lek og moro.

Mens kritikerne særlig pekte på "naivismen" som et karaktertrekk ved *Naiv. Super.*, har romanen *Doppler* som kom i 2004 blitt betegnet som en "absurd" roman blant annet av Hovdenakk i *VG*: "Med "Doppler" tar Erlend Loe enda et skritt inn i det fullkomment absurde." (Sindre Hovdenakk, *VG*, 05.10.04) og av Klaus Rothstein i den danske *Weekendavisen*: "[...]hans venskabelige fortrolighed med elgkalven Bongo er skildret med en vidunderlig blanding af indsigt, naivitet og absurd humor" (*Weekendavisen*, 30.06.05) *Doppler* er en forholdsvis ny roman, og det er foreløpig ikke skrevet noen hovedoppgaver om den. *Naiv. Super.* vakte nok større interesse blant kritikere og forskere, i og med at den representerte tydeligere en ny og spesiell trend i tiden. Anmeldelsene av *Doppler* er stort sett positive, men kritikken om regresjon/flukt må Loe også tåle også for denne romanen.

Loe er blitt kritisert for å være en regressiv forfatter. Hans nye roman gir sannsynligvis kritikerne vann på mølla. Tar vi Dopplers avgjørelse om å slå seg ned i et telt i Nordmarka for pålydende verdi, vil det ikke være urimelig å betegne dette som en regressiv, romantisk eller for den saks skyld reaksjonær utopidannelse. (Rottem, Dagbladet, 07.10.04)

Men denne kritikken om regresjon kan ifølge Rottem tilbakevises ved å vise til den dobbelte bunn som er til stede i både *Naiv. Super.* og *Doppler*: "Romanen er neppe skrevet for å få folk til å følge i Dopplers fotspor. Det framgår også av at den på kryss og tvers er gjennomsyret av Loes særegne form for ironi, en ironi som også rammer hovedpersonen." (Rottem, *Dagbladet*, 07.10.04). Rottem mener altså ikke at Dopplers strategi må tas som pålydende verdi i romanen. Han mener at romanen ikke er skrevet for å få folk til å følge i Dopplers fotspor, og han imøtegår dermed Tjønnelands kritikk av Loe som regressiv forfatter

Det kan synes som om Tjønneland ser naivismen som pålydende verdi i *Naiv. Super.*. Da tar han hovedpersonens strategi til inntekt for forfatterens verdier. Dette kan betviles ut fra blant annet ironien i romanen ifølge Rottem.

Jeg synes Rottem peker på noe viktig her, nemlig å skille mellom forfatterens intensjoner og hovedpersonenes strategier. Man bør ikke i utgangspunktet gå ut fra at forfatterens og hovedpersonenes verdier er sammenfallende. Dette må vurderes i lys av tekstens formelle trekk, som for eksempel ironi. Selv har jeg ikke tenkt å dømme hovedpersonens strategi moralsk sett, men se mer på den som en beskrivelse av et tenkt tilfelle. Jeg ser på både *Naiv. Super.* og *Doppler* som en slags eksperimenter i menneskers mulige strategier for å motvirke følelsen av det absurde. Jeg ser ikke i utgangspunktet på disse romanene som moralsk opplærende, men som beskrivelser av typiske menneskelige reaksjoner på livets begivenheter, dog trukket ut i det ekstreme. Det er derfor så mange mennesker gjenkjenner seg i disse romanene, ikke fordi de romanene nødvendigvis viser frem de ideelle måter å takle problemene sine på, men tvert imot fordi man kan kjenne seg igjen i hovedpersonens mer eller mindre vellykkede metoder. Hovedpersonen er rett og slett like feilbarlige og kanskje feige som (noen av) oss selv. Vi kan le av dem, fordi de er så ekstreme i sine forsøk på å bekjempe det absurde. Vi ler også fordi vi gjenkjenner de samme tendensene i oss selv. Men vi er også nysgjerrige på om de virkelig klarer å bekjempe sine problemer via disse strategiene, og i den grad kan det kanskje være på sin plass å dømme strategiene som fruktbare eller ikke, slik Tjønneland gjør.

Mitt prosjekt

Det absurde som eksistensiell følelse er utgangspunktet for begge hovedpersonene ved begynnelsen av romanene. Dette er altså et fellestrekk for de to romanene, og jeg ønsker å ta for meg dette absurde utgangspunktet i begynnelsen av oppgaven. En årsak til at jeg tar for meg dette eksistensielle utgangspunktet, er at jeg mener dette er noe som sterkt kjennetegner den menneskelige erfaring i vår tid, og at beskrivelsen av denne eksistensielle følelsen er en årsak til at Loes romaner treffer publikum i så stor grad. For å beskrive dette utgangspunktet bruker jeg Albert Camus' essay *Myten om Sisyfos*, som definerer det absurde både som følelse og som begrep. Først definerer Camus det absurde som følelse. Det er denne absurde følelsen som er utgangspunktet for de to romanfigurene, og jeg vil i det første kapitlet analysere romanene ut fra teorier om den absurde følelsen. Jeg vil sammenheng med Camus' essay også

bruke Trond Berg Eriksens bok *Nietzsche og det moderne*, som belyser flere innfallsvinkler til i forhold til det absurde. Begge romanenes handling er motivert av dette absurde utgangspunktet.

Hovedpersonene utvikler hver sine strategier for å motvirke eller bekjempe dette utgangspunktet. De har som sitt prosjekt å komme ut av denne krisen, og jakter på det umiddelbare. Jakten på det umiddelbare er noe de to romanfigurene har til felles, men det er ikke dermed sagt at strategiene er identiske. Jeg vil derfor ta for meg hva disse strategiene innebærer, hva som skiller dem og hva de har felles. For å beskrive hovedpersonenes strategier har jeg brukt Schillers essay *On the naive and sentimental i literature*, som også Brodshaug og Tjønneland trekker veksel på i sine analyser av naivismen i *Naiv. Super.. Naiv. Super.*'s hovedperson bruker naivismen som strategi i sin jakt på det umiddelbare. Hvilke strategier bruker *Dopplers* hovedperson bruker for å komme ut av sin krise, som kan tilsvare hovedpersonen i *Naiv. Super.*'s naivistiske strategi? Jeg ønsker også å se på hvordan hovedpersonenes strategier eventuelt gjenspeiles eller bestrides i romanenes formelle trekk.

Tjønneland kritiserer *Naiv. Super.* for ikke å innebære samfunnskritikk, og dermed mangle Schillers forståelse av det naive som en form for opprør. Opprør er ikke en del av strategien til hovedpersonen i *Naiv. Super.*, noe jeg vil komme inn på i kapitlet om strategier. Tjønneland ville muligens like *Doppler* bedre, siden den representerer akkurat de idealene Tjønneland savner i *Naiv. Super.*, nemlig individualisme, opprør og samfunnskritikk. Jeg er ikke enig i at Schiller nødvendigvis krever en samfunnskritisk holdning av den sentimentale litteraturen. Tvert imot presenterer han to forskjellige typer sentimental litteratur, hvorav han kaller den ene elegi og den andre satire. Jeg mener dermed å kunne finne eksempler eller beskrivelser på begge disse typene strategier i Schillers essay, noe jeg vil komme nærmere inn på i kapitlet om strategier. Det finnes nemlig ifølge Schiller to tilnærmelser til problemet med det tapte ideal, og *Naiv. Super.* kan eksemplifisere en av disse tilnærmelsene etter min mening.

Etter å ha tatt for meg strategiene til hovedpersonene i romanene, ønsker jeg å finne ut hva disse strategiene fører til. Lykkes hovedpersonene med sine strategier, klarer de å bekjempe det absurde? Hva er konklusjonen i romanene? Hva slags signaler gir de formelle virkemidlene som kan konkludere i forhold til hovedpersonenes strategier og ytringer? Hvordan forholder tekstens formelle virkemidler seg i forhold til det absurde? For å undersøke eventuelle absurde trekk i tekstens formelle virkemidler vil jeg bruke Camus' definisjon av det absurde som begrep og logisk definisjon.

Først vil jeg imidlertid ta for meg det absurde utgangspunktet i de to romanene.

Det absurde utgangspunkt

Den absurde følelsen

Både *Naiv. Super.* og *Doppler* har et handlingsforløp som tar utgangspunkt i de respektive hovedpersonenes følelse av det absurde. I *Naiv. Super.* blir denne følelsen utløst indirekte av hovedpersonens 25-års dag, direkte av krocketspillet med broren hvor han taper. Han reflekterer slik over krisen:

Dette handlet ikke om cricket. Det var jeg sikker på. Cricket er en liten ting og dette er en stor ting. Ganske hurtig begynte det å ane meg at dette hadde direkte sammenheng med at jeg var blitt 25 og at jeg taklet det dårlig. For meg har det å bli eldre lenge vært forbundet med en viss uro. Jeg gir stort sett faen i rom, men jeg har problemer med tid.(s. 11-12.)¹

I sitatet ovenfor fra *Naiv. Super.* viser hovedpersonen til sin egen aldring som hovedårsak til krisen. Han har problemer med å bli eldre. Indirekte henviser aldringen til døden og slutten på tilværelsen. Tiden er problematisk for hovedpersonen, det er aldringen (25-årsdagen) som utløser hans eksistensielle krise. ”Jeg gir stort sett faen i rom, men jeg har problemer med tid.” (s.13) Bevisstheten om tiden skaper nemlig bevisstheten om slutten. Dessuten er tiden en uhandgripelig, abstrakt størrelse som er vanskelig å fatte.

I sitt essay *Myten om Sisyfos* tar Albert Camus for seg det absurde i tilværelsen. I dette essayet skiller han mellom følelsen av det absurde og begrepet det absurde, noe Hall Bjørnstad presiserer i sin innledning til essayet. Følelsen av det absurde er den eksistensielle opplevelsen av det absurde. I Bjørnstads innledning til essayet forklares opprinnelsen til følelsen av det absurde slik: ”Dypest sett er det i døden, i vissheten om menneskets dødelighet at følelsen av livets absurditet har sitt utspring” (Bjørnstad, 2002, s.VII). og Bjørnstad siterer Camus: ”Under det dødbringende lys fra denne skjebne, viser nytteløsheten seg.” (Camus,

¹ Heretter angir jeg sitatene fra *Naiv. Super.* og *Doppler* med sidetall i parentes. Det vil alltid fremgå av min tekst hvilken av de to romanene det dreier seg om.

2002, s.18.) Det er altså bevisstheten om tiden som går og, i siste instans, slutten, som skaper en følelse av meningsløshet og fremmedgjorthet. I *Naiv. Super.* er hovedpersonens krise preget av denne følelsen av verdens meningsløshet: "Alt forekom meg meningsløst. Helt plutselig. Mitt eget liv, andres liv, dyrs og planters liv, hele verden. Det hang ikke lenger sammen." (s.11) Dette gjenspeiles i hovedpersonen selv: "Vi pratet. Jeg var helt usammenhengende." Følelsen hovedpersonen har er dessuten nærmest kvalmende: "Jeg var på vei til å si at det ikke var noe, men så kjente jeg at alt veltet opp i meg. Det var overveldende og ekkelt." (s.10) følelsen av det absurde beskrives også som en følelse av meningsløshet og kvalme i forordet til Camus' essay: "I utgangspunktet dreier det seg om en skremmende opplevelse av meningsløshet, en ubehagelig fremmedhet som slår mennesket i ansiktet og fremkaller svimmelhet og kvalme." (Bjørnstad, 2002, s.XXII). Følelsen av det absurde er en eksistensiell følelse av mangel på mening og sammenheng i tilværelsen som samtidig skaper en opplevelse av usammenhengende identitet.

Camus mener at vårt liv ofte preges av vaner som får oss til å glemme følelsen av det absurde. Dette bevisstløse livet kaller han illusjoner og kulisser. Når bevisstheten om døden og absurditeten våkner, bryter disse kulissene sammen, og vi blir klar over det falske og tomme ved dem. "Idet min vante verden raseres, ser jeg at den besto bare av kulisser og tomme fasader. Jeg ser at kulissene bare var kulisser. Jeg innser at jeg har levd på en illusjon." (Bjørnstad, 2002, s.XXIV). Følelsen av det absurde medfører at gamle vaner, illusjoner og kulisser styrter sammen. Bevisstheten om det absurde får hovedpersonen til å innse at hans eget liv har vært preget av illusjoner og tomme fasader. Fortelleren i *Naiv. Super.* sier han har mye han ikke kan bruke til noe. Blant annet kunnskap. "Av en eller annen grunn mistenker jeg at jeg vet for mye om ting som det er idiotisk å vite mye om." (s.41) "Jeg skulle aldri ha lært å lese." (s.43) "Jeg lurer på hva jeg skal med det. Det er sent å snakke om dette nå. Kanskje litt tåpelig. Skaden er skjedd. Jeg kan ikke late som jeg ikke vet det jeg vet." (s.43) Det er vanskelig å begynne helt på nytt når man er full av informasjon. Denne informasjonen kan også skape et univers som på en måte tildekker det autentiske i vår tilværelse og får oss til å glemme den nakne sannheten om livet. Informasjonen blir et eksempel på "kulissene" som Camus beskriver. Diverse kunnskap blir meningsløs for hovedpersonen. Det blir absurd å vite alt om supermodeller og Sahara. Egentlig fungerer denne informasjonen fremmedgjørende for hovedpersonen, idet den ikke har noe med hans liv å gjøre. Han har mer bruk for å være tilstede i sitt eget liv og å finne seg selv. Han mister seg selv i all informasjonen.

Den dårlige vennen Kent derimot er en person som er meget godt orientert i informasjonssamfunnet. "Kent jobber i Statistisk Sentralbyrå. Han vet hvor mange liter melk

nordmenn drikker i året og hvor ofte folk har sex. Gjennomsnittlig, vel og merke.” (s.56) Det er nettopp slik kunnskap som hovedpersonen ønsker å komme bort fra. ”Kents verden er full av alt det som jeg ikke vil at min verden skal være full av.” (s.68) Her er det snakk om en person som har mistet seg selv i forhold til informasjonssamfunnet. ”Men det triste er at han har enda mindre kontakt med seg selv enn han har med meg.” (s.57) Kent blir et eksempel på en som lever et liv preget av illusjoner og tomme fasader. Vulgariseringen av det seksuelle som Kent uttrykker via sine historier kan være et ekstremt uttrykk for det sanselige som han ellers undertrykker.

Internettet, en av kildene til informasjonen i samfunnet, er ifølge hovedpersonen overvurdert. ”Stort sett består det av informasjon som jeg klarer meg bedre uten. Det gir meg en følelse av at mange har det litt som meg. At de vet utrolig mye, men ikke helt hva de skal bruke det til. Og ikke helt forskjellen på hva som er ondt og hva som er godt.” (s.96) Igjen har vi et eksempel på det fremmedgjørende informasjonssamfunnet. ”Man mange ser ut til å fascineres av at denne informasjonen ikke fins der som vi fins, men på et annet sted. Et sted som ikke er her, men overalt og samtidig hele tiden et annet sted. Og ingen av oss kan være der. Ikke med kroppen.” (s.96) Informasjonen virker fremmedgjørende fordi man ikke kan sanse den med kroppen, den appellerer kun til intellektet. Det er derfor også absurd at man kan kontakte mennesker via nettet. Fortelleren sier han har mye han ikke kan bruke til noe.

I *Myten om Sisyfos* er det et poeng for Camus å vise den absurde erfaringens positive verdi. Camus mener at det eneste autentiske er absurditeten, nemlig bevisstheten om døden og dermed om det meningsløse (i betydningen fruktesløse) med det vi driver med. Den absurde erfaringen og forkastelsen av det gamle fører til en autenticitet: ”Gjennom ruinene av det som var, ser jeg verden slik den *egentlig* er, i all dens fremmedhet. Slik peker ordet ”kulisse” tilbake mot det *inautentiske* ved det før-absurde livet og bærer i seg et løfte om det absurdes *autenticitet*.” (Bjørnstad, 2002, s.XXIV)

Doppler har samme utgangspunkt som hovedpersonen i *Naiv. Super.*, nemlig en opplevelse av verden som absurd. Det er når han våkner opp i skogen etter et fall på sykkel at han blir bevisst på hverdagens absurditet. Doppler blir overrasket over skogens stillhet. ”Og for første gang på flere år var det ganske så stille. Da de verste smertene ga seg noe, opplevde jeg en velsignet ro. Det var bare skog. Den vanlige blandingen av alskens sammensatte følelser og tanker og plikter og planer var borte.” (s.24) Deretter blir Dopplers hverdagsliv satt opp mot denne skogens stillhet:

Jeg hadde heller ingen av de enerverende barnesangene på hjernen. Jeg pleide ellers alltid å ha det. Sangene som ledsager

filmene min sønn og hans kumpaner ser på video eller dvd. De er så gjennomtrengende, så utspekulerte. Og de setter seg så tungt i mitt sentralnervesystem.(s.24)

Det er imidlertid ikke bare barne-tv sanger som har plaget hovedpersonen i hverdagen, men også tankene om interiør:

Sangene hadde stilnet. Og alle tankene rundt baderommet hadde også, på mirakuløst vis, tatt kvelden.[...] Jeg tenkte med ett ikke lenger på om vi skulle ha italienske fliser eller spanske eller matte eller blanke, eller om vi rett og slett skulle ta oss råd til glassmosaikk, noe min kone naturligvis var en varm pådriver for.(s.26)

Mangelen på perspektiv kjennetegner også hans tidligere liv:

Ikke bare hadde jeg ikke perspektivene i orden, men jeg ønsket ikke å få det. I ukervis irriterte det meg at de ikke hadde kunnet vente til vi var ferdige med å pusse opp badet med å starte bombingene der nede. (s.27)

Skogens stillhet skaper både en bevissthet om farens død og en distanse eller avstand til hverdagslivet og derigjennom en bevissthet om hverdagslivets absurditet. Vanen eller hverdagslivet fremstilles som absurd. Det absurde i dette ligger i en manglende følelse av mening eller sammenheng. Både Teletubbies-sangene og baderomsfliser blir meningsløse og intetsigende. Å sette baderomsoppussing opp mot krigen i Irak vitner om en mangel på følelse av sammenheng. Hovedpersonen føler at livet er absurd, og han føler seg fremmed overfor sitt eget liv. Han blir oppmerksom på det meningsløse ved sitt tidligere liv. Det later til at han ikke har vært bevisst denne absurditeten før fallet på sykkelen. Man kan her trekke en parallell til *Naiv. Super.* fordi hovedpersonen i *Naiv. Super.* også tar et oppgjør med sin før-autentiske fortid, og opplever at ”kulissene styrter sammen” (Camus, s.16). Kontrasten skaper en kritisk distanse til samfunnet.

Hovedpersonen beskriver sitt hverdagsliv som absurd. Hverdagens vaner eller automatisering fjerner følelsen av autenticitet. Dette samsvarer med Camus’ analyse i *Myten om Sisyfos*. Her beskriver han dagliglivet slik:

Stå opp, trikk, fire timer på kontor eller fabrikk, måltid, trikk, fire timer i arbeid, måltid, søvn og mandag tirsdag onsdag torsdag fredag og lørdag i den samme rytme, denne veien følger man lett det meste av tiden.(s.16)

Dette livet preges av en mangel på bevissthet. Repetisjonen er mekanisk, og uten sammenheng og mening. I *Doppler* illustrerer sangene fra Barne-tv denne mekaniske

repetisjonen når de kverner om og om igjen i Dopplers bevissthet. Om oppvåkningen sier Camus:

Det hender at kulissene styrter sammen.[...] en dag dukker et "hvorfor" opp, og alt begynner i denne lede farvet av forundring. [...] Leden kommer til slutt i et mekanisk handlingsliv, men samtidig innleder den bevissthetens bevegelse.(s.16)

Ved å kalle vanene for "kulisser", mener Camus at de innebærer en inautentisitet. Dopplers oppvåkning gjør ham oppmerksom på absurditeten ved denne inautentiske tilværelsen. Det at han også kaster opp i forbindelse med dette fallet ("Jeg kastet opp et par ganger [...], s.31), minner om kvalmen som ifølge Camus inntreffer når man blir oppmerksom på det absurde: "I seg selv har denne leden noe kvalmende over seg." (s.16)

Døden som utgangspunkt

Mens handlingen i *Naiv. Super.* utløses av et krocketspill, er det i *Doppler* et fall på sykkel ute i skogen som setter i gang fortelleren Dopplers bevissthet, og dermed romanens handling.

Utgangspunktet for handlingen i *Doppler* er døden. Selve romanen blir innledet med setninger om død: "Min far er død. Og i går tok jeg en elg av dage." (s.9) Utgangspunktet i romanen er bokstavelig talt døden, siden teksten begynner slik. Romanen starter altså med to dødsfall, farens og elgens.

Hovedpersonen Doppler har tilsynelatende levd et normalt og vellykket liv før denne romanen begynner. Men etter farens dødsfall opplever Doppler en eksistensiell krise. Den utløsende faktoren for krisen er konkret sett fallet på sykkel. Det er fallet på sykkel som får ham til å tenke på farens død. Fallet på sykkel resulterer i et nytt perspektiv for hovedpersonen. "Jeg lå bare helt stille og kikket opp i noen greiner som beveget seg sakte i den svake vinden." (s.24) Men det nye perspektivet er mer enn bare dette konkrete. Det består i en slags oppvåkning.

Det var mangt jeg plutselig ikke tenkte på. Det jeg derimot tenkte på der jeg lå skadet i lyngen og lot vårsolen varme ansiktet mitt, var at min far var borte og for alltid ville være borte og at jeg aldri riktig hadde kjent ham og at jeg heller ikke hadde følt noe spesielt da min mor fortalte at han var død. (s.28)

Fallet setter i gang en refleksjon rundt farens nylige død, og døden i sin alminnelighet. "Det er en frastøtende konstruksjon. Det ene alternativet inneholder alt og det andre

ingenting.”(s.28) Dette illustrerer hvor viktig døden er som igangsettende faktor i romanen. Det er døden som setter i gang hovedpersonens bevissthet og dermed handlingen i romanen. Bevisstheten rundt døden er samtidig en bevissthet om eller en følelse av det absurde, fordi døden er absurd for menneskene. Man kan derfor si at fallet på sykkel er den sekundære årsaken til hans følelse av det absurde, mens farens død er den primære årsaken. Døden skaper følelsen av det absurde, som innebærer en følelse av meningsløshet og fremmedgjorthet. Det er fallet på sykkel og skogens stillhet som setter i gang refleksjonen rundt farens nylige død, og dermed gir ham bevisstheten om det absurde. ”Man er her og så er man her ikke. Fra den ene dagen til den andre.” (s.28) Dette utløser igjen et ras av refleksjoner over fortiden og livet i sin alminnelighet.

Camus’ tanker er at døden på mange måter er utgangspunktet for tilværelsens absurditet. I romanen *Doppler* fungerer dødstematikken som et utgangspunkt for opplevelsen av det absurde, for flere av handlingens personer.

Døden binder mange av personene i romanen sammen, blant annet Doppler og Düsseldorf. Forskjellen mellom menneskene og dyrene er at bevisstheten om døden mangler hos dyrene. Elgkalven forstod ikke hva som hadde skjedd da moren dens var drept. For mennesket, Doppler inkludert, er derimot døden absurd, nettopp fordi vi har bevissthet om den. Det er døden som skaper bevisstheten om det absurde både i Doppler og i Düsseldorf. Doppler føler et slektskap med elgen: ”Du har mistet din mor og jeg har mistet min far” (s.16) Om den absurde følelsen døden gir sier Doppler: ”Vi blir født alene og vi dør alene. Det er bare å venne seg til det først som sist. Aleneheten er grunnleggende i hele konstruksjonen.” (s.42) Aleneheten kan også bety en mangel på sammenheng. Følelsen av å være alene preger Doppler. Også sønnen til Doppler poengterer at det er døden som forårsaket Dopplers nye tilværelse: ”Du flyttet når bestefar døde, sier han. Det stemmer, sier jeg. Han var min pappa på samme måte som jeg er din pappa og jeg likte ikke at han døde, jeg ble lei meg.” (s.83) Dette at faren døde vil si at en autoritet døde. Strukturen i Dopplers liv oppløses også på sett og vis som et resultat av dette.

Hovedpersonen er, i likhet med hovedpersonen i *Naiv. Super.*, også bekymret for slutten i en mer apokalyptisk betydning. Dette forklarer han til elgen: ”[...]du vil se at det nå for tiden er få mennesker som tviler på at vi må forandre vårt forbruksmønster hvis vi skal klare å holde det gående i mer enn noen tiår til.” (s.20)

Bevisstheten om døden opererer både på det personlige og det mer universelle plan, og denne bevisstheten om døden er en forutsetning for bevisstheten om det absurde, ifølge Camus, og derigjennom også en forutsetning for det autentiske livet. Bevisstheten om døden

innebærer en bevissthet om tiden. I likhet med hovedpersonen i *Naiv. Super.* er det tiden som skaper krisen eller følelsen av det absurde. ”Han tilhører tiden, og i den avsky som griper ham, gjenkjenner han sin verste fiende. I morgen, han ønsket i morgen, når hele ham burde ha avvist den. Dette kroppens opprør er det absurde.” Camus, (s.17)

Fremmedgjøring og identitetskrise

Dopplers menneskefiendtlighet er også et eksempel på hans følelse av fremmedgjøring i forhold til samfunnet: ”Jeg liker ikke folk”(s.13) ”Alt menneskelig er meg fremmed” (s.71) Fremmedgjøringen uttrykkes dessuten ved mangelen på engasjement, og følelsen av disharmoni i forhold til andre mennesker: ”De siste årene hadde jeg gradvis lagt mer og mer avstand mellom meg selv og mennesker rundt meg. Jeg var uengasjert på jobben og jeg var det vel delvis hjemme.” (s.31) Dette er typisk for følelsen av det absurde som det moderne menneske ofte opplever. Dette betegner også splittelsen som vi skal se at Schiller omtaler i sitt essay. Fremmedfølelsen oppleves slik: ”Jeg befant meg nesten konstant i en tilstand hvor jeg registrerte at det foregikk saker og ting i verden, helt uten å tenke at de hadde noe som helst med meg å gjøre.” (s.31) Camus sier dette om fremmedfølelsen: ”Men i en verden som plutselig er berøvet for illusjoner og klarhet, føler derimot mennesket seg som en fremmed.[...] Denne kløft mellom mennesket og dets liv, skuespilleren og hans kulisser, det er nettopp følelsen av absurditet.” (s.9) Hverdagens ubalanse har skapt en fremmedfølelse i hovedpersonen, eller en følelse av at ting ikke henger sammen eller stemmer overens. Forskjellen er at han nå er bevisst på denne absurditeten.

Doppler kretser rundt tvetydigheten som også kjennetegner den absurde følelsen. I tenårene inntreffer nettopp følelsen av det absurde (hos menneskene, men her også hos dyrene ifølge Dopplers diskurs), siden refleksjonen inntreffer og man blir splittet. Fra å være et ufornuftig barn, inntreffer fornuften som splitter personligheten i to ofte uforenlige deler, fornuft og irrasjonalitet. Dette kan leses som en parallell til skillet mellom naiv og sentimental i Schillers essay. Med andre ord skjer overgangen fra idyll til modernitet og fremmedgjøring, eller fra helhet til splittethet.

Samtidig er det en problematisk periode identitetsmessig. Det som kanskje best kjennetegner puberteten er nettopp identitetskrisen. Man befinner seg i en mellomposisjon mellom barn og voksen, noe som skaper en usikkerhet med hensyn til identitet. Det er kanskje også derfor flere av romanens karakterer oppfører seg som tenåringer: de gjennomlever hver

sine identitetskriser. Tenåringen er verken barn eller voksen, og kan dermed føle en mangel på tilhørighet. Tenåringer blir ofte sammenlignet med andre marginaliserte grupper eller outsiders. Kanskje mye av den absurde følelsen handler om det å være i en identitetskrise. Romanen *Doppler* handler i hvert fall om identitetskriser, som mange av fortellingens karakterer gjennomgår. Dette viser seg blant annet gjennom tap av far eller mor. Hovedpersonen knytter seg til andre mennesker som også er inne i en identitetskrise, eller kommer i en krise i løpet av romanen. Düsseldorf går også gjennom en identitetskrise. Identitetskrisen er forsterket ved at han aldri har kunnet snakke om faren, siden dette temaet er skambelagt fordi faren var tysk soldat. Høyremannen Basse er i utgangspunktet en mann med sin identitet plantet i kapitalismen. Han kommer imidlertid i en identitetskrise etter at Doppler har stilt spørsmålsteget ved hans livsførsel. Han vedkjenner seg at hans tidligere liv har vært tomt og meningsløst, og står ribbet igjen uten noe ankerpunkt i tilværelsen. Som Camus ville sagt: kulissene raser sammen. Han blir bevisst det absurde og meningsløse ved sitt liv. Identiteten som kapitalist og høyremann går fullstendig i oppløsning.

Her har den stakkars høyrevelgeren gått og samlet seg jordisk gods og beskyttet det bestående hele livet og så bryter han plutselig sammen uten at noen i hans flokk fanger det opp og hjelper ham. Det blir som å havne i tenårene igjen etter et langt liv. Plutselig kjenner man seg ikke igjen. (s. 125)

Fremmedfølelsen og absurditeten har slått inn også i høyremannens liv.

Tyven opplever en eksistensiell krise og kanskje også en identitetskrise etter å ha blitt sparket ut av kona. Maskuliniteten hans er også i krise. Han har vandret gjennom verden med sin maskuline identitet, vært en tyv og sprutet sæd rundt i hjemmet. Når kona blir lei av dette og kaster ham ut, blir både maskuliniteten og identiteten hans såret.

Karakterene i *Doppler* gjennomgår altså stort sett identitetskriser, noen av dem som en slags pubertal fase. Tenårene preges av identitetskrise og tvetydighet, som illustrerer den absurde følelsen. Krisene som karakterene opplever fører til en følelse av det absurde.

Naivisme som strategi i møte med det absurde

Som nevnt innledningsvis, fører den absurde følelsen i *Naiv. Super.* til en strategi som kan kalles naivistisk. Da Erlend Loes roman *Naiv.Super.* ble gitt ut i 1996, ble den utpekt som et eksempel på naivistisk litteratur.

Naivistisk litteratur er et forholdsvis nytt begrep, som ble brukt til å betegne en type litteratur på 1990 tallet. Det finnes derfor lite materiale som omhandler ”naivistisk” litteratur. I ”litteraturvitenskapelig leksikon” finnes det ingen slik betegnelse. Hvis vi går tilbake i tid, finner vi imidlertid at Schiller, i 1795 – 96, tok utgangspunkt i en forståelse av det naive – i en studie av skillet mellom klassisk og moderne diktning. Det kan derfor være interessant å bruke essayet som en bakgrunn for undersøkelsen av naivismen i romanen. Selv om begrepet naivisme ikke er brukt om litteratur tidligere, oppstod begrepet innen malerkunsten på slutten av 1800-tallet, der det brukes om:

en moderne kunstretning som gjennom en bevisst naiv framstilling etter forbilde av naturfolkene eller barnets uttrykksformer vil oppnå større umiddelbarhet i følelse, oppfatning og uttrykk. (Gyldendals fremmedordbok)

Naiv blir definert som: naturlig, umiddelbar, barnslig, enfoldig og troskyldig. (ibid.)

Schillers essay *Om det naive og sentimentale i ditekunsten* tar opp spørsmålet om det naive i diktningen. Ved siden av Goethe er Schiller den fremste representanten for tysk nyklassisisme. Dette essayet innleder den nyklassisistiske fasen i Schillers diktning. Et hovedtrekk ved nyklassisismen, som har sin tyske gren i klassikken, er dyrkingen av den klassiske litteraturen. De antikke idealene om fornuft og natur ble satt opp som ideal for kunsten. Enkelhet, klarhet og kausalitet skulle gi en harmonisk balanse, man søkte det kontrollerte og avviste det dunkle og ekstreme. Først og fremst dyrket man det universelle og allmenne, ikke det partikulære og særegne. I tysk klassikk ble særlig de greske klassikerne dyrket, for eksempel Homer. Goethe illustrerer nyklassisismens hang til regler ved å si at bare loven kan gi oss frihet. Nyklassisistene var anti-revolusjonære og mente at revolusjon førte til barbari (dette var jo i den franske revolusjonens tid). Man skulle imidlertid ikke kopiere det greske uttrykket, men skape sitt eget inspirert av antikken. Epoken er delvis overlappende med romantikken, og Schiller befinner seg i skjæringspunktet mellom nyklassisisme og romantikk.

Essayets viktigste begreper er ”det naive” og ”det sentimentale” i ditekunsten, og essayet har både nyklassisistiske og romantiske trekk på ideplanet. Schiller mener at mennesket i gresk tid var i harmonisk enhet med naturen. I denne opprinnelige, ”naive” tilstanden eksisterte det en reell forbindelse mellom tanke og følelse inne i mennesket. Det beste uttrykket for denne tilstanden er imitasjon av virkeligheten. Dette uttrykkes gjennom den såkalt naive ditekunsten på Homers tid. Eposene omhandlet den ytre virkeligheten, og

uttrykksmåten var naiv. Dette innebærer en direkte representasjon av natur, som vi finner i gresk diktning. (se Schiller, 1981, s. 33)

Men hos oss moderne har naturen forsvunnet fra det menneskelige liv som erfaring og subjekt, mener Schiller. (ibid, s. 34) I denne "sentimentale" tilstanden er forbindelsen mellom tanke og følelse ideell og dermed utenfor mennesket og ikke reell. Dette innebærer en splittelse av subjektet, og en fremmedgjøring i forhold til både oss selv og naturen. Utgangspunktet for mennesket i denne "sentimentale" tilstanden minner dermed om den følelsen av absurditet som blir beskrevet i Camus' essay, og som jeg presenterte i forrige kapittel. Splittelsen innebærer en fremmedgjøring i individet både overfor seg selv og overfor verden. Schiller søker imidlertid å gjenopprette en enhet, mens Camus anser enheten som umulig.

Samtidig er dette en beskrivelse av den moderne kulturen, at mennesket føler seg fremmed for naturen og også føler en indre splittelse mellom følelser og fornuft. Splittetheten og lengselen etter en tapt naturtilstand kjennetegner den sentimentale eller moderne mentaliteten, eller den absurde følelsen. Etter oppbruddet som startet med opplysningstiden, og som Schiller beskrev som moderne, har dette blitt et stadig mer aktuelt tema innenfor litteraturen: det moderne menneskes opplevelse av fremmedgjøring og meningsløshet. Dette kjennetegner på mange måter den moderne tidsalder. Schiller påpekte dette bruddet med harmonien som inntrådte via det moderne, og derfor er essayet hans interessant også i dag. Det er også relevant for Loes romaner, i og med at de omhandler nettopp dette bruddet med en tilsynelatende harmoni, og en opplevelse av absurditet og fremmedgjorthet. I begge romanene har hovedpersonene et "sentimentalt" utgangspunkt, hvor de opplever en splittelse mellom følelser og tanker, natur og kultur. Denne følelsen er den samme som følelsen av det absurde.

I følge Schiller gir denne følelsen av splittethet seg uttrykk i diktkunsten, som blir sentimental i stedet for naiv. Naturen trer i frem i dikterverdenen som idé og objekt (utenfor oss). Det beste uttrykket for denne sentimentale tilstanden er representasjonen av idealet. Dette innebærer en søken etter det enhetlige idealet som ikke lenger eksisterer reelt, mellom kultur og natur, mellom tanke og følelse. Skillet mellom naiv og sentimental diktning tilsvarer i grove trekk skillet mellom den klassiske og moderne diktkunsten. Mens de klassiske (naive) dikterne beveger oss via å vise frem naturen, beveger de moderne (sentimentale) oss via ideer, sier Schiller. (se Schiller, 1981, s.40) Naturen gjør mennesket enhetlig, kulturen splitter det, og gjennom idealet skal mennesket returnere til enheten. Målet det streber etter

via kultur er å foretrekke fremfor det som oppnås via natur, selv om det aldri oppnår idealet, sier Schiller.

Den naive poeten er streng og reservert, ifølge Schiller (se Schiller, 1981, s.35) Den tørre måten han behandler sitt stoff på, kan virke ufølsom. Han er ”ett” med sitt stoff. Forfatteren er ikke synlig. Dette kan minne om en slags naturalistisk diktning hvor stoffet søkes framstilt mest mulig objektivt, og forfatteren må derfor være usynlig. Den moderne, sentimentale poeten distanserer seg derimot fra stoffet for å se inn i seg selv. Her er det viktig å skille mellom forfatter og forteller, noe som Schiller muligens ikke gjorde. Når han snakket om poeten, mente han kanskje både det vi pleier å omtale som det lyriske jeg i et dikt og selve dikterpersonligheten. Den sentimentale dikteren kan ikke fremstille det de har mottatt på en tilsvarende måte, slik som de nøytrale naive dikterne gjorde gjennom sin imitasjon av virkeligheten. Fantasien trenger seg foran anskuelsen og tenkeevnen foran følelsen, og man lukker øyne og ører for å synke beskuende inn i seg selv. Dikterens sinn kan ikke motta inntrykk utenfra uten straks å betrakte leken i sitt eget indre og å gjøre denne til noe atskilt fra ham selv ved refleksjon. Dermed mottar vi aldri emnet direkte, bare det den reflekterende dikteren har gjort ut av emnet. Selv hvis dikteren selv er emnet, hvis han vil portrettere sine følelser for oss, opplever vi ikke hans følelser direkte men som reflekterte i hans sinn, det som han som observatør av seg selv har tenkt om det, sier Schiller. Hvis vi sammenligner denne ”poetens” diskurs med hovedpersonenes diskurs i Erlend Loes romaner, ser vi at de reflekterer og bearbeider alt de opplever gjennom en jeg- fortellerstemme, og ingenting blir vist frem for oss utenom gjennom sansene, tankene og følelsene til fortellerne i romanene. Det er en jeg-forteller i både *Naiv. Super.* og *Doppler*, noe som skiller seg fra den klassiske, nøytrale diktningen. Den subjektive stemmen i disse romanene er et typisk trekk ved moderne eller sentimental litteratur.

Det finnes to former for naivitet, ifølge Schiller. Den ene kaller han ”overraskende naivitet”, den andre kaller han ”naivitet av disposisjon”. (se Schiller, 1981, s.25) Naivitet av disposisjon, eller intendert naivitet, forutsetter vilje, og gjelder en person som ikke er helt underlagt naturen. En som er naiv av disposisjon, er et bevisst individ som ikke tar hensyn til kunstige, utvendige ting, og isteden dømmer tingene ut fra deres simple natur. Den naive representerer i den forstand ærlighet i motsetning til falskhet. Naturen står i opposisjon til kunst og affektasjon, som sannhet står i opposisjon til løgn og falskhet. Begge romanenes hovedpersoner representerer denne intenderte naiviteten, da de søker den naive autentisiteten. De prøver å finne ut hva som er løgn og hva som er sannhet. De ønsker å være ærlige mot seg selv og andre.: ”Jeg sa at jeg var lei av å late som om ting er annerledes enn de er. Jeg sa at

jeg ikke syntes at vi skulle sitte og nikke til hverandre og si at vi syns sånn og sånn litteratur er spennende, eller at den og den filmen er en viktig film.[...] Jeg fortalte alt akkurat som det er.” (*Naiv. Super*, s.106) Dette er et forsøk på å komme inn til kjernen, det essensielle, eller å bryte ned de kunstigste av alle strukturer, som kan holde stand bare ved å fornekte sannheten, sier Schiller. Med andre ord er dette en søken etter det naive og det opprinnelige.

Hovedpersonene i *Naiv. Super.* og *Doppler* skaper en strategi for å unnsnippe splittelsen, som oppleves som et tap for hovedpersonene. De sentimentale hovedpersonene søker ut av denne absurditeten eller sentimentaliteten ved hjelp av hver sine strategier. De søker på hver sin måte etter idealet, som skal motvirke følelsen av det absurde og skape en enhet mellom følelse og tanke, og mellom natur og kultur. De ønsker å oppnå en harmoni, og denne søkingen kan kalles både en strategi mot den absurde følelsen og en sentimental søken etter det naive, det ekte og opprinnelige. Man kan kanskje si at det absurde utgangspunktet fører til naivismen, som preges av idealiseringen av det naive. Søkingen etter idealet er en tematikk i både *Naiv. Super.* og *Doppler*. Hovedpersonenes overlevelsesstrategi blir naivismen. Hovedpersonen i *Naiv. Super.* søker det naive på flere måter. Til en viss grad søker også *Doppler* tilbake til det førproblematiske eller naive. Begge to søker også det naive i betydningen det umiddelbare. Det umiddelbare søkes via strategiene i både *Doppler* og *Naiv. Super.*. Jeg ønsker å finne ut hvilke trekk som forener og skiller de to hovedpersonenes strategier.

Strategier i møte med det absurde i *Naiv.Super.*

Naivistisk strategi i *Naiv. Super.*

Når jeg vil betegne *Naiv. Super.* som naivistisk, er det fordi den forholder seg bevisst til fenomenet det naive både i tema, motiv og uttrykk. Utgangspunktet i *Naiv. Super.* er en hovedperson som opplever den absurde følelsen. Den eksistensielle krisen som hovedpersonen i *Naiv. Super.* opplever, illustrerer det moderne, ”sentimentale” menneskes splittelse som Schiller snakker om. Dette medfører ifølge Schiller at forbindelsen mellom tanke og følelse ikke lenger er reell som i den første, naive tilstanden. Denne tilstanden kan også kalles fremmedgjøring. Det moderne menneske er fremmedgjort i forhold til naturen, og derved i forhold til seg selv. Hovedpersonen har et sentimentalt utgangspunkt og bruker den naivistiske strategien til å komme vekk fra denne sentimentaliteten eller dette bruddet med natur og følelser. Søkingen etter det naive brukes som overlevelsesstrategi for hovedpersonen, og gjenspeiles i romanens diskurs.

Nullstilling

En måte hovedpersonen søker tilbake til det autentiske på, er ved å nullstille seg. Følelsen av absurditet fører til en endring i hovedpersonens vaner: ”Dagene måtte bli annerledes. Nettene også.” (s.12) Hovedpersonen starter på null ved å avvikle sin gamle tilværelse, studiet og hybelen, i det hele tatt ved å kvitte seg med det gamle.

Å starte på null er én side ved naivismen som strategi. Dette innebærer en ny måte å erfare livet og verden på. Barnets og det naives rolle i teksten, er å erfare verden med nye øyne. ”Jeg tenker at jeg må begynne forfra. Hvordan begynner man forfra?” (s.13) Svaret er blant annet gjennom det naivistiske blikket, som hovedpersonen bruker til å fornye tilværelsen med. Til det får han hjelp av barnet Børre. Det innebærer blant annet en forkastelse av gamle vaner og konvensjoner.

Hovedpersonen begynner å kaste ball. ”Det er noe som er veldig bra med å kaste. Jeg vet ikke helt hva det er. Flere burde kaste. Vi burde kaste alle sammen. Da ville ting sett annerledes ut. Vi ville vært gladere.” (s.19) Man kan merke seg at verbet å kaste også kan vise til det ”å forkaste” gamle vaner, fortid og bekymringer for fremtiden. Å kaste ting viser til det å begynne på nytt, og forkaste sine vaner og inngrodde mønstre, noe som både er et av poengene i Camus’ essay og et av poengene med naivismen. Dette har nettopp hovedpersonen gjort, han har avviklet sin gamle tilværelse. Kastingen er en forutsetning for å tenke nytt og begynne på nytt (som et barn).

Det dreier seg om å kaste det gamle og kunne se med nye øyne. ”Det er for mange forvirrende elementer til stede. Ting jeg vet. Ting jeg tenker. Ironi.” (s. 55) Hovedpersonen skulle også ønske at han så livet litt som en reise, akkurat som Ferdinand Finne har uttalt. (s.54) Når man reiser og opplever nye steder, kan man også få en følelse av å legge det gamle bak seg og leve i nuet, og da opplever man jo bokstavelig talt nye ting for første gang. Et bilde på det umiddelbare ser hovedpersonen i gullfiskene. Hovedpersonen misunner gullfiskenes mangel på hukommelse. ”De har visstnok bare noen sekunders hukommelse. Det er umulig for dem å forfølge en tankerekke. De opplever alt for første gang. Hver gang.” (s.55) Å mangle hukommelse blir her tolket som å kunne oppleve alt med nye øyne, som et barn.

Etter å ha avviklet sin gamle tilværelse, føler hovedpersonen at han har gjort en ekte handling. ”Dette var ikke tull. Dette var ikke TV2”. (s.12) Hovedpersonens gamle liv blir på sett og vis forkastet, og dette skal lede til en ny autentisitet: ”Min eneste sjanse er å ikke late som. Da jeg var yngre handlet hvert eneste ungdomsprogram på TV og radio om å være seg selv. Om å tørre å være seg selv. [...] Det er først nå jeg begynner å ane hva det betyr.” (s.103)

Autentisiteten er et mål for strategien til hovedpersonen. Han sier at han ikke vil late som. Han vil kaste masken og være ekte. Klassisismens mål var også å være mest mulig autentisk, gjennom å imitere verden slik den virkelig var. De gjorde dette via enkelhet og strenghet i formen, blant annet ved å fokusere på det essensielle. Hovedpersonen og klassisismen har denne søkingen tilbake til det opprinnelige og autentiske felles. Man kan også trekke en parallell mellom hovedpersonens forkastelse av sin gamle tilværelse og Camus’ betraktninger rundt kulisser versus autentisitet. I *Myten om Sisyfos* er det et poeng for Camus å vise den absurde erfaringens positive verdi. Camus mener at det eneste autentiske er absurditeten, nemlig bevisstheten om døden og dermed om det meningsløse (i betydningen fruktesløse) med det vi driver med. Den absurde erfaringen og dermed forkastelsen av det

gamle fører til en autentisitet. På samme måten skal også naivismen lede til en ny autentisitet, ved forkastelsen og dekonstruksjonen av vanene.

Elegi

Barnet representerer det naive, eller det tapte idealet, og det er ikke tilfeldig at hovedpersonen i *Naiv. Super.* blir venn med barnet Børre. Hovedpersonen lengter også tilbake til sin egen barndom. Barndommens enkelhet, harmoni og lykke erindres med nostalgiske tilbakeblikk: ”Når jeg våknet om morgenen, tenkte jeg; sykkelen. Én tanke. I dag våkner jeg og har mange tanker. Helt sikkert mer enn fem. Det er et mas.” (s.24) Han savner enkelheten fra den gang han bare hadde én tanke i hodet. I følge hovedpersonen var barndommen rett og slett herlig: ”Det var så ukomplisert og greit. Når jeg ikke sov, sprang jeg rundt og var begeistret.” (s.32) Han lengter tilbake til denne begeistring. Hovedpersonen prøver ofte å innbille seg selv at han er et barn. I hvert fall hermer eller imiterer han barnet gjennom sin oppførsel. Hovedpersonen i *Naiv. Super.* har flere barnslige trekk, for eksempel drikker han ikke kaffe. ”Jeg forklarer at jeg ikke utelukker at jeg en gang kommer til å begynne å drikke kaffe, men at jeg foreløpig ikke har sansen for det. Jeg har faktisk aldri drukket det. Jeg har hatt kaffe i munnen, men aldri svelget.” (s.73) Fortelleren har tydeligvis en slags vegring mot å bli voksen. Denne vegringen mot å bli voksen er en del av hovedpersonens naivistiske strategi for å stoppe tiden, han beskytter seg mot den absurde følelsen av tiden som går.

Nostalgien tilbake til barndommen er et sentimentalt og moderne trekk, i Schillersk forstand. Fordi barndommen er noe opprinnelig som har gått tapt, kan man strengt talt aldri få barndommen tilbake. Men hovedpersonen ser ut til å ha en forhåpning om at han i hvert fall kan holde det vanskelige voksenuniverset på avstand, gjennom sin naivistiske strategi. I tillegg til å være et sentimentalt trekk, kan man også relatere denne nostalgien til nyklassisismens søken tilbake til antikken. I likhet med barnet representerer nemlig antikken det opprinnelige, ekte, naive og uskyldige for nyklassisismen og Schiller. Dette kan i en viss forstand sees som en parallell til nyklassisismens vektlegging av imitasjonen av de gamle klassikerne. Mens antikken er idealet hos klassisistene, er barnet idealet i *Naiv. Super.*. Idealet representerer i begge tilfeller det opprinnelige, naturlige og naive. Schiller sier at vi har en respekt for naturen og det naive, fordi det representerer en ide for oss, nemlig ideen om det vi engang var, barnet eller den tapte barndommen. Det naive representerer ifølge Schiller idealet, nemlig sammenheng og harmoni mellom følelse og tanke, mellom ytre og indre verden og

mellom menneske og natur. Hovedpersonen er en splittet, moderne person, som søker en harmoni og et tapte ideal som han husker fra barndommen, en følelse av trygghet og sammenheng som er blitt borte for ham.

Schiller inndeler den sentimentale diktningen i to typer: den elegiske og den satiriske. Den elegiske diktningen er en diktning som er nostalgisk i forhold til det tapte idealet, og fokuserer mest på det, mens den satiriske diktningen fokuserer mer på kontrasten mellom virkeligheten og idealet og er ofte satirisk overfor den mangelfulle virkeligheten. *Naiv. Super.* har visse elegiske trekk, idet den innebærer en nostalgi eller en opptatthet av det tapte ideal, barndommen. Elegien fokuserer ikke på å kritisere samfunnet, men på å strebe mot eller sørge over det tapte ideal. Etter min mening minner naivismen i *Naiv. Super.* om denne sentimentale strategien.

Myter og idyll

Fortelleren i *Naiv. Super.* sier også at han ønsker seg en autoritet.

Det jeg har mest bruk for er en eldre mann. En læremester. En som kunne fortalt meg hvordan ting henger sammen. Han skulle bedt meg om å gjøre arbeidsoppgaver som jeg syntes var meningsløse. Jeg skulle ha vært utålmodig og protestert, men allikevel gjort dem. Og omsider, etter mange måneders hard jobbing, skulle jeg ha skjønt at det fantes en dypere mening bak det hele, og at mesteren hele tiden hadde hatt en snedig plan. (s.36)

I tilbakeblikket på s.19 om treet, fungerer bestefaren nettopp som en slik autoritet. Noen gutter har ødelagt epletreet hans. De må betale tilbake pengene for epletreet i rater. Når de endelig har betalt tilbake gjelden, får de hele summen tilbake. Lidelsen er altså ikke forgjeves, de får belønning for arbeidet. Hovedpersonen sier at ”De må ha fått en følelse av at verden er god. At ting hang sammen. At noe betydde noe”. (s.22) Noe tilsvarende ønsker fortelleren selv.

Og mesteren skulle ha sagt at han ikke hadde mer å lære meg og så skulle han ha gitt meg noe. En stor gave. Kanskje en bil. Og jeg skulle ha sagt at det var for mye, at jeg ikke kunne ta imot den, men han skulle ha insistert og vi skulle ha tatt farvel på en vemodig, men solid måte. (s.36)

Strategien til hovedpersonen innebærer et ønske om å finne en autoritet og en søken etter sannheten i det opprinnelige eller i tradisjonen. Her kan bestefaren sees på som et

symbol på det opprinnelige og dermed sanne. En parallell autoritetstro finner vi i klassisismen, som dyrket antikkens kultur og dermed søkte tilbake til det opprinnelige.

Det finnes flere tilbakeblikk og anekdoter i romanen som bygger opp under håpet at etter lidelsen og strevet kommer til slutt belønningen. Dette illustrerer kanskje nettopp menneskenes evne til å skape slike myter. Disse mytene er noen av illusjonene som Camus snakker om; de som skjuler det absurde og meningsløse for oss. Et eksempel er historien om fuglen. Fortellerens bror tar seg av en skadet fugl. Da den dør får ikke broren vite det, men han får beskjed om at den har blitt frisk og har fløyet sin vei. ”Min bror hadde gjort alt som sto i hans makt for å redde fuglen. Og nå fikk han vite at den var fløyet. Han var glad. Det var fint å tenke på at fuglen var der ute et sted. Frisk. Og at han hadde hjulpet den.” (s.65) Camus ville nok sagt at denne illusjonen er en flukt vekk fra det absurde. Det religiøse spranget er også en slik flukt, hvor man håper på noe bedre etter lidelsen. At fuglen ”blir frisk”, er en belønning for brorens strev. At hovedpersonen vet sannheten om fuglens død, illustrerer det illusoriske ved slike sprang, og kanskje det illusoriske ved våre myter.

Hovedpersonen får servert enda en slik myte på tv. Det er en rekonstruksjon av en god handling. En fattig sorte kvinne opplever å bli reddet av en spontan TV-aksjon som startes av to politimenn. Det ender med at ”Folk sender penger og gaver og en mann tilbyr seg å gi kvinnen et nytt hus i et bedre nabolag.” (s.86) Og det hele kommer som en overraskelse på Christmas Day. Dette er enda et eksempel på at belønningen kommer til slutt, og bygger opp under ideen om at alt skal gå bra til slutt. Håpet om dette kan skape en følelse av at menneskenes lidelse likevel viser seg å ha en hensikt. Historiene om treet, fuglen og den fattige kvinnen skaper alle en naivistisk illusjon om at alt vil gå bra til slutt, og at det vil vise seg å være en mening i alt vårt strev. Det samme gjelder sangen fola fola blakken. ”Jeg kan synge Fola Fola Blakken. Det er få ting som er koseligere enn den. Når gutten kommer smilende inn i stallen og hilser fra far at blakken skal få hvile, da henger det sammen. Drøm om det du Blakken. Bare ete, bare stå. Kanskje rundt på tunet gå, med veslegutt på nakken.” (s.80) Igjen har vi en historie med en god slutt, som innbyr til håp. Hovedpersonen liker også TV-reklamer med grafiske fremstillinger av hvordan shampoo og tannkrem fungerer. ”Det er så deilig pedagogisk. Jeg kan se hvordan de effektive stoffene trenger inn i håret eller tennene og renser og ordner opp. Og etterpå blir det bedre enn det var før. Det er poenget. At ting skal bli bedre.” (s.83) I alle disse mytene pekes det fram mot et mål hvor alt skal bli bedre.

I New York må hovedpersonen gå tur med hunden Obi i en park. Her inntreffer følelsen av det absurde. ”Folk må tro at jeg er hundeeier i New York.[...] Det er en svimlende tanke. Når jeg ikke er hundeeier i New York, betyr det også at alle andre kan være noe annet enn de

gir seg ut for. Det betyr at det er umulig å vite noe som helst.” (s.134) Storbyen skaper en fremmedfølelse: ”Alle disse menneskene. De er overalt. [...] Jeg ser dem mens de er på vei fra et sted til et annet, revet ut av sin sammenheng.” (s.134) På samme side konkluderer hovedpersonen med en naivistisk innstilling: ”Det er klart de må gå her på gaten, de må til andre steder. Ting må fungere overalt. Vi er sammen om dette, tenker jeg. Stå på. Det kommer til å gå bra.” (s.134) Dette er et eksempel på at hovedpersonen selv forsøker å overta den naivistiske innstillingen som også preger anekdotene i romanen.

Naiv. Super. kan derfor kanskje minne om elegiens undergruppe ”idyll”, som Schiller opererer med. Til en viss grad fremstilles nemlig idealet som virkelig oppnåelig og gjenstand for glede i denne romanen, gjennom alle mytene som sier at det skal gå bra til slutt.

Gjentagelsen

Hovedpersonen i *Naiv. Super.* søker det naive gjennom lek. Ballspillet og bankebrettet får hovedpersonen i *Naiv. Super.* til å glemme tiden. For det er i utgangspunktet tiden (25 års dagen) som har gitt ham alle disse skremmende og fremmedgjørende tankene. Når han derimot lever i nuet gjenopplever han følelsen av sammenheng mellom kropp og sjel, mellom tanke og følelse. Dette skjer blant annet når han snur bankebrettet og når han slår ball. Hovedpersonen finner ut at han skal kjøpe en ball. Men han vil ikke ha en dyr ball. ”Tiden er ikke inne for en kvalitetsball. Konkurransesementet må tones helt ned i mitt liv akkurat nå. Rekreasjon er stikkordet.” (s.17) I *Naiv. Super.* kretser hovedpersonens liv stadig rundt ufruktbare sysler som lek, rekreasjon og reising. Blant annet finner han ut at kasting er en glimrende aktivitet, som får ham til å glemme tiden. Igjen en strategi for å fokusere på det umiddelbare, og glemme tiden som går. Hovedpersonen klarer også å glemme tiden i en stakkert stund mens han slår ball. Leken innebærer både rytme og gjentakelse som får tiden til å ”stanse”. Det at leken er fiktiv, får også tiden til å ”stanse”. Begrensningen av tiden er dermed et ledd i naivismen, og dette skaper et fokus på øyeblikket. Man kan trekke en parallell mellom naivismen og nyklassisismen, siden nyklassisismen også går ut på å skape begrensninger, for eksempel på tidsplanet via enhet i tid, og derigjennom en form for enkelhet og umiddelbarhet. Naivismen brukes også her som overlevelsestrategi for å motvirke følelsen av det absurde, som er det moderne og sentimentale utgangspunktet.

Hovedpersonen oppveier møtet med den dårlige vennen Kent ved å kjøpe seg et bankebrett. Dette er et leketøy som appellerer til flere sanser, både hørsel og syn. Den innbyr

til en totalt hensiktsløs aktivitet som kan gjentas i det uendelige. Tiden slutter å være hierarkisk eller lineær/formålsrettet, og blir sirkulær.

Når alle pinnene er banket jevnt med brettet, oppstår en følelse av sammenheng. Ting passer sammen. De har en mening. Så snur man brettet og banker en gang til. Det er en evighetsmaskin som gir brukeren følelsen av sammenheng. Tiden stopper opp, og gjentakelsene gir harmoni.(s.60)

Dette er, akkurat som ballspillet, en ufruktbar, repetitiv aktivitet. Dette kan henvise til Camus' tanker om at livets verdi måles på grunn av sin ufruktbarhet. I *Myten om Sisyfos* er Sisyfos dømt til å rulle en stein opp, for at den så ruller ned igjen, og så videre i det uendelige. Camus mener at ufruktbarheten eller det formålsløse ved det Sisyfos bedriver gir øyeblikket en større verdi. Bankingen med brettet er en slik Sisyfos-aktivitet. Gjentakelsen gir en følelse av sammenheng, når man er ferdig med den ene siden, må man begynne på nytt igjen på den andre siden. Dette er ikke noen fremtidsrettet aktivitet, og det ufruktbare i aktiviteten skal gi øyeblikket en større verdi. Disse fruktesløse handlingene virker i utgangspunktet meningsløse, men hovedpersonen utfører dem paradoksalt nok for å oppnå en følelse av sammenheng. Det handler kanskje om å være tilstede der man er. "Det er en utsøkt monoton aktivitet som fyller meg med glede. Tankene stopper opp." (s.61) Å være tilstede i øyeblikket er en utfordring for det moderne menneske, som er full av ubrukkelig og fremmedgjørende, abstrakt informasjon og bekymringer for fremtiden (og fortiden).

Hovedpersonen tar også en tur med heisen. "Jeg kjører opp og ned. Jeg har stått her i snart tre kvarter. Hver gang jeg kommer ned trykker jeg på den øverste knappen, og når jeg kommer opp trykker jeg på den nederste." (s.93) Heiskjøringen innebærer, i likhet med Sisyfos-arbeidet, en aktivitet som repeteres hele tiden. Hovedpersonen når toppen av bygningen bare for å kjøre ned igjen. Han kjører ikke heis for å komme til toppen, bare for å kjøre heis. Dette er dermed en totalt formålsløs aktivitet. Poenget er selve aktiviteten, ikke noe mål utenfor den. Selve aktiviteten er målet, kan man kanskje si. Da får også aktiviteten og øyeblikket større verdi i seg selv, når det ikke blir redusert til et middel for et mål. At disse aktivitetene gjentar seg og aldri fører videre mot noe mål, minner oss om livets runddans, eller livets evige gjentakelse som Nietzsche også snakker om (se for eksempel Eriksen, 1992). Fokuset på øyeblikkets verdi innebærer også en kritikk av fremskrittsoptimismen fra opplysningstiden.

Og i listen med ting hovedpersonen setter pris på, er det nettopp øyeblikkets sanselige og ufruktbare gleder som blir nevnt, blant annet: "-Banking, -Sitte på do, -Trær, -Sovne og drømme og våkne, -At noen stryker meg på ryggen og -Musikk" (s. 87) Det er verdt å merke

seg at musikk representerer det umiddelbare innen kunstartene (samt det dionysiske i henhold til Nietzsche). I denne listen får tingene/aktivitetene en verdi i seg selv uten å referere til noe mål eller mening utenfor dem. Men likevel bekymrer fortelleren seg hele tiden for fremtiden, og for om alt vil gå bra til slutt. Han klarer ikke helt å nyte øyeblikket. Det å gå rundt huset med faren gir også en følelse av mening, akkurat som tingene i listen ovenfor. ”Da jeg var liten pleide pappa og jeg å gå rundt huset vårt. Han holdt meg i hånden og så gikk vi rundt hele huset. Av en eller annen grunn husker jeg det som en veldig god og meningsfull ting.” s.88. Her har vi igjen en ufruktbar handling uten mål, som gir mening i seg selv. Den er sirkulær og minner litt om et rituale, noe som kanskje betoner trykket på handlingen i seg selv.

Einsteins relativitetsteori minner også om den sirkulære tidsforståelsen:

Og det står at han engang sa at Hopi-indianerne er de som er best skikket til å forstå relativitetsteorien. Språket deres har ikke noe ord for tid, og begrepene om fortid og fremtid finnes ikke. De opplever ikke tiden som lineær, men som et sirkulært rom hvor fortid, nåtid og fremtid alltid eksisterer side om side. (s.139)

Den sirkulære bevegelsen går igjen i romanen. Blant annet mottar hovedpersonen en faks i loop. ”Det står det samme nesten hundre ganger. Be not afraid. Kim har fakset i loop.” (s.91) Igjen fokuseres det på sirkelbevegelsen og gjentakelsen. Gjentakelsene minner om et rituale, kanskje ekstra sterkt fordi ordene ”Be not afraid” stammer fra Paven. Verdien av ordene forsterkes ved å repeterer dem. Det skapes en rytme som appellerer til sansene, samt en mystifisering av ordene.

En fellesnevner ved nyklassisismens og *Naiv. Super.*'s metode er fokuset på gjentakelse. Klassisismens etterligningsetetikk bygger på imitasjon eller gjentakelse av virkeligheten. Imitasjon er gjentakelse, og nyklassisismen imiterer dessuten antikken mens hovedpersonen i *Naiv. Super.* imiterer barnet. Det er også en parallell mellom gjentakelse og elegi ved at begge har et visst fokus på den repeterende bevegelsen. Gjentakelsen går igjen på flere plan i *Naiv. Super.*, fra hovedpersonens repeterende handlinger, for eksempel det å kaste ball, til tekstens formelle trekk, for eksempel repetisjon ved rytmer og rim. Denne repeterende metoden i *Naiv. Super.* er et ledd i søkingen etter det naive, eller nærmere bestemt, en søken etter det umiddelbare, fordi repetisjonen eller gjentakelsen skaper en slags ”stansing” av tiden. Og tiden er jo i utgangspunktet et hovedproblem for hovedpersonen, det er tiden som har skapt splittelsen og følelsen av det absurde i ham. I stedet for en lineær tidsforståelse ønsker hovedpersonen å fokusere på at tiden er relativ, slik at han kan fokusere på øyeblikket, og

slippe å tenke på fremtid eller fortid. Hovedpersonen liker Einsteins relativitetsteori. ”Jeg forstår at Einstein er min venn. I hans teori skal det på en måte være innbakt at fortid, nåtid og fremtid eksisterer side om side. Det er en av relativitetsteoriens konsekvenser.” (s.77)

Hovedpersonen finner fire ting som har med tid å gjøre i New York. Postkortet med påskriften ”The time is always now”, peker på øyeblikket (s.188). Annonseteksten henviser også til øyeblikket og sansene (s.189), mens diktet om tid viser til alle tings gjentakelse og det sirkulære: ”And the sand running through the hourglass is From the Beach of Eternity and will never Run dry.” (s.190) Også klokkeklamene fokuserer på øyeblikket og gjentakelsen (s.191). Disse tidshenvisningene bygger opp under jakten på det umiddelbare i romanen. Hovedpersonens sterke behov for en klokke og hans oppmerksomhet rundt tiden kan dessuten vitne om et behov for å kontrollere tiden.

Sansenes univers – å søke det umiddelbare via det sanselige

Kroppslige aktiviteter kan motvirke informasjonen og hjelpe ham til å være mer tilstede her og nå istedenfor å være alle andre steder. ”Gi meg en ball. Gi meg en sykkel. Det er størrelser jeg takler.” (s.43) Sanserikdommen i øyeblikket skaper ny mening for ham. ”På veien hjem fra skogen ser jeg hesten en gang til. Den er brun.” (s.43)

Sansene blir knyttet til glede, som når hovedpersonen er glad etter å ha snakket med Lise som han er forelsket i. ”Når vi har snakket ferdig, ligger jeg på sofaen og smiler. Det er akkurat som om det har sluttet å regne. Som om det har regnet og regnet, men at det omsider har holdt opp. Og alt lukter sterkt og fargen på trærne er alle slags grønn.” (s.104)

Hovedpersonen har sterkere kontakt med sine sanser etter å ha snakket med Lise, så dette har altså motvirket hans fremmedfølelse. Når Camus snakker om Sisyfos, snakker han om sansene og om øyeblikkets gleder. Hovedpersonen vil oppnå den samme gleden som Sisyfos ifølge Camus opplever. Og denne gleden har med øyeblikket og sansningen å gjøre.

Mye av det den gode vennen Kim blir glad av, som han ramser opp i sin liste, har også med sansene og kroppen å gjøre, blant annet: Vann, å svømme, sjokolade, mørk sjokolade, kanskje med nøtter, mandler, cognac, å se grevling, skyer, løpe. (s.108) Man kan merke seg at slike enkle og sanselige ting vanligvis blir nedvurdert i samfunnet, mens det abstrakte og intellektuelle ofte blir oppvurdert. Det kan synes som om denne romanen er et forsøk på å oppvurdere det sanselige, eller å søke å gjenopprette en balanse mellom det kroppslige/sanselige og det abstrakte/intellektuelle. Hovedpersonen kontakter professor Paul

via nettet. Paul har skrevet boken om tid, og hovedpersonen ser på Paul litt som en guru eller en gud som har svaret på alt, i likhet med bestefaren. Dette er igjen et eksempel på hovedpersonens autoritetstro og strategien som går ut på å søke tilbake til det opprinnelige. Han sender ham en mail med eksistensielle spørsmål. Noen av spørsmålene er imidlertid mer konkrete, for eksempel: "Do you like to throw a ball against a wall and catch it again?" (s.98) Sanseverdenen eller det konkrete er altså med her også, og likestilles med spørsmål av eksistensiell karakter, sånn som: "Does time exist?" Han ønsker seg igjen følelsen av sammenheng: "I would love to have the feeling that everything has a meaning and that it will be o. k. in the end" (s.98) Han ønsker at Paul skal gi ham et svar, og forsikre ham om at det vil gå bra til slutt. Sidestillingen av eksistensielle/abstrakte og trivielle/konkrete spørsmål, skaper en likestilling mellom det dype og overflaten/det sanselige, og hierarkiene høy/lav oppløses. Her uttrykkes forsøket på å skape en balanse mellom det abstrakte og det konkrete. Det samme skjer i eksemplet på s.25: "Jeg faxet Kim og spurte om hans foreldre kledde ham i fløyel da han var liten. Jeg spurte også om han vet hva det hele handler om." Denne sidestillingen er kanskje et forsøk på å restituere det sanselige som likeverdig med det abstrakte, noe som for øvrig er en del av hovedpersonens prosjekt i romanen. Ved å likestille dem skapes en anti-hierarkisk balanse eller verdinøytralitet mellom det sanselige og det abstrakte.

Når hovedpersonen betaler kontant for bilen han kjøper til broren, kommenterer forhandleren det fremmedgjørende ved det moderne samfunnets betalingssystemer.: "Det er først når man betaler kontant at man virkelig kan snakke om kjøp, mener han. Han syns at alle kortene og avbetalingssystemene har fremmedgjort den opprinnelige kjøpeopplevelsen. Penger i hånden, det er kjøp." (s.102) Fremmedgjøringen har å gjøre med at den opprinnelige sanseerfaringen (av pengene) er forsvunnet, og kjøpet blir en abstrakt prosess. Igjen blir sansene neglisjert i forhold til intellektet, som i resten av det moderne samfunnet, noe hovedpersonen motvirker ved å betale kontant.

Fremmedgjøringen i det moderne samfunnet har kanskje nettopp å gjøre med denne distanseringen overfor det sanselige og kroppslige, eller at dette er undertrykt i vårt intellektuelle samfunn. Man mister da kontakten med seg selv (sine sanser). Det at hovedpersonen slutter på universitetet kan sees på som et ledd i hans søken tilbake til seg selv/ sine sanser, som han minnes fra barndommen, og som han lengter tilbake til. Voksne glemmer rett og slett å sanse, eller de husker ikke hvordan det er, selv om glede og begeistring er knyttet til sansene. Vi klarer ikke å sanse som barn lenger, som om alt var nytt. Vi er kommet inn i våre vaner, den mekaniske repetisjonen. Hovedpersonen ønsker å åpne sansene

igjen. Han vil lokke dem frem igjen gjennom lek og bevegelse, og gjennom å være oppmerksom på sansene og øyeblikket. Også gjennom språket vil han appellere til sansene. Søkingen tilbake til sansene foregår altså på flere plan. Søkingen tilbake til sansene er samtidig et virkemiddel i jakten på det umiddelbare, øyeblikket eller nærværet.

Det umiddelbare går igjen i romanen i den forstand at øyeblikket, handlingene osv skal ses på som et mål i seg selv, ikke som et middel. Dermed blir disse også mer verdifulle. Det samme skjer med forholdet mellom overflate og dybde. Mens man ofte karakteriserer overflaten som verdiløs i seg selv, fordi den peker mot noe dypere, og dermed kun fungerer som en tom referent til det refererte, kan man i motsatt fall se på overflaten som verdifull i seg selv. Dette forutsetter at man ikke kun ser på overflaten som et middel for å forstå ”meningen bak”, men at man ser den som et mål i seg selv. Overflaten er ofte tilknyttet sansene. Barn tillegger dette større verdi enn de voksne. Men ved fornuftens inntreden via voksenverdenen, blir ofte den sanselige overflaten redusert i forhold til det som man refererer til. Naivismen kan tolkes som et forsøk på å komme tilbake til barnas forståelse av overflaten og det sanselige som verdifullt i seg selv, uten noen dypere mening. Da blir det også viktig å kunne ta imot sanseinntrykk uten fordommer. Denne aksepten av overflaten er samtidig en aksept av det sanselige. Man kan også relatere dette til grensesettingen for øvrig i romanen, hovedpersonen ønsker å akseptere grensene for hva han kan forstå, og han ønsker å fokusere på dette sanselige.

På s.195 leker hovedpersonen og broren Kims lek. Dette er en lek som går ut på å legge merke til sanseinntrykk (gjenstander), og huske dem etterpå. Det er betegnende at hovedpersonen husker alt, mens broren glemmer en hel del. Noe av hovedpersonens prosjekt i romanen går jo nettopp ut på å legge merke til og bruke sansene igjen. ”Det er alltid ubehagelig å glemme åpenbare ting” sier hovedpersonen. Dette kan utvides til generelt å gjelde alt det såkalt åpenbare og overfladiske, som ofte blir ”glemt” til fordel for dypere ting. Igjen har vi et eksempel på hovedpersonens forsøk på å gjenopplive sansene.

Tiden og fremmedgjøringen. Strategi: begrensning og gjentakelse

Hovedpersonen finner en bok om universet og tiden, som han leser for å forstå tiden bedre. Forfatteren Paul skriver blant annet at universet vil ta slutt engang. ”Alt vil gå i revers, og til

slutt vil det hele rett og slett kollapse.” (s.78) Historien om universet innbyr altså ikke til håp. Men heldigvis er det utrolig lenge til.

Kanskje vil universet begynne å trekke seg sammen allerede om hundre milliarder år, men det kan også drøye i en milliard milliarder år. Og etter det vil vi ha like mange år til å pakke sammen tingene våre og forberede oss på slutten. Jeg elsker disse tallene. Paul er en satan med tall. (s.79)

Tallene er så store at han føler seg fritatt fra ansvar. ”Disse tallene er så absurde at jeg merkelig nok blir i godt humør.[...] Det er så lite jeg kan foreta meg fra eller til. Det er befriende. Mitt eget ansvar minsker betraktelig. Jeg kan kjenne det akkurat nå. Ansvarsfølelsen avtar. I et enormt tempo. Jeg er nesten ingenting.” (s.79) De store tallene gjør at han kan utsette tanken på slutten, dette er en del av hans strategi for å motarbeide den absurde følelsen.

Tallenes dimensjoner gjør at de ikke egentlig angår ham, de blir fremmede og absurde for ham. Han slipper å tenke på slutten fordi den er så langt borte. Men bevisstheten om slutten kan også, paradoksalt nok, gi livet mening. ”Plutselig føles kjennes det fint å ha en frist å forholde seg til. Jeg har egentlig alltid jobbet godt under press.” s.80. Det er døden som gir oss bevisstheten om det absurde, og dermed hever øyeblikkets verdi. Men bevisstheten om tiden og dermed om slutten, gjør hovedpersonen urolig. Paul spekulerer rundt sannsynligheten for at vi nærmer oss slutten. ”Hvis n er en million, kan vi forvente å bli utradert, på en eller annen måte, om åtte tusen år.” (s.127)

Det absurde kan bety ”ufattelig” eller ”ubegripelig”. På side 125 bruker hovedpersonen ordet absurd: ”Og temperaturene er ofte absurde”. Fremdeles dreier det seg om boken om tid, som innebærer en rekke absurde opplysninger, i den forstand at de er ufattelige for hovedpersonen. Opplevelsen av noe som absurd, springer her nettopp ut av følelsen av noe som er for stort til å fatte. New York symboliserer også i denne forstand en absurd verden. ”Dette er New York. Jeg lar meg overvelde.” (s.128) Byen er absurd blant annet ved at den er ufattelig stor. New York er for stor for å kunne ta imot eller sanse. ”Sanseimpulsene står i kø. Noen av dem går meg naturligvis hus forbi. Hjernen har ingen mulighet til å holde følge med øynene. Eller med ørene. Eller med nesen.” (s.129) Han konfronteres igjen med noe som er ufattelig stort, og dermed inntreder den absurde fremmedfølelsen igjen. Han må foreta en utsiling av sanseintrykkene. ”Jeg har bestemt meg for å notere det vesentligste.” (s.129) Han lager igjen lister, for å sortere sanseintrykkene. Blant annet lager han en liste med kjempestore og en med små ting.

I *Naiv. Super.* er listene hovedpersonen skriver et ledd i den naivistiske overlevelsestrategien. Å skrive lister er et av virkemidlene hovedpersonen bruker i sin nye tilværelse. Disse listene skal bidra til å skape mening for hovedpersonen. ”Av en eller annen grunn har jeg hengt meg opp i dette med lister. Lister er en god ting.” sier han på s.16. Listene har kanskje sin verdi på grunn av konteksten. Selv om de ofte virker absurde, kan de vise til en autentisitet, som for eksempel listen på s.17: ”Det er en ærlig liste”.

Når Børre og fortelleren konkurrerer om hvor mange dyr de har sett, lager de lister. På s.48 prøver hovedpersonen å kategorisere dyr etter om de er fisk eller ikke, noe som er et ledd i strategien å gjøre verden oversiktlig og klar. Hovedpersonen forsøker å holde de vanlige konstruksjonene oppe. ”Jeg vil helst at vi dropper de dyrene alle har sett. Hvis ikke må vi ramse opp alle mulige vanlige og kjedelige dyr.[...]” (s. 47)

Listene er et uttrykk for hans søken etter det naive, da de skal tjene til å skape oversikt for ham og å fokusere på det essensielle i hans tilværelse. Dette er en systematisering og kategorisering av virkeligheten, som skal skape orden ut av kaoset. Samtidig er de med på den begrensningen av verden som inngår i hans prosjekt og skaper trygghet. Listene skaper oversikt og fokuserer på det essensielle uten overflødige, forstyrrende elementer. Det overflødige ”skrelles bort”. Fokuset på det essensielle skaper også et inntrykk av troverdighet, som den naivistiske strategien etterstreber.

Hovedpersonens naivistiske strategi går også ut på å konkretisere abstrakte fenomener, og derved forstå dem gjennom en slags førstehåndserfaring. Eksperimentene med fotoner og andre konkretiseringer av abstrakte fenomener som hovedpersonen i *Naiv. Super.* bedriver, representerer en forenkende naivisme. Hovedpersonen prøver å gjøre den abstrakte tiden mer konkret, for å forstå den. Han lager derfor vakuum i et syltetøyglass. Han vet at lyset som går gjennom glasset går forttere enn lyset utenfor. Når han slukker lyset, forestiller han seg fotonene i glasset. ”Der kan det stå og la de heldige fotonene som treffer det få seg en overraskelse.” (s.63) Ved å personifisere de heldige fotonene som får seg en ekstra rask tur inne i glasset, prøver han å få en konkret opplevelse av tiden. Han forsøker å forstå begreper som tiden via diverse konkretiseringer av fenomenet. På denne måten blir det abstrakte mer håndgripelig og oversiktlig. Det fremmede (tiden) gjøres nært (fotoner i en kopp). Dette er igjen et eksempel på begrensning som strategi. Ved å begrense tiden til å bli noe konkret forsøker han å kontrollere den. Å være tilstede i øyeblikket retter også fokuset på det konkrete, som har med sansningen å gjøre. Camus sier: ”Jeg forstår at selv om jeg gjennom vitenskapen kan gripe fenomenene og regne dem opp, kan jeg ikke dermed forstå verden.”

(Camus, 2002, s.23) Det konkrete kan gi en mer meningsfull opplevelse enn det abstrakte, noe som hovedpersonen her erfarer.

Her ser vi også en likhet mellom det å sanse og å forstå. Det som ikke kan sanses er på sett og vis også uforståelig og virker dermed absurd for ham. Dette ubegripelige skaper en fremmedfølelse i hovedpersonen som han kjemper imot. Han har angst for boken om tid, på samme måte som han har angst for reisen til New York. Dette er uhåndterlige størrelser for hovedpersonen som helst vil ha alt under kontroll, til å ta og føle på. Hovedpersonen utfører begrensningens kunst, som man kan se som en parallell til klassisismens idealer.

Begrensningen er et virkemiddel i hans strategi for å bekjempe det absurde.

Tanken på å reise til New York skremmer hovedpersonen. Antakeligvis fordi New York er et symbol på det moderne samfunn og fremmedgjøringen. I storbyen kan man nettopp miste kontakten med seg selv og sine egne sanser fordi alt er så enormt. Fremmedfølelsen forsterkes også ved at dette er så langt hjemmefra/ så langt fra hovedpersonen selv. Derfor skaper tanken på å reise dit en angst i hovedpersonen. For å roe seg ned må han kaste ball i bakgården (for å opprettholde kontakten med seg selv og sine sanser) (s.110) En grunn til at han er så redd for å reise til New York er at han er redd for å bli overveldet. ”New York. Det høres skummelt ut. Overveldende. Jeg er redd for å bli overveldet akkurat nå. Den byen forekommer meg å være for stor.” (s.111) Han er redd for å ikke klare å ta imot alle inntrykkene.

Underliggjøring

Sansene og kroppen brukes av hovedpersonen som en motvekt mot fremmedgjøringen, mens den intellektuelle informasjonen fremkaller den. ”Hun trodde at denne klubben het Barnas Sus, og hun var stolt av å tilhøre den. Hun syntes det var et flott navn. Da hun lærte å lese, forsto hun at hun hadde tatt feil og at navnet var Barnas Hus. Hun ble kjempeskuffet. Jeg har det på samme måten” (s.43) Tittelen Barnas Sus appellerer mer til sansene enn Barnas Hus. I tillegg vekker den fantasien idet den er en litt mystisk og gåtefull tittel. Mystikken og skjønnheten forsvinner med det mer informative Barnas Hus. Det er skuffende, men mye kunnskap dreper den sanselige appellen. Vitenskap kan bidra til å skape en entydighet som faktisk lukker sansene, i stedet for å vekke dem. Å vekke sansene er da også en funksjon av det poetiske, som i dette tilfelle Barnas Sus. Å vekke sansene bidrar til å åpne opp for å kunne motta inntrykk på en ny måte, og dermed leve mer her og nå. Naivismen går også ut på å

gjenopplive de døde sansene fra barndommen. For barn er særdeles mottakelige for sanseinntrykk. Dette eksempelet viser til underliggjøringen som også er en side ved naivismen. Informasjonen tildekker det autentiske eller ekte ved opplevelsen av barnas hus, og derfor er dette en parallell til kulissene som Camus beskriver i sitt essay. Via det naive barnet kan man oppleve verden på en ny måte, som for eksempel Barnas Sus. Naivismen knyttes her til poesi, og estetikk har ofte vært knyttet til underliggjørings-begrepet. I likhet med det absurde og naivismen kan kunsten føre til en ny autenticitet på grunn av sin underliggjøring av det tilvante.

Det å reise til New York kan også knyttes til underliggjøringen. Broren overbeviser hovedpersonen om at han må reise til New York. ”Det skjer ting når man reiser, sier han. Hva da? Spør jeg. Perspektiv, sier min bror.” (s.112) Mens sansene har med nærhet å gjøre, har perspektiv å gjøre med avstand. Reisen kan derfor virke som det motsatte av å komme i kontakt med seg selv. Som en forsikring mot fremmedgjøringen tar han med seg bankebrettet. ”Det vil være en trygghet bare å ha det liggende i sekken. Vite at det er der. Og hvis jeg skulle bli nødt til å banke, så er det der.” (s.118) Perspektiv får hovedpersonen også ved å lese i boken om tid. Selv om den er abstrakt og vitenskapelig, og ikke appellerer direkte til sansene som bankebrettet, bruker han mye tid på den, blant annet på flyreisen til New York. Det er en parallell mellom reisingen og lesningen ved at de begge gir perspektiv, og det er kanskje ikke tilfeldig at han leser under reisen. Oppe på Empire State Building forsøker hovedpersonen å motta sanseinntrykkene uten fordommer.

Utsikten er fantastisk. Jeg kan se alt. Havet. Byen. Fjellene i horisonten. Min bror er veldig systematisk. Han bruker lang tid, og han leser i guide-boken om hva som befinner seg i de ulike himmelretningene. Han vil gjerne peke og forklare, men jeg trekker meg litt unna. (s.197)

For ikke å ødelegge sanseopplevelsen, unngår hovedpersonen å lese i guide-boken. Dermed kan han nyte utsikten med et barns øyne, eller med nye øyne, noe som innebærer en mer åpen resepsjon av sanseinntrykkene. Her er han inne på sin naivistiske tilnærming til verden, som minner oss om strategien ”å starte på null”. Camus snakker om en ny måte å se verden på. Det er først når vi innser det absurde ved tilværelsen at man kan få dette nye synet. Noe lignende opplever hovedpersonen når han ser gjennom et lomme-kaleidoskop. ”Det lager 24 fremstillinger av alt jeg ser på. De mest trivielle ting blir til fine mønstre. Jeg tvinges til å revurdere mitt syn på det som er så vanlig at jeg har sluttet å legge merke til det.” (s.200) I dette tilfellet er det en slags underliggjøring som virker inn. Via kaleidoskopet blir verden annerledes og dermed ”nyere” eller mer autentisk enn den er for et sløvet øye. Vanene er

illusjoner ifølge Camus. I disse eksemplene avsløres vanene eller illusjonene gjennom naivismen, det absurde og kunsten. Et barns blikk og kunstens blikk har begge en nyskapende effekt. Tingene blir seg selv igjen i det de unnslipper oss, sier Camus. Underliggjøringen blir dermed mer sann enn virkeligheten. "Noe er annerledes" sier hovedpersonen på vei hjem fra New York. Han har fått et nytt perspektiv gjennom å reise, fordi reisen også skaper en form for underliggjøring eller fornyelse. Hovedpersonens perspektiv har endret seg både på grunn av reisen og barneblikket.

Formelle virkemidler

I *Naiiv. Super.* er det en jeg-forteller og han er høyst synlig. Alt skildres gjennom et subjektivt jeg, noe som ifølge Schiller kjennetegner den sentimentale diktekunsten. Når alt blir reflektert gjennom denne jeg-fortelleren, blir ingenting presentert objektivt eller nøytralt. Vi kan samtidig se på hovedpersonens språk som romanens diskurs, for romanen utgjøres jo nettopp av jeg-personens fortelling eller språk. Siden dette utgjør tekstens diskurs, kan dette naivistiske språket sees på som et formelt virkemiddel i teksten. Samtidig som heltens overlevelsesstrategi i *Naiiv. Super.* er naivistisk, så er også selve romanens form naivistisk. Den tilstreber det naive via formen. Allerede tittelen *Naiiv. Super.* kan man se som en idealisering av det naive, siden ordet *naiv* sidestilles med *super*. Diskursen inneholder, i form av fortellerens språk, diverse naivistiske virkemidler. Som vi har sett er setningene i *Naiiv. Super.* er korte og enkle. Forenklingen skaper trygghet og oversiktighet i en farefull verden som truer med oppløsning. I det hele tatt er diskursens formelle virkemidler med på å bygge opp under overlevelsesstrategien som er hovedpersonens prosjekt.

Forkorting av setninger skaper en begrensning og dermed kontroll. Begrensningene kjenner vi igjen fra nyklassisismen som fokuserer på begrensning ved for eksempel stedets, tidens og rommets enhet. Dette er på en måte tekstens formelle strategi for å motarbeide det absurde utgangspunktet. Teksten er med på å underbygge hovedpersonens prosjekt. Eller sagt på en annen måte: hovedpersonens strategi gjenspeiles i romanens formelle trekk.

Språket er et av leddene i hovedpersonens overlevelsesstrategi for å oppnå det naive. Han imiterer ofte barnets språk. Han bruker et enkelt uttrykk for å forklare kompliserte ting.

Om det naive uttrykket sier Schiller at den naive tenkningen medfører et naivt uttrykk, det vil si få ord. Det akademiske uttrykket bruker mange ord. I det naive språket er uttrykk og tanke ett, termen forsvinner i forhold til det refererte, ifølge Schiller. Det akademiske

uttrykket derimot, tildekker det samme som det uttrykker. Det naive uttrykket skaper en illusjon av at tanke og uttrykk er ett: ”Det ser så tøft ut. Bare kjøre.” (s.53) Effekten blir at istedenfor å si: ”det ser så tøft ut å bare kjøre”, så følger setningene tanken ”spontan”, det vil si ettersom tankene dukker opp. Et direkte og enkelt språk gir inntrykk av å være mer ærlig og troverdig enn et akademisk, tildekkende språk. Fortelleren bruker et ”ærlig og nakent” uttrykk. Dette er et bevisst virkemiddel i romanene. Det er en villet naivisme i hovedpersonens språk, parallelt med at det naive er idealet for hovedpersonen i romanen. Språket er dermed ikke egentlig naivt, men naivistisk eller sentimentalt. Som Schiller sier: Mens den naive dikteren *er* natur, *søker* den sentimentale dikteren naturen. Språket skal skape en form for autentisitet, som også skal gi et inntrykk av sannsynlighet. Igjen støter vi på en strategi som minner om nyklassisismens, her dreier det seg om kravet om troverdighet og autentisitet. Fortelleren søker å være så troverdig som mulig ved å begrense seg til å si det aller nødvendigste og ikke ”legge noe fra eller til”. Det å imitere det naive språket minner også om nyklassisismens imitasjon av grekernes naive kultur, og innebærer en søken tilbake til det opprinnelige.

I den naivistiske diskursen fjernes i alt som er overflødig, og det er lite detaljert, for eksempel finnes det lite beskrivelser i romanen. Man skal stå tilbake med kjernen, eller det essensielle, noe som listene er et eksempel på. Utsagnene i *Naiv. Super.* er også ofte unyanserte, noe som skaper trygghet ved at det virker forenkler. Unyanserte utsagn forenkler den komplekse virkeligheten. Entydighet og klarhet skapes av kaos: ”Jeg har to venner. En god og en dårlig.” (s.7)

Når vi ser på språkets lydsammensetninger, finner vi mye rytme, alliterasjon og repetisjon i både *Naiv. Super.* og *Doppler.* Disse poetiske virkemidlene skaper også en følelse av harmoni og trygghet. Poesi er et av virkemidlene som på en måte opphever den (for hovedpersonene) skremmende følelsen av at tiden går. Gjentakelsene fungerer på samme måte som kattepus-telefonen som hovedpersonen vil starte som et beroligende prosjekt. Dette skaper også en form for umiddelbarhet. Presensbruken er overveiende i *Naiv. Super.* Det å fokusere på nuet er et av de naivistiske virkemidlene. Et barn glemmer tid og sted når det er oppslukt av leken, og hovedpersonen forsøker å oppleve noe tilsvarende ved å fokusere på nuet, og dermed glemme at tiden går. Presensbruk og korte setninger gjør at tiden ”stanser”, og språket blir preget av umiddelbarhet. Den samme konsekvensen har også rytmene og gjentakelsene på s.171:

”Nå kaster jeg.

Nå tar min bror imot.
Nå kaster min bror.
Nå tar jeg imot.”

Sitatet her er nesten som et dikt, med rim, rytme og alliterasjoner. Det fokuserer på øyeblikket ved å bruke ”nå” som tidsindikator, og korte ned setningene, slik at hvert øyeblikk blir ”enestående”. Det er som om tiden stanser i hver setning eller hvert kast. Hver handling blir unik. Denne dvelingen ved øyeblikket skaper en følelse av umiddelbarhet. Samtidig kan dette eksemplet virke harmoniserende og balanserende, ved at setningene kompletterer og balanserer hverandre både ved formen og innholdet, den har en kryssende og kiastisk struktur (annenhver setning er lik men motsatt), og ved rimene og repetisjonene. Selve handlingen: å kaste ball til hverandre, er da også en handling som kjennetegnes ved å være balansert. Balanse, harmoni og umiddelbarhet (via enhet i tid, sted og rom) er idealer som nyklassisismen også opererer med. Den naivistiske strategien i *Naiv. Super.* har nyklassisistiske trekk.

Et av tekstens formelle virkemidler er sjangerblandingen. Romanen inneholder andre tekster som er puttet inn i teksten, blant annet en lang faks om noen trær i New York, et dikt, samt utdrag fra søk på nettet etter mer eller mindre vulgære ord. Dermed blir ”høykulturelle” sjangere som skjønnlitteratur blandet sammen med ”lavkulturelle” sjangere som fakser, e-poster og lister. Sjangerblandingen kan knyttes til søkingen etter sannhet og autenticitet. Det å putte inn ”dokumentariske” tekster; fakser og e-poster i teksten, skaper et inntrykk av ekthet, og av at hendelsene i romanen virkelig har funnet sted. Det å presentere noe direkte kan også knyttes opp mot det naive, umiddelbare uttrykket. Presenteres noe indirekte, står man i fare for å tildekke det man avdekker eller i verste fall å lyve. En direkte presentasjon av fakser, e-post osv i *Naiv. Super.* skaper et inntrykk av romanens autenticitet og ærlighet, og setter fokus på det essensielle. Romanen skaper dermed et inntrykk av troverdighet, som vi har sett gjennom flere andre virkemidler i romanen. Samtidig skapes en forvirring med hensyn til hva som er fiksjon og hva som er virkelighet ved romanen.

Et annet virkemiddel som skaper inntrykk av autenticitet er sammenblandingen av forteller og forfatter. Forfatteren lar det skje en forveksling mellom ham selv og fortelleren, gjennom blant annet å putte inn en e-post adressert til seg selv i teksten. Denne e-posten er for øvrig fra en reell professor. Ved å gjøre seg selv identisk med hovedpersonen, via navnet i e-posten, skapes ytterligere en forvirring rundt spørsmålet om denne romanen skal oppfattes som dokumentarisk. Mange har da også spurt forfatteren om dette er en sann historie. Dette

kan minne om nyklassisismens krav om troverdighet, om at diktningen skal imitere virkeligheten. Forvirringen rundt forholdet mellom fiksjon og virkelighet kan også skape spørsmål rundt forholdet mellom tekst og virkelighet.

Mange av de naivistiske virkemidlene i teksten bidrar til å gjøre verden mer oversiktlig og levelig for hovedpersonen, som rett og slett ikke takler verdens ugjennomtrengelighet. Samtidig er denne strategien begrensende. Det ser ut til at begrensningens kunst opptar hovedpersonen som ønsker å gjøre verden så liten og oversiktlig som mulig. Dette er også et slags forsøk på å oppnå enhet mellom følelse og fornuft, denne enheten som ifølge Schiller eksisterte i antikken, og som man også kanskje opplever i barndommen før absurditeten treffer inn og skaper en splittelse. Enheten er brutt, men hovedpersonen søker tilbake til det naive. Dette underbygges ofte gjennom tekstens virkemidler, som også på mange måter preges av en naivisme, eller en søken etter det naive.

Doppler og strategiene

Samfunnskritikk og satire

Etter å ha våknet opp i skogen begynner Doppler å reflektere over hverdagslivets absurditet. *Doppler* representerer med dette en kritikk mot samfunnet. For mens han ligger der i lyngen føler Doppler seg befridd fra informasjonssamfunnets negative konsekvenser, eksemplifisert gjennom diverse barne-tv programmer. Ikke bare informasjonssamfunnet, men samfunnet i sin helhet blir kritisert, for eksempel opptattheten av materielle ting. Tingene har nærmest tatt kontrollen over ham. Hans bevissthet har vært forstyrret av gjennomtrengende barnesanger fra TV.

Samfunnet og de materielle tingene blir satt opp mot de store, eksistensielle temaene, og hovedpersonen føler seg befridd fra hverdagslivets trivialiteter. Isteden blir han opptatt av farens død. Ved å sette eksistensielle spørsmål om krig, liv og død opp mot spørsmål om interiør og barne-tv sanger, viser fortelleren samfunnets absurditet. Han klarer å bli bevisst på det absurde i å sammenligne badetrom med krig og død, noe han øyensynlig ikke har klart før. Vi ser da det absurde i at badetromsfliser kan gjøres viktigere enn en krig. Samfunnet kritiseres for sin absurditet i betydningen mangel på perspektiv. Doppler begynner å sette ting i perspektiv. For eksempel er krigen i Irak, og farens død, viktigere enn badetrommet. Spørsmålene om liv og død er mer verdifulle enn de materielle tingene.

Hovedpersonen kommer inn på datterens lidenskapelige forhold til *Ringenes Herre*-filmen. Han stiller seg distansert til *Ringenes Herre*-filmen, i motsetning til datteren, som er mer opptatt av filmen enn av krigen i Irak. Dermed settes også filmen opp mot krigen i Irak, og det absurde i at datteren er mer opptatt av filmen om det gode mot det onde enn av den virkelige krigen i Irak. Likheten mellom den onde Saruman i filmen og sjefen for palestinerne Hamas skaper en sammenblanding av virkelighet og fiksjon. Men det er absurd å sammenligne en fiktiv kamp mellom det gode og det onde med virkelighetens kriger. Sammenligningen mellom *Ringenes Herre* og virkeligheten skaper absurditet ved at man ikke lenger klarer å skille mellom fiksjon og virkelighet. Datterens mangel på perspektiv gjør at hun heller ikke klarer å skille mellom virkelighet og fiksjon. Hun lever seg inn i denne fiktive

verdenen som vektlegger kampen mellom de gode og de onde. Samfunnet og datteren klarer ikke å skille mellom fiksjon og virkelighet. Datteren løser sine identitetsproblemer ved å gå opp i alveverdenen og Ringenes Herre. Hun identifiserer seg så sterkt med alvene at hun lærer seg å snakke alvisk. Hun klarer ikke å distansere seg fra filmene i motsetning til Doppler. Mens datteren lever seg inn i den fiktive verdenen, og lærer seg alvisk, forholder Doppler seg distansert overfor filmen. ”Tatt del i og tatt del i, sa jeg. Vi har sett en uvanlig kostbar film om troll.”(s.30) Hovedpersonen prøver å skape avstand mellom seg selv og de fiktive kulissene eller mønstrene som filmen representerer. Doppler kritiserer dermed absurditeten ved både samfunnets og datterens mangel på perspektiv, blant annet fordi den innebærer at de ikke klarer å skille mellom fantasi og virkelighet. Kritikken innebærer en avstand eller et perspektiv til samfunnet. Samfunnets regler blir avslørt som fiktive eller inautentiske. Schiller snakker om flere undergrupper innenfor den sentimentale diktningen, og satiren er en av dem. Satiren viser kontrasten mellom realitet og ideal, og kan enten være refsende, alvorlig og patetisk satire eller munter, spøkefull satire. Satiren viser oss virkeligheten som mangel og idealet som høyeste realitet. Idealitetstrangen er det sanne kall for en satirisk og en sentimental dikter. *Doppler* minner på mange måter om satiren, der hovedpersonen refser samfunnets og de andre karakterenes absurditet. Han setter samfunnets mangler opp mot sine egne idealer, og bruker dette som et ledd i sin strategi for å bekjempe absurditeten. Denne strategien blir da en del av romanens sentimentale strategi. Samfunnskritikken innebærer et opprør som preger Dopplers strategi, og som kan minne om romantikkens revolusjonære strategier. Dette er en politisk strategi som innebærer engasjement og transcendens. Doppler minner her også om en modernistisk eksistensialist, som vil bryte ned gamle strukturer for å skape nye. Modernismen bejaer nyheten ved å bryte med tradisjonen (Lothe, Refsum og Solberg, 1997, s.162) Dette skiller seg fra strategien i *Naiv. Super.*, der hovedpersonen var mindre samfunnskritisk, heller så opp til autoriteter og i den forstand hadde klassisistiske trekk.

Doppler flytter fra kone, barn og jobb, og bosetter seg i et telt i Nordmarka. Drevet av sult dreper han ei elgku og må deretter nærmest adoptere elgkalven hennes, etter iherdige anstrengelser for å jage den vekk. Et merkelig ”vennskap” mellom disse to oppstår. Doppler har funnet ut at han ikke liker mennesker, men skogen og elgene tiltaler ham. Overlevelsestrategien blir altså å flytte ut i skogen, og å bryte med samfunnet. Man kan i det hele tatt si at denne hovedpersonens strategi preges av et opprør, eller et brudd med samfunnets normer. Å flytte ut i et telt i skogen er allerede et eksempel på å bryte med samfunnets konvensjoner. ”I tre døgn er det lov å ha et telt stående på samme sted, mens mitt

har stått i snart to hundre. Han ville nok ikke likt det, Løvenskjold.” (s.37) I tillegg uttrykker hovedpersonen stadig en forakt for menneskene og sivilisasjonen. Også som syklist får hovedpersonen utlevd sin rolle som opprører mot samfunnet.

Men som syklist tvinges man til å bli en fredløs. Man tvinges til å leve på utsiden av samfunnet og på kant med det etablerte trafikksystemet[...]. Syklistene undertrykkes, vi er en taus minoritet, våre jaktmarker blir stadig færre og vi tvinges inn i mønstre som ikke passer for oss, vi får ikke snakke vårt eget språk, vi er tvunget under jorden.(s.25)

Kritikk mot naivismen

Man kan også merke seg at fiksjonene i fiksjonen representerer de samme mytene i romanen *Doppler* som i *Naiv. Super.* Med dette mener jeg den naivistiske forestillingen om at alt ender godt og at det gode vinner. Dette er *Ringenes Herre* et eksempel på, mens den virkelige krigen i Irak ikke har den samme naivistiske slutten hvor de gode vinner og de onde blir eliminert. Tvert imot har krigens utvikling skapt forvirring med hensyn til hvem som er de gode og hvem som er de onde. Den samme naivismen representeres ved programmet *Norge Rundt*, som fungerer som en av samfunnsfiksjonene i romanen. Det henvises til to av programmets søte historier i romanen, og Düsseldorf ønsker å bli en del av dette naivistiske universet, og glemme sin triste fortid. Prosjektet lykkes ikke.

Etter at Norge Rundt sendte reportasjen om ham, har han gått på en liten smell. [...] Han føler at hans liv inneholder en større kompleksitet enn det Norge rundt klarte å formidle på fem minutter. De maktet ikke å lodde den virkelige dybden i hans faderløse tilværelse. Det ble en reportasje om modellbygging. (s.126)

Norge Rundt er et underholdende nyhetsmagasin, som ikke formidler kritiske reportasjer Dette programmet viser da også kun solskinnshistorier og handler ”kanskje særlig om samspillet mellom norske mennesker og dyr.” (s.109) Det representerer i så måte også en fiksjon eller en flukt vekk fra det absurde. Forbrødringsfestivalen har også et naivistisk budskap. ”Vi må forstå hverandre, og nøkkelen til forståelse ligger i å kjenne hverandre.” (s.148) Det er en slags forsoningsfestival. Det er sansene og øyeblikket som settes i fokus, noe som blir for mye for en journalist. ”Han er vant til å sitte der og knote med ord og her er det plutselig det kroppslige som tar over, og det er nærhet og andre fremmede ting.” (s.149) Høyremannens naivitet når det gjelder forsoning smitter ikke over på *Doppler*.

Ingen vil være gladere enn meg dersom det lykkes. Men jeg må innrømme at jeg ikke har noen tro på at det kan gå. Jeg tror toget har gått. Jeg tror vi som lever nå må forsvinne og at det må oppstå en ny menneskeart. Med blanke ark og et mindre antall aggressive egenskaper. En mindre eiegod menneskeart. (s.150)

Han uttrykker en kynisme som kanskje samtidig er en innrømmelse av tilværelsens absurditet. Dermed kritiserer Doppler indirekte den naivismen som preget mytene i *Naiv. Super.*, og som innebar at alt skulle gå bra til slutt.

Düsseldorfs ønske om å skape en solskinnshistorie i Norge rundt blir i virkeligheten snudd til det absurde. Hans gode intensjoner blir mistenkeliggjort og dermed blir dette isteden en historie om en kynisk verden. Dette viser kontrasten mellom mytene (naivismen) og virkeligheten (det absurde). I forhold til Schillers termer er *Doppler* mer preget av satire, mens *Naiv. Super.* har likhetstrekk med elegien og nærmer seg en idyll.

Tilbake til naturen

For Doppler er det noe befriende ved elgens og naturens taushet, som i motsetning til kulturen ikke pådytter ham konstant informasjon. Doppler har jo klaget over all informasjonen han blir pådyttet via massekulturen, blant annet barnesanger og nyheter, Ringenes Herre. ”Og for første gang på flere år var det ganske så stille.” (s.24) Ute i skogen er det jeg-personen som står for all den verbale kommunikasjonen. Dermed kan han bruke sin egen fantasi eller sine egne vurderingsevner fritt. Det er også her ute i den tause skogen han starter sin fortelling. Det tause irrasjonelle får fram hans egen stemme, og det gir rom for kreativiteten. Han blir selv et subjekt i sitt eget liv, fra å ha vært et objekt for informasjons- og konsumsamfunnet. Han påpeker også dette i forhold til sønnen: ”Mangelen på impulser her ute har en positiv effekt på Gregus. Vi sitter lenge ved bålet og bare småprater og gjør ingenting spesielt.” (s.84) Befrielsen fra det forstyrrende informasjonssamfunnet er en lettelse. Hovedpersonen opplever en slags idealtilstand ute i naturen, hvor han kommer tilbake til en følelse av harmoni: ”Da de verste smertene ga seg noe, opplevde jeg en velsignet ro. Det var bare skog. Den vanlige blandingen av alskens sammensatte følelser og tanker og plikter og planer var borte.” (s.24) Overlevelsesstrategien til hovedpersonen her synes altså å være en tilbake-til-naturen strategi, som for så vidt minner om *Naiv. Super.*'s naivisme.

Men Doppler fokuserer på å kritisere samfunnet som representerer den reelle virkelighet og dens mangler og sette sivilisasjonen opp mot naturen. Samtidig representerer *Doppler* en

parallell til *Naiv. Super.* via sin elegiske idealisering av det tapte ideal. I *Naiv. Super.* er dette idealet knyttet til barndommen og barnet, og i *Doppler* er det knyttet til naturen og det primitive livet. I den forstand er begge romanene sentimentale, naivistiske og elegiske, mens satiren er til stede i *Doppler*.

Doppler og elgen. Kampen mot det absurde.

I *Doppler* står forholdet mellom *Doppler* og elgkalven sentralt, og forholdet til elgkalven er ifølge *Doppler* selv intimt:

Jeg brukte den som hodepute store deler av natten, og da jeg våknet i dag, ble vi liggende og se på hverandre på en nær og intim måte som jeg sjelden har opplevd med mennesker. Jeg tror ikke jeg engang har opplevd det med min kone. Selv ikke i starten av forholdet. (s.14)

Doppler har et spesielt forhold til elgene i romanen. I begynnelsen har *Doppler* dårlig samvittighet overfor elgkalven, etter å ha drept moren dens: ”Jeg klarer ikke å se den i øynene.” (s.11) Han prøver i det lengste å unngå den. Men han slipper ikke unna.: ”Den bebreider meg på en aktiv og bråkete måte. Den forsøker å psyke meg ut.” (s.12) Dette er et eksempel på at *Doppler* tolker elgkalven som et menneske, og tillegger den menneskelige egenskaper og motiver. *Dopplers* tolkning topper seg med at elgen, ifølge *Doppler*, stirrer på *Dopplers* kjønnsorgan, som er unormalt stor, hvorpå *Doppler* i ren aggresjon kaster en øks mot elgen. *Doppler* forstår og forklarer hele tiden elgen ut fra en menneskelig psykologi. Hovedpersonen aksepterer dermed ikke det ugjenomtrelselige eller uforståelige ved elgen. ”I går lå vi hele dagen og småpratet i teltet.”(s.14) Det ligger underforstått at det her er snakk om en enveiskommunikasjon, der *Doppler* fører en monolog. *Doppler* behandler elgkalven som et menneske, for eksempel vil han spille lotto med den. Men *Bongo* er elendig i lotto (s.37) Elgkalven blir i *Dopplers* øyne et ”tungnemt barn”. Via kontakten med naturen blant annet gjennom elgen, konfronteres *Doppler* med det irrasjonelle. I møtet med dette irrasjonelle dyret fortsetter *Doppler* å menneskeliggjøre elgen. Selv om det kan se ut som et fruktesløst tidsfordriv, fortsetter han hele tiden å servere menneskelige tolkninger av elgen.

Jeg tolker det dit hen at han er sjalu. Han ser på min kone som en rival, noe som i og for seg stemmer med virkeligheten. Men en kone er noe helt annet enn en kompis, forklarer jeg. [...] Men du og jeg er venner og vi kommer alltid til å være venner[...]Ikke vær redd.(s.62)

Han tillegger elgene fornuft på linje med menneskenes: ”Jeg tar meg i å bebreide den døde moren at hun tok kalven med seg på tur, midt i jaktseasonen. Hvor hadde hun hodet?” (s.18) Litt tidligere i teksten forekommer det en sammenligning mellom elgen og skoleelevene på Sogn. ”Og til min irritasjon sto den utenfor teltet og hang i timevis. Ikke ulikt elevene på Sogn videregående skole her nede – ” (s.13) Elgkalven blir tolket som og sammenlignet med en tenårings. Som Camus sier: ”Å forstå verden er for et menneske å gjøre den menneskelig.”(s.24) Tolkningene er en måte å menneskeliggjøre elgen på, og dermed menneskeliggjøre det irrasjonelle.

Naturen og det menneskelige blir på en absurd måte knyttet sammen når Doppler tenker seg elgen som røyker.

Hadde kalven hatt tilgang på røyk, ville den ikke ha tenkt seg om to ganger. Den er alene i livet og det begynner å gå opp for den at verden er brutal, og den ser ingen fremtid og ingen mening med noe. Det er selvfølgelig umodent av den å ta ut frustrasjonen på meg, men hva annet er det å forvente? Den er tross alt et barn.(s.14)

Vi kan igjen snakke om en menneskeliggjøring av det irrasjonelle som også kanskje innebærer et forsøk på å kontrollere det. Denne posisjoneringen overfor elgen kan også gi assosiasjoner til menneskenes overgrep i forhold til dyr, som et allvitende og overlegent vesen. Menneskeliggjøringen av elgen er en av Dopplers strategier for å bekjempe det absurde. For ham er elgen uforståelig og irrasjonell, og for å motvirke fremmedfølelsen dette uforståelige kan inngi ham, utfører han sin tolkningsstrategi. Denne strategien er en slags gjennomtrengning av elgens bevissthet, som innebærer en overskridelse av grensene mellom ham selv og elgen. Dermed blir dette et eksempel på Dopplers strategi for å motvirke følelsen av absurditet som det irrasjonelle gir ham. Han skaper ”mening” ut av den ”meningsløse” elgen. Samtidig er dette et eksempel på at Dopplers strategier innebærer transcensens eller overskridelse av grenser. Doppler overskrider seg selv ved å ”gå inn i” elgens hode. Hans strategi går dermed ut på å trenge gjennom overflaten, istedenfor å bare betrakte den. Derfor er det interessant at han er i konflikt med sin egen tenåringsdatter. Det at Doppler kritiserer datteren for å være virkelighetsfjern, faller tilbake på ham selv. Hans egen strategi med å tolke elgen, representerer den samme manglende evne til å skille mellom fiksjon og virkelighet som han kritiserer datteren for.

Doppler forneker det absurde når han tolker elgen ut fra menneskelige termer. For Camus sier: ”En eneste ting: denne verdens ugjennomsiktighet og fremmedhet, det er det absurde.” (Camus, 2002, s.17) Fremmedfølelsen går ut på ”å oppdage at verden er

ugjennomtrengelig, få øye på i hvilken grad en sten er fremmed, er uforklarlig for oss, med hvilken intensitet naturen, et landskap, kan fornekte oss.” (ibid, s.17) Når Doppler later som om elgen er et menneske prøver han å gjøre den mindre fremmed, og dette representerer en fornektning av det absurde. Da forveksler han fiksjon (sin egen tolkning) med virkelighet (elgens indre). Han fornekte da det fremmede og uforklarlige, noe som minner om datterens sammenblanding av fiksjon og virkelighet. Når Doppler sier ”Kalven sier naturligvis ingenting. Den bare ser på meg med store, tillitsfulle øyne.”, bryter han med denne strategien og aksepterer avstanden mellom ham og elgen. Han faller imidlertid stadig tilbake til sin gjennomtrengende strategi. Hovedpersonen aksepterer ikke det ugjennomtrengelige. ”I går lå vi hele dagen og småpratet i teltet.”(s.14) Han innrømmer først at elgen ikke kan snakke, men nå sier han at de småpratet sammen hele dagen. Det foregår en veksling mellom at han innser kløften mellom ham selv og elgen (det irrasjonelle), og at han fortrenger den kløften.

Det ufruktbare. Jakten på det umiddelbare som strategi.

Flinkheten er en av de tingene som preger Dopplers tidligere liv.

Jeg har vært så satans flink.[...] Midt i all denne flinkheten har jeg vandret rundt i årevis. Jeg har våknet i den, sovnet i den. Jeg har pustet flinkhet og gradvis mistet livet. Slik er det, ser jeg nå. Gud forby at mine barn blir like flinke som meg. Men min datter viser bekymringsfulle tegn på flinkhet og jeg tror det var på høy tid at jeg flyttet ut i skogen, også for hennes del. s.39

Flinkheten har snarere vært en byrde enn en glede for hovedpersonen. ”Har man først blitt flink, fins det ingen grenser for hva man er i stand til å gjøre for å fortsette å lokke positive tilbakemeldinger ut av omverdenen.”(s.40). Flinkheten er vanligvis et middel for å oppnå et mål, og fører dermed til en utsettelse av livet for hovedpersonens del. Han vil ut av denne spiralen. ”Jeg skal dø uflink og jeg skal aldri forsøke å prestere noe igjen så lenge jeg lever. Ingenting skal jeg prestere.” (s.40). Man kan trekke paralleller mellom flinkheten og det å levere eller prestere. Dette innebærer det motsatte av den umiddelbare opplevelsen, som hovedpersonen er på jakt etter også i denne romanen. Mens flinkheten er et middel for å oppnå et mål, er ufruktbarheten som Camus applauderer en tilstand hvor man ikke skal utrette noe men bare leve. Øyeblikket blir satt i fokus. Doppler er på jakt etter dette mystiske og umiddelbare. Samtidig er denne jakten på det umiddelbare et ledd i kampen mot den absurde følelsen. Fokuset på øyeblikket får hovedpersonen til å glemme at tiden går. Og dette fokuset har Doppler til felles med hovedpersonen i *Naiv. Super.*

Doppler peker også på at fraværet av en far kan føre til en ubalanse som han hevder vil være sunn for sine barn, for å unngå flinkheten. Flinkheten er noe han sterkt vil bort fra, og den representerer samfunnet som Doppler kritiserer. Når Doppler oppfordrer datteren til å ha fest, snur han farsrollen på hodet: ”Jeg får mark av flinkheten hennes og forsøker å oppfordre henne til å ha fest i stedet.” (s.65). Han fokuserer på den hensiktsløse handlingen ”å ha fest”, i stedet for den målrettede flinkheten. Igjen ser vi et eksempel på å forsøke å gi tilbake øyeblikket sin verdi på bekostning av fremtiden eller den målrettede flinkheten. Flinkhet assosieres også med kontroll mens fest og rus medfører å slippe kontrollen. Det å slippe kontrollen er tydeligvis et ideal for hovedpersonen, hvis liv har vært preget av kontroll. Rytmeegget som faren vil ha med seg i kisten, kan illustrere Sisyfos-mytens gjentakende bevegelse, som Camus beskriver. For det første er det rundt, noe som kan symbolisere den sirkulære bevegelsen, og den sirkulære tidsforståelsen, læren om livets evige tilbakekomst. For det andre er det et egg, som symboliserer fruktbarhet, men dette egget er ufruktbart. For det tredje har det en repeterende rytme som fortsetter i det uendelig, noe som minner om Sisyfos-arbeidet som gjentar seg i all evighet og aldri kommer noe videre. I så måte kan egget symbolisere det absurde og ufruktbare som er et tema i romanen. Doppler tror også at ønsket fra faren kanskje handler om ”[...]at hans eget liv burde inneholde flere rytmer, dans og musikk og løssluppenhet og mindre vanlige og pliktoppfyllende og kjedelige ting,[...]” (s.44) Her uttrykkes ideen om et mer sanselig liv, et liv som leves i øyeblikket uten tanke på fremtid og mål. Snøen er også en absurd og ubrukelig ting, som menneskene flest ikke liker, men Doppler liker snøen. ”Den kan brukes til noe. Det beste er å ha en lyskilde å se mot, f.eks. en gatelykt. Eller gå ute og bare la det lave ned. Det er rikdom.” (s.45) Det virker absurd å henvise til brukbarheten av snøen, når den kun kan ”brukes” til å se på. Tvert imot er snøen ganske ubrukelig i vanlig forstand. Det er kanskje egentlig nettopp derfor Doppler liker snøen, fordi den ikke kan brukes til noe. Tvert imot hemmer den samfunnets effektivitet. Den henviser Doppler til formålsløse handlinger, som å sitte og se på den, eller måke snø. ”Og jeg setter i tillegg pris på å måke snø.” (s.45) Snømåking er kanskje den mest Sisyfos-lignende aktiviteten som tenkes kan, siden den må gjentas og gjentas. Man måker snø, så blir det fullt av snø igjen og man må måke på nytt osv., akkurat som Sisyfos må dytte opp steinen for så å se den rulle ned igjen osv. ”Ingenting gjør meg så lite misfornøyd som at det snør. Jeg kan sitte ved et vindu i timevis og se på at den kommer. Stillheten i et snøfall. Den kan brukes til noe.” (s.45) Å sitte og se på stillheten i et snøfall er en temmelig formålsløs aktivitet.

Elgkalven Bongo er heller ikke spesielt målrettet. ”Etter hvert går vi ut og forsøker å lære Bongo å hente pinner som vi kaster, men han ser ikke vitsen med det, og det gjør sant og

si ikke jeg heller, så da går vi tilbake til teltet og fortsetter å gjøre ingenting helt til vi begynner å kjede oss. Det ligger innbakt i oss at vi til stadighet skal gjøre ting.” (s.84) Doppler dyrker uvirksomheten: ”Vi vil på død og liv unngå å kjede oss, men jeg har begynt å merke at jeg liker å kjede meg. Kjedsomhet er undervurdert.” (s.84) Å være uvirksom er en del av det å være ufruktbar, som også kan bidra til at man lever mer i øyeblikket istedenfor å bevege seg mot et mål hele tiden. Denne strategien med å fokusere på øyeblikket, minner om strategien i *Naiv. Super*. Doppler søker det umiddelbare blant annet gjennom å dyrke det ufruktbare. Dyrkingen av øyeblikket kan også innebære en kamp mot tiden som går, via stansingen av tiden, og dermed er dette et ledd i kampen mot det absurde.

Når Doppler vil hedre sin far, vil han også hedre det ufruktbare, eller ubrukelige, som han selv sier.:

Min totemfar får noen korte, fuglevingeaktige armer som vil være ubrukelige i alle andre sammenhenger enn på en totempæl. Men på en måte var livet hans også slik, tenker jeg. Han var ubrukelig på samme måte som de fleste av oss er det, og han vil på mange måter komme bedre til rett i en totempæl. Det er egentlig ubrukeligheten hans som hedres. Det er den jeg bygger et monument over.(s.128)

Etter å ha blitt ”omvendt” av Doppler innser også høyremannen det problematiske ved flinkheten, eller målrettetheten, ved sitt tidligere liv. ”Han sier det har vært altfor lite spill og moro i livet hans. Da han selv var liten, handlet alt om å bli stor, og da barna hans var små, var han alle mulige andre steder og skapte seg et navn og en formue og alt slikt.” (s.122) Dermed har flinkheten vært et hinder for øyeblikksopplevelsen også i høyremannens liv, noe han nå vil rette opp. Og Doppler blir bekymret når sønnen Gregus viser tydelige tegn på flinkhet ved å begynne å lese:

For meg er dette dråpen i begeret. Hvis han leser som fireåring, kommer han til å drive med andre- og tredjegradslikninger før jeg vet ordet av det. Han må stoppes. Flinkheten hans må kuttes ved roten. Gregus skal ikke ned til sivilisasjonen. Han skal være i skogen med meg.(s.138)

Doppler vil ikke at sønnen skal bli flink, antageligvis på grunnlag av sine egne negative erfaringer av flinkheten som et hinder for å leve i øyeblikket. Han oppfordrer også elgen Bongo til å leve mens han er ung.

Du er ikke den yngste lenger, sier jeg til Bongo, og du tror kanskje det forplikter deg til å bli voksen raskt, men det skal du ikke tenke. Jeg synes du skal tviholde på din frie ungdom. Gjør sprø ting. Ta deg en fest. Lag kvalm og lag faen. Det er Doppler som sier det, sier jeg. Og Doppler var kanskje en av de flinkeste

i landet i sin tid. Nå har han trukket seg tilbake og jobber mer frilansaktig.(s. 146)

Dette kan også sees på som et ledd i bekjempelsen av det absurde, fordi hovedpersonen oppfordrer sønnen til å holde på sin ungdom og ikke bli voksen. Dette innebærer en kamp mot tiden og alderdommen og derigjennom en bekjempelse av det absurde (som jo springer ut av bevisstheten om døden).

Man kan også tenke seg at byttehandelen er en illustrasjon på gjentagelsen og det ufruktbare, da det bygger på et prinsipp om gjensidighet. Doppler føler seg fremmed overfor sivilisasjonen og menneskene, noe som samtidig innebærer at han føler seg fremmed overfor seg selv. Han setter seg på siden av samfunnet, og han setter seg utover samfunnets regler og normer på flere vis. Blant annet tyr han til en byttehandel med butikken. ”Det jeg spør om, er naturligvis hinsides alle regler og prosedyrer. Jeg tilbyr ham elgkjøtt i bytte for melk og en håndfull andre varer fra hans rikholdige sortiment og det byr ham imot.”(s.20)

Bytteøkonomien er en primitiv form for handel som vi har gått bort fra i pengesamfunnet. Byttehandelen kan sees som et symbol på kretsløpet som er et sentralt motiv i romanen. Det symboliserer en slags gjensidighet, repetisjon og runddans. Byttehandelen kan, i likhet med kretsløpet, symbolisere livets evige tilbakekomst. Postmodernisten Baudrillard sammenligner forførelsen med en rituell byttehandel som innebærer en retningsløs gjensidighet. Han kritiserer moderniteten for å ha ”virket til å drepe det rituelle, seremoniene og det endeløse, imaginære gavebytte. Sannhets- og ekthetsfanatismen har innsnevret det sosiale rom, som ikke har godtatt annet enn subjektsstyrte og formålsrasjonelle transaksjoner.” (Eriksen, 1992, s.268) Byttehandelen og de ufruktbare handlingene som fokuserer på gjentagelse uten mål kan tolkes som en postmodernistisk tendens, som står i motsetning til modernismens søken etter sannhet og autentisitet. Dopplers strategier som går ut på transcendens, blant annet i forhold til elgen, står i kontrast til denne ”postmodernistiske” gjentagelsen. Byttehandelen kan motvirke fremmedgjøringen ved at man ikke bruker penger. Penger virker fremmedgjørende fordi det fjerner oss fra de elementære varene som vi kjøper med penger. Ved å gjeninnføre byttehandelen, vil hovedpersonen skape en nærhet til det han konsumerer, for å oppnå en sammenheng i livet. Drapet på elgkua skaper også denne nærheten til det han konsumerer og bruker, faktisk en personlig relasjon til det. ”Dette er bra. Det er en seier for jeger- og samlerkulturen. Knivdrept elg byttes i melk og andre forbruksvarer. Kanskje kan verden likevel frelses.” (s.22), sier hovedpersonen når bytteavtalen er vel i havn. Den primitive jeger- og samlerkulturen samt byttehandelen skaper en sammenheng for hovedpersonen. ”Gjennom hele studietiden tenkte jeg penger og så på dem som studerte ikkepengefag som rene tosker,

sier jeg. Og nå oppdager jeg at intet bekymrer meg mindre enn mangelen på penger.” (s.37) Byttehandelen illustrerer en umiddelbarhet siden middelet er målet i seg selv, i motsetning til penger som kun er et middel for å oppnå et mål. Det blir igjen et fokus på sansene, og på det anti-hierarkiske i den forstand at man ikke har fremtiden som mål, men hvert øyeblikk har like stor verdi. Dermed kan dette sees på som et ledd i jakten på det umiddelbare, som minner om strategien *Naiv. Super.*. I eksemplet med byttehandelen ser vi at gjentagelsen er tilstede som strategi også i *Doppler*. Det skaper en slags følelse av det umiddelbare. Byttehandelen er et eksempel på at Doppler søker det autentiske i form av det primitive samfunn. Mens hovedpersonen i *Naiv. Super.* søkte tilbake til barndommen, søker Doppler tilbake til det primitive natursamfunnet. I den forstand lengter de begge tilbake til et naivt og opprinnelig ideal, noe som kan kategoriseres som en form for elegi ifølge Schiller. Denne jakten på det umiddelbare kan også være en strategi for å bekjempe det absurde. For den absurde følelsen springer ut fra bevisstheten om tiden som går, og døden. Ved å fokusere på øyeblikket kan man fortrenge bevisstheten om døden.

Opprør og herming.

Mens hovedpersonen i *Naiv. Super.* hadde barnet som forbilde og imiterte det, imiterer hovedpersonen i *Doppler* en tenåring. Hans verden kretser rundt tenåringer og en tenårings-tematikk. Datteren hans er en tenåringsjente og elgkalven Bongo tolkes som en tenåring av Doppler. Doppler selv oppfører seg også og tenker ofte som en tenåring.

Doppler er ikke selv i fysisk forstand en tenåring, men han oppfører seg som en. Hans alder tilsier vel at han snarere er inne i en 40 års-krise som har likhetstrekk med puberteten. Doppler bosetter seg i et telt i skogen. ”Jeg bor bare så vidt i skogen, men allikevel helt fordi det aldri kommer noen forbi.” (s.37) Han befinner seg dermed i grenselandet mellom sivilisasjonen og naturen. Dette kan også illustrere Dopplers mellomposisjon mellom barn og voksen: tenåring, og mellom fornuft og følelser. Splittetheten definerer ham, akkurat som splittetheten definerer Schillers sentimentale menneske, og skaper den absurde følelsen.

Tenårene er også en periode som preges av opprør mot autoriteter og brudd med konvensjoner. Det er ikke tilfeldig at denne opprøreren imiterer tenåringer og omgir seg med dem. Samtidig gis det til kjenne at Doppler aldri egentlig har gått gjennom et tenåringsopprør, han har alltid vært flink i livet og fulgt samfunnets konvensjoner. Han gjennomgår på en måte en forsinket pubertet. Men tenåringsrollen er samtidig en del av Dopplers strategi for å

bekjempe det absurde. Vi har allerede sett dette i Dopplers samfunnskritikk, som er et typisk opprørsk trekk. Mens hovedpersonen i *Naiv. Super.* etterlignet et barn, etterligner Doppler en tenåring. Dermed befinner han seg i en grenseoverskridende posisjon mellom barn og voksen, noe som kan illustrere hans ”romantiske”, eller kanskje modernistiske, hang til grenseoverskridelse. Dopplers strategi er på mange måter en tenåringsstrategi. Han søker ut av absurditeten via opprør og brudd mot det bestående, mens *Naiv. Super.*'s hovedperson tvert imot forsøkte å finne seg en autoritet. Flere av karakterene i *Doppler* gjennomgår identitetskriser, noen av dem som en slags pubertal fase. På samme måten som elgen ifølge Doppler kjenner ”hvordan tenårenes motstridende krefter river og sliter i ham, det hoppes mellom flere ytterpunkter daglig: det myke og det harde, det poetiske og det vulgære.” (s.106), er datteren splittet mellom å være en snusfornuftig og lekselesende tenåring og å imitere alvenes fantasiverden. Identitetskrisen og fremmedgjøringen gir seg forskjellige utslag hos personene i romanen. Disse reaksjonene er samtidig overlevelsesstrategier i en forvirrende og absurd verden.

Ut ifra elgenes tidsregning er han på nippet til å bli tenåring, gjetter jeg. Det er en trassig og følsom tid, og vi har mange og lange samtaler. Bongo forlater teltet i sinne et antall ganger, men heldigvis kommer han tilbake hver gang. (s.100)

Tvetydigheten ved det å være tenåring blir her beskrevet som en kombinasjon av trassighet og følsomhet. Alle karakterene går gjennom en identitetskrise, som tenåringer flest, men de søker å løse problemene på forskjellig vis. Doppler bruker en opprørsstrategi, mens de andre i større grad er autoritetstro. Men begge deler kan innebære en flukt fra virkeligheten.

De andre personene er mindre opprørspreget i sine tilpasningsstrategier enn Doppler. Etter konas død kan Düsseldorf endelig søke etter sitt opphav og sin identitet ved å snakke om faren, og til og med rekonstruere farens død. Han søker sin identitet ved å rekonstruere farens død for på den måten å hedre ham. Etter at han er ferdig med dette er planen å ta sitt liv. ”Norge Rundt”-programmet redder ham fra det, men siden blir han drikkfeldig i mangel på mening i tilværelsen. Hans strategi er å skape mening via rekonstruksjonen. Men når den er ferdig, kommer absurditeten tilbake til ham. Han ender opp med å drikke, noe som innebærer selvforglemmelse og virkelighetsflukt. Å ruse seg blir hans strategi i jakten på det umiddelbare. Oppløsning av grenser skjer når man ruser seg, og dermed er det en parallell til Dopplers strategi som på samme måte innebærer oppløsning av grenser.

Høyremannen har kommet frem til at livet er absurd eller meningsløst, og forsøker nå å flykte vekk fra denne absurditeten ved å få en ny veiviser, Doppler, som skal lede ham til

sannheten. Høyremannens strategi er å identifisere seg med Doppler. Han adopterer fullstendig Dopplers syn på tilværelsen og blir nærmest hans disippel. På side 123-124 illustreres en absurd situasjon hvor høyremannen spør Doppler om noe, får svar og deretter adopterer Dopplers syn. Hver dag skjer akkurat det samme, og det blir en slags rytmisk gjentakelse.

Dag 4: Han kommer mens jeg pisser. Jeg har tenkt på det du sa om at unik ikke nødvendigvis betyr bra, sier han. Jeg pisser videre. Du har rett, sier han. Det hjelper ikke å være unik hvis man ikke gjør det rette. Det fins ikke noe som er rett og galt i utgangspunktet, sier jeg. Det kommer an på hvem du er og når du er. Han går, men kommer tilbake etter en time. Jeg har tenkt på det du sa om at det ikke fins noe som er rett og galt, sier han. Og jeg tror du har rett. Jeg tror det kommer an på situasjonen. (s.124)

Kopieringen blir understreket ved at setningene gjentas ordrett. Han har mistet sin selvstendighet. Sånn sett blir strategien å havne tilbake i det mekaniske før-autentiske livet, fordi han ikke tenker selv. Doppler blir den nye autoriteten. Foruten å herme etter det Doppler sier, bygger han også en totempæl som ham. ”Høyremannen har også ymtet frempå om at han ønsker seg en elg. Helst en kalv. Og helst en som ligner på Bongo. Han har til og med spurt om å få kjøpe Bongo.” (s.130) Ved siden av å være komisk og absurd viser dette også høyremannens søken etter sannheten i en verden hvor alle de gamle verdiene er oppløst. Høyremannen kommer ikke ut over den rent kopierende og repetitive tenkning. Nietzsche mener at de aller fleste mennesker ganske enkelt overtar tradisjonens eller omgivelsenes språk, og at disse fiksjonene er festet i hele vår symboladferd. (Eriksen, 1992, s.73)

Antihierarkiske strukturer og grenseoverskridelse.

Dopplers prosjekt innebærer blant annet å bryte ned de bestående strukturer og grenser. I skogen finner han noe annet enn samfunnsstrukturene som han vil vekk fra. Kontrasten mellom ham og høyremannen går på forholdet til samfunnsstrukturene.

Selv om høyremannen og hans krets utvilsomt utgjør kremen av lovgivende og –utøvende mennesker i dette landet, så kan han ikke røre meg. For jeg har tatt skrittet ut i skogen og her gjelder andre regler. Her ute er det ikke Oslo eller Norge lenger, men det er skogen. Og den er et eget land, med sin egen vesle logikk, [...]. (s.82)

Det gjelder å overskride grensene som blir pålagt ham av samfunnet. Skogen inneholder ingen grenser, og fra dette ståsted virker grensene fiktive. Dette kan videre assosieres med at samfunnets strukturer generelt er fiktive. Lovene og reglene er samfunnets fiksjoner, og det samme gjelder landegrensene. I skogen finnes det derimot ikke grenser, og derfor blir skogen et mer autentisk sted å være for hovedpersonen. Dermed blir det å flytte ut i skogen et ledd i å bryte med det gamle, før-autentiske livet.

Å bryte med hierarkiske strukturer eller grenser i det hele tatt er et av hovedpersonens anliggender. Det er kanskje derfor han finner ut at han ikke liker ”norskheten” og nasjonaldagen. På slutten av romanen bryter han grenser bokstavelig talt ved å gå ut av Løvenskiolds skog.

Om noen timer er vi ute av hans jurisdiksjon. Han kan ha den sure skogen for seg selv. Dit vi skal vil han ikke kunne nå oss samme hvor mye han prøver. Vi skal til større skoger enn han noensinne har hørt om. (s.158)

Doppler bryter dermed grenser også på det geografiske planet. Han skal til større skoger, det grenseløse. ”Jeg må åpne meg for at det der ute et sted kan fins intelligent liv som representerer noe annet.” (s.158) Han vil altså ikke la seg begrense av det hittil erfarte, men åpne seg for det nye.

Doppler sier eksplisitt til høyremannen at hans prosjekt er å oppløse strukturer:

Du er en sann beskytter av det bestående, sier jeg, mens jeg er en folkefiende. Du vil bevare, mens jeg vil bryte ned. Du vil at alt som er, skal fortsette å være, mens jeg vil at det skal slutte å være. Du har en hund og jeg en elg. Du vil kjøpe, jeg vil bytte. (s.81)

Dette innebærer transcendens, opprør og det å bryte med konvensjoner og grenser. (Som vi har sett gjøres det på både handlings- og tekstplanet.) Kretsløpet og skogen kan også henvise til nedbrytingen av strukturer fordi det forutsetter nedbryting for å kunne skape. Det kan se ut til at noe lignende skjer med tapene og fraværene på handlingsplanet i romanen, de er forutsetningen for det nye. Nedbrytingen kan være en allegori på døden.

Det finnes flere eksempler i romanen på anti-hierarkiske konstruksjoner og nedbryting av strukturer. Romanen preges nemlig av sammenblandingen mellom det høye og det lave, noe som også preget *Naiv. Super.* For eksempel tar faren fotografier av toaletter. ”Jeg ringte min mor som forklarte at far konsekvent hadde tatt bilder av toaletter han benyttet de siste årene han levde.” (s.32) Dette kan kalles å estetisere det lave eller vulgære, altså å heve det opp på et høyere plan, eller å likestille dette ”lave” objektet med ”høyverdige” objekter. Man kan kalle dette en blanding av det poetiske og det vulgære, en setning som fortelleren også

bruker for å beskrive tenårene. Farens fotografering av toaletter kan sees som en strategi mot det absurde, hvis man ser fotografiene som en form for udødeliggjøring av øyeblikket.

Dermed kan dette være et ledd i kampen mot tiden eller døden, og dermed mot det absurde.

Også rollebyttene i romanen kan tolkes som et eksempel på anti-hierarkiske strukturer. Det ligger noe paradoksalt i dette: at han forstår dyrene bedre enn menneskene. Han forstår for eksempel ikke sin datter i det hele tatt, som han beskriver slik:

Jeg var spent på hva det var med henne, men jeg ville ikke si at jeg fryktet det hun eventuelt skulle si. I mine øyne var hun så uransakelig at jeg til enhver tid var klar for alt. tenåringsjenter har alltid fremstått som gåtefulle for meg, ikke minst da jeg var like gammel som dem. Og siden har jo avstanden bare økt[...]Ta det mest irrasjonelle som tenkes kan og multipliser det med det største tallet du kommer på, så bor min datter vegg i vegg, ville jeg ha sagt.(s.29)

For å si det enkelt: det er absurd å tolke datteren som mer irrasjonell enn elgen, som han faktisk tolker som et menneske. Det er å snu ting på hodet. Datteren er tenåring. Doppler beskriver henne som utrolig irrasjonell, samtidig oppfører hun seg ofte mer voksent enn Doppler. Det foregår ofte et rollebytte mellom de to, hvor datteren inntar voksenrollen mens Doppler er den rampete tenåringen. Men den ovenstående kritikken av datteren rammer også ham selv. Hvem som er mest irrasjonell i denne romanen, kan vel diskuteres. Men Doppler er selv uhyre irrasjonell, siden han samtaler med elgen og innbiller seg at den er hans samtalepartner. At han tar avstand til datterens irrasjonalitet kan imidlertid også sees på som en del av hans strategi for å bekjempe det absurde. Doppler kritiserer datterens mangel på grensesetting, men han er selv grenseløs.

Tyven er symbolet på den som tar fra de rike og gir til de fattige. Her er tyven nærmest en helteskikkelse som utjevner ulikhetene. Han blir på en måte en representant for byttehandel, og dermed paradoksalt nok, et slags ideal i romanen. Det å stjele blir sett på som å bytte, og dermed forsvaret også Doppler seg selv når han stjeler maling fra en butikk. Tyven Roger bryter seg inn hos Doppler. Rollene mellom tyven og Doppler snus på hodet når Doppler byr ham på kaffe og sprit.

Kan jeg ikke friste med noe sterkt engang? spør jeg og håper at kannen med labsprit fortsatt står i verkstedet i kjelleren. Ikke når jeg jobber, sier Jernroger. Kom igjen, sier jeg. Senk skuldrene litt, for pokker. Det er helt rene varer. Han kikker på klokken. En liten en, da, sier han. (s.74)

Her er det igjen et rollebytte hvor tyven blir en høflig gjest på jobb, mens Doppler oppfordrer tyven til å skeie ut. Når tyven skal forlate åstedet er det Doppler som insisterer på at han skal ta med seg noe:

Hvilken del av anlegget har du mest lyst på? spør jeg. Det må være den kombinerte cd- og dvd-spilleren, sier han. Ta den, sier jeg. Jeg har jo på sett og vis ødelagt natten din. Du har tapt arbeidsfortjeneste på grunn av meg. Så du kan bare ta den. Nei, sier han. Det er for mye. Jeg vil ikke. Jo, jo, sier jeg. Ta den bare. (s.77)

Det blir toppen av å snu roller på hodet når Doppler insisterer på at tyven skal ta med seg det han opprinnelig skulle stjele, og tyven ikke vil ta det imot. Hele romanen er gjennomsyret av disse omsnuingene. Dette rollebyttet uttrykker en form for opprør mot det bestående. Doppler synes julepresangen fra Roger er rørende. ”Jeg pakker opp og finner en dirk og må svelge et par ekstra ganger. Det kaller jeg kompis.” (s.93) Strategien med å bryte grenser, og å bryte med det bestående, vises i den Robin Hood-aktige historien om tyven. Troverdigheten synker fordi det er en selvmotsigelse å bli rørt av å få en dirk, som er et redskap til å bryte seg inn med. Eksemplet om tyven blir absurd, siden det å stjele og bryte seg inn vanligvis ikke forbindes med det å være en rørende god kompis og en kjempefyr. Tyven fremstilles nærmest som en helt, noe som er å snu tingene på hodet. Tyven Roger blir på en måte en representant for byttehandel, og dermed paradoksalt nok, et slags ideal i romanen. Det å stjele blir sett på som å bytte, og dermed forsvarer også Doppler seg selv når han stjeler maling fra en butikk.

Et rollebytte skjer også mellom høyremannen Bosse Munch og Doppler. Fra å være en maktperson som forsøker å få Doppler fjernet fra skogen, gjør høyremannen helomvending og blir nærmest Dopplers disippel. Doppler blir hans autoritet. Han skifter totalt mening på grunnlag av Dopplers tidligere utskjelling av ham (noe som forøvrig virker komisk, absurd og usannsynlig).

De første dagene etter at du skjelte meg ut, var jeg forbannet og var flere ganger på nippet til å ringe Carl-Otto og få han til å kreve teltet ditt fjernet, sier han. Men etter hvert ble jeg mer betenkt og til slutt kjente jeg at jeg ble mer og mer enig med deg. Det burde være din og alle andres selvfølgelig rett å bosette seg i skogen hvis man føler behov for det i en kort eller lang periode.(s.115).

Høyremannen følger heretter i Dopplers fotspor, og forlater sitt tidligere liv og sine tidligere ideer. Han er tilbake til det samme nullpunktet som Doppler (og hovedpersonen i *Naiv. Super.*) i begynnelsen av romanen. ”Det du sa om materiell trygghet og mitt

selvtilfredse smil, fikk meg til å gå i meg selv og tenke at det var på tide å skifte kurs.” (s.115)
Han flytter ut i skogen i et telt like ved Dopplers. Dermed snus rollene på hodet.

De antihierarkiske prosjektene er også et ledd i Dopplers overlevelsesstrategi. I likhet med tenåringsopprøret innebærer de grenseoverskridelse eller transcendens. Dette minner om romantikkens fokus på opprør, mens strategiene i *Naiv. Super.* i større grad innebar grensesetting og kontroll, og derfor minner mer om nyklassisismens strategi. Utviskingen av grenser kan bidra til underliggjøring og dermed skape ny mening. Men Dopplers strategi kan kanskje sterkest knyttes til modernismen (som for øvrig peker tilbake til romantikken). I modernismen har nemlig alle faste verdier forfalt, og det uttrykkes en lengsel etter autentisitet og helhet. (Lothe, Refsum og Solberg, s.162, 1997)

Å hedre sin far

Modellbyggingen til Düsseldorf er en nøyaktig rekonstruksjon av farens dødsscene. Düsseldorf føler at: ”Jeg er sammen med min far når jeg gjør dette. Og når jeg blir ferdig, kan jeg ikke være sammen med ham lenger. Jeg merker at jeg egentlig ikke ønsker å bli ferdig.” (s.86). Litt senere sier han: ”Og det er ikke plastmodeller vi snakker om, sier han. Vi snakker om den største krigen verden har sett så langt.” (s.86) Krigen og farens død blir mer virkelig for Düsseldorf når han rekonstruerer den. Det er en realistisk konstruksjon av et øyeblikk. At denne gjentagelsen eller rekonstruksjonen innebærer både repetisjon av det gamle og et element av noe nytt, blir beskrevet på s.108: ”Jeg snur meg ut mot stuen for å se og ser ganske riktig faren sitte der i bilen. Han nærmer seg det skjebnesvangre krysset, og klokken i rådhusårnet nærmer seg ti på halv tre. Det skal skje og det har skjedd.” Düsseldorf utfører da en imitasjon eller repetisjon, som kan knyttes til Kierkegaards begrep om gjentagelsen: ”det, der gjentages, har været, ellers kunde det ikke gjentages, men netop det, at det har været, gjør Gjentagelsen til det Nye.” (Melberg, 1992, s.156) Her uttrykkes det er estetisk syn som går ut på at kunst både innebærer gjentagelse, i form av repetisjon, og transcendens, i form av noe nytt. Samtidig er denne fastfrysingen av øyeblikket et forsøk på å stoppe tiden eller å udødeliggjøre et øyeblikk. I den forstand kan rekonstruksjonen tolkes som et forsøk på å oppheve tiden, og dermed å flykte vekk fra det absurde. Düsseldorfs strategi for å bekjempe det absurde er rekonstruksjonen. Mens prosessen pågår opplever Düsseldorf en mening med tilværelsen, eller en mening med å få fullført prosjektet. Rekonstruksjonen gir Düsseldorf en følelse av å komme tilbake til dette øyeblikket og dermed nærmere faren. Etter at prosjektet er

fullført kommer Düsseldorf imidlertid tilbake til følelsen av absurditet og meningsløshet, og han er på nippet til å ta livet av seg. Selvmordet er ifølge Camus den absolutte flukt vekk fra livets absurditet. Düsseldorf henter hagla,

Og så ladet jeg den og la meg i sofaen og stappet enden av geværløpet inn i munnen, men jeg trakk ikke av. Jeg tenkte at det ikke kunne ha noen hast, og så slo jeg like godt på tv-en, for fjernkontrollen lå så greit til, jeg kunne skifte kanal og alt uten å ta geværløpet ut av munnen. (s.108).

Programmet "Norge Rundt" gjør at han ikke tar livet sitt likevel. "Norge Rundt" viser en lykkelig, naivistisk historie som Düsseldorf også vil være med på, men det lykkes ham ikke. Etter Norge Rundt fadesen begynner Düsseldorf å drikke for å flykte vekk fra absurditeten.

Doppler vil også hedre sin far: "Hvis jeg ikke hedrer min far, kommer ingen til å gjøre det. Jeg vil lage en totempæl til hans minne." (s.94).

Jeg skal forsyne meg hugge ut en figur som forestiller meg selv sittende på sykkelen min på toppen av min far. Det er da vakkert. Og på mitt hode igjen, skal en miniatyr av Bongo stå høyreist og skue utover byen. (s.104)

Verken totempælen eller rekonstruksjonen har noen nytteverdi. Når de er fullført er Doppler og Düsseldorf tilbake i den samme absurditeten og tomheten. Totempælen skulle være en motvekt mot masseproduksjonen: "Masseproduksjonen har slått bena vekk under bytteøkonomien. Den ler av slike som meg. Den spiser oss til frokost. Men jeg gir meg ikke. Jeg spikker og spikker, [...]" (s.94) Totempælen blir imidlertid også kopiert av høyremannen og mister dermed sin enestående verdi.

Dette prosjektet kan tolkes som et forsøk på udødeliggjøring av faren og resten av "familien", og dermed et prosjekt som skal virke som motvekt mot tidens absurditet. Indianerne lot sine totempæler råtne bort. "Det var helt i tråd med indianernes følelse for helhet og kretsløp og alt slikt. Fra jord til jord, etc." (s.140) Doppler vil at totempælen skal bli stående: "Jeg vil sette inn hele faenskapet med flere impregnerende lag av olje og beis og deretter male med sterke farger som kan klare det norske været. Tusen år bør den hvertfall stå." (s.141) Dette er en motvekt mot tiden og et forsøk på å la noe vare evig. Mens indianerne lar det absurde kretsløpet gå sin gang, prøver Doppler med sin totempæl å motvirke dette eller flykte fra det. Samtidig ser han tilsynelatende på denne vegringen mot forfallet som noe negativt. "Jeg er tross alt ikke indianer, men en mann av min tid. En mislykket mann av min tid. Eller bare en mann av en mislykket tid." (s.141) Han ser på indianerne som et ideal, kanskje nettopp på grunn av at de aksepterer kretsløpet og dermed det absurde i at han skal

dø. Men i vår tid er det umulig sier han, og kritiserer dermed indirekte samfunnet. Doppler forsøker med dette å skape noe meningsfullt i sin ellers absurde og hensiktsløse tilværelse. Det målrettede ved prosjektet illustreres ved at totempælen rager oppover som monolitten eller en fallos. I tillegg utfører Doppler et markeringsrituale ved å tisse på totempælen når den er ferdig. ”Det å pisse mot totempælen blir å fullbyrde familiebandet, tenker jeg. Dopplerpiss er omtrent like tykt som blod og det sveiser oss sammen.” (s.145) Prosjektet kan i den forstand sies å inneholde elementer av det maskuline, som i motsetning til det absurde kan være et kulturelt uttrykk for målrettethet og mening. ”Det har blitt en totempæl verden ikke har sett maken til. Den er dypt meningsfull, og den er fargerik, for ikke å si grell.” (s.145) Totempælen forestiller også kun menn, kvinnene er totalt fraværende i denne konstruksjonen(selv om egget kan innebære et feminint aspekt). Det maskuline ved totempælen understrekes ved at ”Det aller siste jeg gjør er å male et stort kjønnsorgan på min far. Jeg setter Dopplerfamiliens stempel på ham.” (s.145) Tidens flyktighet/ tingenes forgjengelighet skaper en følelse av avmakt i Doppler, som han nå forsøker å motvirke via dette fallossymbolet. Fallossymbolet kan også henviser til begjæret etter å trenge gjennom overflaten, og det er en del av Dopplers strategi for å bekjempe det absurde. Han bruker den samme grensesprengende strategien også når han tolker elgen og derved ”gjennomtrenger den”. Han erobrer på en måte ukjent terreng, og denne grenseoverskridelsen blir samtidig en overskridelse mellom virkelighet og fantasi.

På den ene siden er totempæl-prosjektet et målrettet prosjekt og en flukt fra det forgjengelige. ”Den skal stå i tusen år og vitne om at du og jeg og bestefar og Bongo har vært her. Vi har vært på jorden.” (s.143) Men samtidig skal den paradoksalt nok vitne om ubrukeligheten. Faren har kun noen små, underutviklede armer på totempælen, som tegn på nytteløshet og det motsatte av flinkhet. De underutviklede armene er ikke særlig brukbare, og det er i grunnen ingen av disse prosjektene. ”Vi har hatt vår tid og gjort vårt beste og allikevel vært ubrukelige på en ubrukelig måte, og når den er ferdig skal du og jeg stikke, sier jeg.” (s.143) Man kan også se totempælen som et kunstprosjekt. Camus sier at ”Kunstverket blir til ved at intelligensen gir opp å tenke det konkrete. Det markerer sansenes triumf, (Camus, 2002, s.97) I følge Camus og den modernistiske estetikken er kunsten det mest autentiske uttrykket for det som ikke kan beskrives direkte, for eksempel døden. Det at Doppler og Düsseldorf uttrykker seg via totempælen og modellbyggingen, kan være en illustrasjon på at kunsten eller det indirekte uttrykket er mer autentisk enn det direkte uttrykket. Modellbyggingen og totempælen innebærer i den forstand en søken etter autenticitet, og er et middel i den modernistiske jakten på det umiddelbare.

Etter å ha ferdigstilt sitt prosjekt, totempælen, var Dopplers plan å ikke gjøre noe som helst. ”Jeg skulle tvert imot gjøre mindre enn noe menneske har gjort før meg. Jeg skulle nærme meg den magiske nullgrensen.” (s.151) I stedet planlegger han en reise. Det kan se ut til at han ikke takler helt det å gjøre ingenting. Det er kanskje absurditeten han ikke takler, for nå skal han foreta nok et meningsbærende prosjekt, som kanskje ikke engang er moro.

Totempælen og reisen er prosjekter som går ut på grensesprengning og selvoverskridelse. Den transcendent bevegelsen kan knyttes til det kulturelt maskuline, som tradisjonelt er knyttet til det grenseoverskridende. Kanskje Doppler prøver å ta tilbake sin manndomskraft. ”Vi er soldater som skal kjempe til siste mann” (s.159) Doppler opprettholder eller forsterker med dette en patriarkalsk samfunnsstruktur som går ut på at mennene skal ut i verden og bryte grenser, mens kvinnene skal bli hjemme og bevare. Prosjektene er et forsøk på å flykte fra det absurde, de er målrettede og har som funksjon å virke meningsskapende for utøverne. De tjener til å bygge opp nye strukturer i den absurde verdenen.

Synsvinkelskifte

Fortellingen blir fortalt av jeg-fortelleren som er hovedpersonen i romanen. Jeg-fortelleren deltar i fiksjonsuniverset på linje med de andre karakterene i romanen. Han har ikke en allvitende fortellerposisjon, i likhet med hovedpersonen i *Naiv. Super.*. Ut fra denne fortellerposisjonen er han en intern synsvinkelinstans. Men i denne boken brytes denne regelen i forholdet til elgene. En allvitende forteller har den privilegerte posisjonen at han kan se inn i karakterenes tanker og følelser. Doppler kan i utgangspunktet ikke det, han er likestilt med de andre figurene og kan dermed kun tolke dem utenfra. Men fra å være intern synsvinkelinstans inntar han plutselig en allvitende fortellerposisjon og dermed en ekstern synsvinkelinstans i forhold til elgene. ”Jeg hoppet av og kravlet meg i sikkerhet opp på en stor stein, mens elgen så sitt liv passere revy: Alle de gode dagene med nok mat, de solrike late sommerdagene,[...]” (s.10) (min utheving) Her påstår hovedpersonen å vite hva elgen forestiller seg i dødsøyeblikket (noe han kunne ha gjort kun hvis han var allvitende forteller utenfor fortelleruniverset). Dette bryter med konvensjonell fortellerteknikk, hvor synsvinklene allvitende/ekstern og begrenset/intern utelukker hverandre. Han påstår egentlig her noe han ikke har forutsetninger for å vite.

Fortelleren vakler mellom disse to posisjonene. Fra å være ekstern synsvinkel trekker han plutselig denne eksterne posisjonen i tvil:

Fødselen og gleden ved å føre genene videre, men også de masete vintermånedene fra tidligere år, og rastløsheten, det hvileløse elementet som den for alt jeg vet, kanskje syntes det var en lettelse å bli befridd fra. Den gjennomgikk det hele i løpet av noen korte sekunder før den falt. (s.10) (min utheving)

Uklarheten med hensyn til synsvinkel forsterkes dermed ytterligere. Han putter inn et element av usikkerhet. Setningene om elgens tanker er skrevet ut fra et allvitende synspunkt, som om det her var snakk om en ekstern fortellerinstans. Men teksten ”for alt jeg vet, kanskje syntes” indikerer fortellerens subjektivitet og usikkerhet rundt elgens følelser i forhold til sine minner. Dermed skapes det en absurd blanding av ekstern og intern forteller. Blandingen i en og samme setning, av to forskjellige instanser, skaper en umulig kombinasjon. Blandingen uttrykker kanskje en forvirring i selve hovedpersonen: hva er virkelig, hva er bare imaginasjon? Deretter fortsetter han som om ingenting var skjedd: ”Den gjennomgikk det hele i løpet av noen korte sekunder før den falt.” (s.10) Fortelleren skifter mellom å være allvitende/objektiv og subjektiv. Her ser det ut til at han altså kan se inn i hodene til elgene, det gjelder både elgkua og -kalven. Samtidig skapes det en avstand til fiksjonen ved at hovedpersonen sier ”for alt jeg vet, kanskje”.

Innslaget av en allvitende fortellerinstans skjer for øvrig utelukkende i forhold til elgene i romanen. Et eksempel på den allvitende synsvinkelen finner vi på s. 12: ”Jeg kan stadig vekk høre kalven utenfor teltet. Den bebreider meg på en aktiv og bråkete måte. Den forsøker å psyke meg ut.” Her uttaler hovedpersonen seg som om han kjenner elgens indre. Fortelleren stiller seg over elgen, som en allvitende instans. Dette innebærer en hierarkisk posisjonering som bryter med normalen, i et fiksjonsunivers er normalt alle karakterene likestilte.

Derimot kan han ikke se inn i hodene til noen av de menneskelige karakterene i fiksjonsuniverset. Dette illustrerer at han inntar en forskjellig posisjon overfor mennesker og dyr. Han er allvitende overfor dyrene og likeverdig overfor menneskene. Et poeng med plutselig å bli allvitende forteller er å kunne gjennomtrenge det irrasjonelle, og dermed bekjempe det absurde. Skiftet til allvitende forteller forsterker fortellerens strategi.

Fortelleren understreker sin tvetydighet ved å si: ”Melken er på mange måter grunnsteinen som det skjøre byggverket Doppler hviler på. Uten melk er han, altså jeg, så godt som ingenting.” (s.99) Her omtaler fortelleren Doppler som tredjeperson, og skaper dermed en avstand til Doppler. Men så sier han at Doppler er ham selv. Han skaper dermed en avstand til seg selv noe som kan være et uttrykk for splittelsen i ham selv som en tvetydig

figur. Videre skapes det en forvirring vedrørende forholdet mellom forteller og Doppler. Det fiktive ved forholdet mellom forteller og Doppler blir uttrykt (forteller er ikke nødvendigvis Doppler). Dermed skapes det en avstand til eller en refleksjon over fiksjonen, noe som er et metafiksjonelt trekk.

Forvirringen med hensyn til forteller innebærer et brudd med strukturer og dermed transcendens og selvoverskridelse, som er et ledd i strategien i *Doppler*. Dette formelle virkemidlet gjenspeiler fortellerens hang til å overskride grenser og hans problemer med å skille mellom fantasi og virkelighet.

Underliggjøring i diskursen.

I *Doppler* forekommer det partier med handlingsmettet tekst som er mer fokusert på fremdriften enn de gjennomført korte setningene i *Naiv. Super.*. Her veksles det mer mellom det knappe, naivistiske språket og mer ordrike partier i teksten. *Doppler* inneholder noe mer beskrivelser enn *Naiv. Super.*. ”Jeg hadde tatt av fra en slags sti og befant meg i lyngen, på vei ned en liten skrent, da fremhjulet plutselig kom i klem mellom to steiner.” (s. 24) I det hele tatt er ikke stilen i *Doppler* så rendyrket naivistisk som i *Naiv. Super.*, men preges mer av tvetydighet. Tenåringens splittede natur gjenspeiles i språkets variasjon mellom det naivistiske og det ordrike, voksne. Men også *Doppler* har mange setninger som fokuserer på øyeblikket. Mens de medrivende setningene fokuserer på handlingen og dermed er målrettede, skaper de korte setningene heller en form for umiddelbarhet, idet hver lyd eller hvert ord har verdi i seg selv. De består av poetiske virkemidler som rytme og alliterasjoner: ”Ingenting gjør meg så lite misfornøyd som snø.” (s.45) I dette eksempelet skapes en poetisk underliggjøring via litoten eller underdrivelsen, som er en retorisk figur. Slike poetiske virkemidler driver ikke handlingen fremover, men retter isteden fokuset mot det sanselige. Et poetisk virkemiddel er også den absurde sammenligningen vi finner på (s.32): ”Jeg hadde kraftige skrubbsår og et blåmerke som var gult og rødlig og på størrelse med en wienerschnitzel[...].” Man assosierer vanligvis ikke et blåmerke med en wienerschnitzel, dermed blir wienerschnitzelen satt inn i en uvant sammenheng. Denne sammenlikningen skaper komikk og distanse. Wienerschnitzelen bryter med den øvrige konteksten, den er malplassert. Dermed settes den historien litt ut av spill, idet fokuset rettes mot det språklige og fiktive ved romanen. Man blir revet ut av historien, eller historien blir så å si revet ut av sin sammenheng. Til syvende og sist skapes det en distanse til fortellingen og dermed en

bevisstgjøring på dens fiktivitet. Underliggjøringen i dette eksemplet gjenspeiler den samme transcendenten som vi har sett er en del av strategien i *Doppler*. I denne poetiske underliggjøringen ligger det et ønske om å være nyskapende, for å motvirke den mekaniske absurditeten og meningsløsheten. Det at historien blir revet ut av sin sammenheng via de språklige virkemidlene kan innebære en søken etter å sette øyeblikket i fokus, ved at historien stopper opp. Dette for å gi prosessen eller øyeblikket en større verdi enn hvis handlingen er det eneste momentet i romanen. Samme effekt har for øvrig de komiske virkemidlene i romanen, blant annet rollebyttene. Det umiddelbare øyeblikket og språkspillene får en verdi i seg selv, ikke kun som middel for å skape fremdrift for å nå et mål på handlingsplanet, eller en slutt. Igjen er vi inne på det formålsløse, poetiske, øyeblikkets og det umiddelbares kunst, samtidig som språket forsterker den underliggjørende strategien i romanen. Disse språklige virkemidlene forsterker strategien som går ut på å søke det umiddelbare. Språket gjenspeiler også opprøret via vekslingen mellom stiler, samt bruddene eller de retoriske figurene.

Målet med disse strategiene er dermed underliggjøring og via denne en følelse av umiddelbarhet, for å fjerne den absurde følelsen.

Fortellingens selvrefleksjon.

Doppler forklarer ting til elgkalven som om den er et fornuftig vesen: ”Jeg er veldig tilhenger av å forklare ting. Det har jeg alltid også gjort for mine barn. Barn fornemmer at det er noe muffens hvis man lyver eller holder tilbake fakta, innbiller jeg meg.”(s.19) Samtidig som han her prøver å overføre fornuften på både elgkalver og barn, stiller han også denne fornuften litt i tvil ved at han sier ”innbiller jeg meg” til slutt. Dette kan også illustrere den såkalte virkelighetens fiktive karakter, eller det inautentiske ved det såkalt virkelige. ”Å lyve eller holde tilbake fakta” blir da motsatsen til ”å forklare ting”. Å antyde at det kan være en innbilning at barn foretrekker forklaringen fremfor det å lyve eller holde tilbake fakta, innebærer samtidig at denne forklaringen kan settes under tvil. Det at han forklarer seg til en elg, som ikke har forutsetninger for å forstå, stiller denne forklaringen i et enda mer absurd lys. Det faktum at hele historien er en fiksjon, og at i særdeleshet forholdet til elgkalven fremstår som fantastisk eller fiktivt, kan virke som en motsigelse til sitatet ovenfor. Det kan tvert imot tyde på at det ”å lyve eller holde tilbake fakta” forekommer i denne romanen, siden hele fiksjonsuniverset er grunnlagt på det ”å lyve eller holde tilbake fakta”. Når han litt etter sier ”[...], men du vil aldri finne mer forvirrende signaler enn dem som kommer fra

menneskene.”(s.19), stiller han igjen spørsmål ved sin egen troverdighet. Han er jo selv et menneske, og hver gang han kritiserer menneskene overfor elgen, kan man tolke det som en selvrefleksjon, samtidig som det er en samfunnskritikk. Siden signaler også kan bety tegn eller språk, kan dette sitatet henlede oppmerksomheten på selve romanens diskurs, da denne utgjør fortellerens signaler til leserne. At han indirekte betegner sine egne signaler som forvirrende, og dermed sin egen diskurs som forvirrende, minner igjen om det absurde. For det absurde betyr på mange måter det samme som forvirring, et menneskes forvirring mellom følelser og fornuft. Romanen innebærer en forvirring mellom hva som er følelser og fornuft, og hva som er fiksjon og virkelighet. Og diskursens selvrefleksjon gjenspeiler dette. I den forstand kan man lese sitatet som en metakommentar. Ordet forvirring peker på tvetydigheten mellom distanse og innlevelse som denne teksten er preget av, både på handlings- og språkplanet. Det at diskursen reflekterer over seg selv, skaper en splittelse i teksten. En lignende kommentar finner vi på s.132: ”Løgn er et herlig virkemiddel som mange bruker for sjelden. Det er utrolig effektivt. Man sier en ting og mener noe ganske annet. Fantastisk.” Her avslutter fortelleren med ordet fantastisk, noe som ikke er en tilfeldighet, men som peker på fiksjonens karakter av fantasi eller det fantastiske. I *Doppler* er elgkalven kanskje det sterkeste innslaget av det fantastiske. Å si noe annet enn det man mener er en beskrivelse av løgneren men også av ironien. Dette blir en kommentar som kan tolkes dit hen at romanens diskurs er preget av ironi og løgn. *Doppler* innrømmer på en måte at han bruker løgn som strategi i sin diskurs. Dette sitatet viser også til de underliggjørende strategiene eller poetikken i denne romanen. Det poetiske (metafor osv.) er jo å si en ting og mene noe ganske annet. Et bilde på denne strategien er når datteren må si ”jeg elsker deg” på alvisk, for å føle at hun underliggjør, fornyer og poetiserer språket. Det handler om fornyelse og transcendens som er en av diktekunstens funksjoner. Sitatet overfor kan dermed handle om den indirekte meddelelsen, som er diktningens vesen ifølge den sentimentale eller moderne tradisjonen, noe som blant annet ble tatt opp i Schillers essay (Schiller,1981). Den innebærer en overskridelse eller en transcendens, fordi den er forskjellig fra det den etterligner. Denne moderne poetikken representerer et brudd med etterligningsestetikken i klassisismen. Transcendensen eller overskridelsen skaper noe nytt, ”det fantastiske”, og dermed det umiddelbare og nåets nærvær. Vi ser dermed at denne strategien med underliggjøring også er et ledd i jakten på det umiddelbare.

Den indirekte meddelelsen kan ansees som det motsatte av det naive. *Doppler* er preget av denne indirekte meddelelsen eller underliggjøringen, for eksempel når han lyver eller ironiserer. Her idealiserer *Doppler* noe annet enn hovedpersonen i *Naiv. Super.*, som fokuserte

på å understreke sannheten i det som ble sagt. De to romanene representerer i så måte hver sin poetikk. Når diktet "Det er den draumen" settes inn i en absurd kontekst (s.78), kan det tolkes ironisk, selv om det i utgangspunktet ikke er det. Dette går inn i prosjektet å blande det høye med det lave som preger romanen og skaper antihierarkiske strukturer. Det er en repetisjon som samtidig inneholder et element av noe nytt. Automatikken opphører, det er underliggjørende. Man kan søke det umiddelbare både gjennom imitasjon og gjennom brudd, og *Doppler* preges sterkest av bruddet eller underliggjøringen som metode. For romanens vedkommende skapes da et brudd med fortellingen, og leseren blir minnet om romanens illusjonskarakter. Det skapes en distanse til diskursen via sjangerblandingen, og sistnevnte eksempel en lek og ironisering over det intertekstuelle begrepet.

Tvetydigheten eller absurditeten i språket skaper bevissthet og refleksjon rundt forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Den indirekte meddelelsen kan avsløre det fiktive ved historien og forsterker dermed det absurde aspektet (undergraving av fiksjoner). Dette skaper perspektiv eller avstand til fiksjonen, og dermed fortellingens selvrefleksjon, parallelt med at den absurde følelsen skaper perspektiv eller avstand i hovedpersonen til det fiktive ved livet. Selvrefleksjonen i fortellingen viser til at selve fortellingen er en fiksjon akkurat som de øvrige strukturene i handlingen, for eksempel samfunnsstrukturene og Ringenes Herre. Å undergrave fortellingen kan også vise til søkingen etter det autentiske som kun kan nås ved at man innser det fiktive ved alle strukturer, ifølge Camus. Dermed blir dette en parallell til *Dopplers* søken etter autenticitet i romanen.

Fortelleren er til syvende og sist ikke sikker på noe.:

I hvor stor grad noen av disse tankene er forankret i virkeligheten, aner jeg ikke. Ei heller om det man så eplekjekt kaller virkelighet overhodet eksisterer. Det eneste jeg kan være noenlunde sikker på er at bålet varmer meg og at en liten elg ved navn Bongo ligger ved mine føtter og maler, hvis det er det det heter når elger lager koselyder. (s.91)

Det eneste han kan være sikker på er sine sanser, hva han føler, hører og ser. Likevel blir dette eneste sikre punktet i hans verden tvilsomt, siden det han ser er elgkalven som lager koselyder. Elgkalven er det mest usannsynlige eller fantastiske elementet i romanen, noe som gjør dette utsagnet ironisk. Det kan synes som om det eneste som er sikkert er at han dikter eller lyver og fantaserer. Ergo uttrykker også denne teksten en viss ironi eller dobbelthet, i lys av sitt meningsinnhold. Meningen kan være det motsatte av hva han sier. Det eneste sikre er at det ikke finnes en elgkalv som lager koselyder ved noens føtter. *Doppler* antyder flere steder en usikkerhet om hva som er fiksjon og hva som er virkelighet: "Om natten sover jeg

med bue og pil under hodeputen, men ser heldigvis ikke snurten av min svoger, verken i drømme eller i den såkalte virkeligheten.” (s.147)

Det kan bli vanskelig å ta Dopplers historie på alvor fordi den er tvetydig og undergraver seg selv. Man kan henses til en følelse av at det hele virker som en parodi. Overdrivelsene er et av elementene som skaper denne følelsen. Et annet element er det fantastiske, nemlig at Doppler dreper en elg og deretter blir venner med en elgkalv. På en måte virker hele historien parodisk. Og fortellerkommentaren ovenfor forteller oss nettopp om løgn og forvirring. Doppler kommer også med noen kritiske kommentarer knyttet til et annet fiksjonsunivers: filmen *Ringenes Herre*. Han er glad han ikke er i filmregissørens sko: ”Skuespillerne ville ha hatet meg like mye som jeg ville ha hatet dem. Jeg hadde ikke klart å ta historien på alvor. Slagscener mellom vesener som ikke eksisterer. Hva er det for noe?”(s.69) Hvis vi trekker en parallell mellom filmen *Ringenes Herre* som fiksjon og romanen *Doppler* som fiksjon, kan vi se på utsagnet som en fortellerkommentar: ”Jeg hadde ikke klart å ta historien på alvor.” Det kan synes som om fortelleren heller ikke klarer å ta sin egen historie på alvor, når han kommer med tvetydigheter, ironi og absurditeter som punkterer det realistiske ved fremstillingen. Grunnen til at han kritiserer *Ringenes Herre* kan være den gjennomførte innlevelsen som preger filmen. Der *Ringenes Herre* inneholder slagscener som er fullkomment patetiske (i betydningen gripende), utgjør slagscenen i *Doppler* heller en form for parodi eller ironi, i det den handler om en mann som blir slått ut av en Toblerone-sjokolade. Det som mangler i *Ringenes Herre*, er nettopp fortellingens selvrefleksjon. Samtidig er dette igjen en kommentar til romanen, fordi romanen i likhet med filmen nettopp inneholder slagscener mellom vesener som ikke eksisterer. Selve historien latterliggjøres og punkteres, når ikke fortelleren kan ta den alvorlig.

Dopplers selvframstilling – manipulasjon?

Man kan dermed se Doppler i et ironisk lys. Fortelleren er en jeg-forteller, og det er grunn til å stille spørsmål ved hans troverdighet. Alt blir fortalt gjennom hans egen synsvinkel. Romanens handling, særlig med henblikk på Dopplers forhold til elgen, er heller ikke spesielt troverdig. ”Jeg sørger for at han holder hodet rett, og legger en bok på toppen av hodet og hugger et merke i stammen og risser inn datoen” (s.42) Da kan man også stille spørsmålstegn ved resten av romanens innhold. Han har i sine fortellerkommentarer vedkjent seg at mennesker kommer med forvirrende signaler, og hele historien kan til en viss grad dreie seg

om forførelse, ved at leseren blir forført av fortelleren. Flinkheten preger datteren, men Doppler sier at hans nye livsstil kan hjelpe henne ut av den: "Mitt opphold i skogen, som for henne oppleves som tendenser til galskap, kan kanskje gjøre henne usikker og dermed hjelpe henne til å prestere mindre og generelt legge listen lavere." (s.40) Et lignende håp øyner han også for sin sønn: "Mitt fravær kan redde ham, tenker jeg til stadighet. Savnet etter meg kan skape en uro i ham, en lengsel, en ubalanse, ser jeg for meg, og denne ubalansen vil kunne redde ham fra flinkheten."(s.40) Men en fars fravær er vanligvis ikke forbundet med en lettelse, men snarere som en sorg for dem det går utover. Hovedpersonen snur opp ned på dette og fremstiller det som en redning, noe som egentlig kan virke absurd eller selvmotsigende. At han fremstiller sitt fravær som en redning for datteren og sønnen, kan rett og slett tolkes som et vikarierende motiv for å slippe unna ansvaret for dem. Fraværet vil sannsynligvis innebære en fremmedfølelse for barna, men å fremstille dette som et gode, kan også være en unnskyldning han bruker for å stille seg selv i et bedre lys. Sett i lys av dette er det også interessant at faren til Doppler har vært fraværende, og dermed en medvirkende årsak til Dopplers egen fremmedfølelse. "Vi tror vi vet så mye, men i virkeligheten vet vi ikke engang hva som er planeter, og langt mindre hvem vår far er. Eller var." (s.42) Det å ikke vite hvem faren er, har antageligvis bidratt til å skape den følelsen av forvirring, absurditet og fremmedfølelse som preger Doppler:

*Det jeg derimot tenkte på der jeg lå skadet i lyngen og lot
vårsolen varme ansiktet mitt, var at min far var borte og for
alltid ville være borte og at jeg aldri riktig hadde kjent ham og
at jeg heller ikke hadde følt noe spesielt da min mor fortalte at
han var død.(s.28)*

Når han nå følger i sin fars fotspor, er det grunn til å stille spørsmål ved Dopplers utsagn om at han gjør familien en tjeneste:

*Min kone har også godt av å bli mindre flink. Når jeg er borte
så lenge blir hun sliten og begynner sikkert å gjøre feil. Trolig
blir hun trøtt og sint og urimelig i forhold til ungene, og hun
sover mindre og mangler forhåpentligvis det vanlige
overskuddet som gjør henne flink og solid på jobben og det fører
uovergerlig med seg dårlig samvittighet. Jeg redder hele familien
min ved å være i skogen. De tror det er en ulempe at jeg
befinner meg her ute, mens det i virkeligheten er redningen for
oss alle sammen. (s.41)*

Doppler prøver å overbevise seg selv og tilhøreren om at dette er en god gjerning. Men man kan selvfølgelig også se på dette som en dårlig gjerning som ikke beror på edle motiver, men tvert imot er egoistisk motivert. Det ville egentlig være det mest nærliggende, men

Doppler snur det på hodet med sin diskurs. Ubalansen som han snakker om her, skal virke som en redning for datteren. Istedenfor å være grensesettende som hovedpersonen i *Naiv. Super.*, vil Doppler hele tiden sprengre grenser. Samtidig kan man se på dette sitatet som et ledd i Dopplers underliggjørende strategi. Han skaper en forestilling om at hans fravær skal redde datteren. Men dette kan være et retorisk grep for å underliggjøre og dermed idealisere sitt eget svik mot datteren. På et overordnet plan kan derfor dette sees på som kritikk av Dopplers strategi, som på den ene siden er nyskapende og skal føre til autentisitet, men på den andre siden kan ses som et manipulerende grep. Kanskje hele diskursen om flinkhetens forbannelse er et retorisk grep for å slippe å gjøre noe som helst, og bare drive dank. Ved å forbanne flinkheten prøver Doppler kanskje å overbevise seg selv om at han ikke trenger å prestere noe. Noe av den samme retorikken gjør seg gjeldende når han nettopp har drept elgen, og prøver å antyde at den er lettet over at Doppler tar livet av den. "[...]og som den for alt jeg vet, kanskje syntes det var en lettelse å bli befridd fra." (s.10) Her fremstiller Doppler seg også som en mulig redningsmann, for å sette drapet av elgen, og dermed seg selv, i et bedre lys.

Doppler begår en del overgrep i historien, nemlig sviket mot familien, drapet på en elgku som har en kalv, skyting på høyremannen og tyveri. På den ene siden forsøker han å idealisere alle sine handlinger, samt å forklare dem. Han fremstiller seg selv som en kunstnernatur, revolusjonær outsider og redningsmann, som et godt eksempel for menneskeheten med sin byttehandel og sitt liv i pakt med naturen. "Dette er et gjennombrudd. Kanskje kan verden allikevel frelses." (s.22) Fremstillingsmåten innebærer også at han idealiserer seg selv ved å lage en totempel som avbilder både ham selv og de andre mennene i slekta. Idealiseringen av dette patriarkatet når kanskje sitt høydepunkt når det ender med den rituelle markeringen eller urineringen av totempelen. Idealiseringen tar dermed av slik at det hele kan tolkes som en parodi. Det blir vanskelig å ta idealiseringen på alvor, fordi den blir karikert. Selvfremstillingen blir tvetydig mellom idealisering og ironi. Farens død er utslagsgivende for følelsen av det absurde som rammer Doppler. Å hedre ham med en totempel blir derfor merkelig. Idealiseringen av disse fraværende fedrene, og det å følge deres eksempel, kan virke ironisk på oss lesere.

Også når han sammenligner seg selv med Afrika, virker det underlig. "Jeg lever fra hånd til munn. Jeg er jeger og samler. Jeg bruker like mye tid på å hente vann som en gjennomsnittlig afrikaner."(s.49) Han fremstiller seg som en sultende kunstner, noe som unektelig blir ironisk når vi vet at han har et hus nede i lia hvor han antagelig kan hente ut penger. Dette blir et eksempel på at retorikken hans innebærer manipulasjon.

I dag er det jeg som er Afrika, tenker jeg. Jeg er på sett og vis underutviklet, bortsett fra kjønnsorganet som snarere er overutviklet, og omverdenen syns nok at jeg trenger hjelp, men akkurat som Afrika er jeg stolt og vil helst klare meg alene.
(s.49)

Dette stilles i et underlig lys, siden han selv valgt å sulte, i motsetning til afrikanerne. Sulten får ham til å drepe en elg, og det senere behovet for noe søtt får ham til å stjele en Toblerone. Disse absurde eksemplene stiller hans sult i et komisk lys, og hele sammenligningen med Afrika blir absurd. Doppler setter seg her i en offerrolle, noe det kan stilles spørsmålsteget ved.

Dopplers flinkhet har hindret ham i å kjøpe en stor Toblerone. Jeg har aldri våget å ta skrittet ut og kjøpe den store. Det er flinkheten som har hindret meg, tenker jeg.[...]Men svære Tobleroner er for store til å være flinke. De er ekstreme og forteller en uklar historie om kjøperen. Han har et spiseproblem. Han er ensom. Han er rar. Han kan være hva som helst. Jeg merker at jeg respekterer denne siden hos Düsseldorf.
(s.51)

Flinkheten assosieres her med å være en del av samfunnet, og normal. Doppler definerer seg nå som en outsider, en ensom og rar person, i likhet med Düsseldorf. Dette er også en del av kunstnermyten han skaper over seg selv, men som blir ironisk i dette eksempelet, ved at det er store Tobleroner han er blitt avskåret fra og ikke noe mer essensielt i livet.

Man kan merke seg at selve det å snakke innebærer en form for makt. I så måte er elgkalven en utmerket samtalepartner, siden den ikke kan snakke og dermed heller ikke kan gjøre noen innvendinger eller stille spørsmålsteget ved Dopplers diskurs. Dopplers fremstilling av seg selv og verden forblir stående uimotsagt i forhold til elgen. Siden kalven hele tiden blir beskrevet gjennom Dopplers tolkning, siden den naturligvis ikke kan tale for seg selv, så er det nærliggende å tro at mye av det som sies om elgen er nettopp en tolkning. Han kommenterer maktstrukturene i sitt eget språk indirekte: "Når folk bare blir forklart på en ordentlig måte hvorfor det de gjør er feil, så tar de det til seg. Det er tross alt et forsonende trekk. Den gode samtalen er ikke død. Og i skogen blir den på en måte ekstra god." (s.117) Dette sier Doppler etter en brutal samtale med en skiløper som egentlig innebærer et overgrep mot en annen person som ikke kommer til orde i det hele tatt på grunn av Dopplers voldsbruk. Derfor blir utsagnet en ironi over Dopplers egen diskurs, og hans overtalellesmetoder som absolutt kan trekkes i tvil. Det blir også ironisert over hans eget maktbruk. Flere steder bruker Doppler tvilsomt autoritære metoder, som når han advarer sønnen mot å begynne på den engelske School of Economics: "Du bør ha i bakhodet at dersom du noensinne begynner på

den skolen, vil jeg bosette meg i skogen utenfor London og grisebanke deg hver eneste dag.” s.144. Det blir paradoksalt når den revolusjonære hovedpersonen selv er så autoritær selv om han tilsynelatende hater autoriteter og ønsker å bryte ned alle hierarkier. Han foreslår en kunstscole for sønnen: ”Kanskje noe kunstaktig. En skole som gjør deg i stand til å flytte grensene i stedet for å opprettholde dem.” (s.144) Men den patriarkalske strukturen opprettholdes. Dette står i kontrast til hovedpersonens anti-hierarkiske prosjekt.

Doppler prøver å overføre sitt revolusjonære prosjekt på sin nyfødte sønn.

Ikke bli for flink, sier jeg. Du må gjerne late som om du hører på det som moren din sier, men gjør det motsatte. Hvis du alltid gjør det motsatte, vil det gå deg vel. Lov meg det. Gjør hva du vil, men hold deg unna flinkheten. (s.155)

Det absurde i at en far oppfordrer sine barn til å ikke bli flinke er åpenbar. Doppler vil ikke at sønnen skal havne i samme felle som ham selv. Han oppfordrer samtidig sønnen til å være opprørsk. En viss ironi er det likevel til stede, i og med at det er faren (autoriteten) som oppfordrer sønnen til å være opprørsk. Da kan dette også tolkes som en hierarkisk overtalelse (faren som vil at sønnen ikke skal høre på moren). I det anti-hierarkiske og revolusjonære prosjektet kan det altså likevel ligge nye maktstrukturer.

Schillers sentimentale epoke befinner seg som sagt i skjæringspunktet mellom nyklassisisme og romantikk. Når han beskriver den moderne og sentimentale diktekunsten, beskriver han da også samtidig diktekunsten fra sin egen epoke, nemlig den nyklassisistiske og den romantiske diktingen. Felles for disse epokene er en søken tilbake til noe opprinnelig. Nyklassisismen søker tilbake til den klassiske epoken, mens romantikerne søker tilbake til naturen.

Men nyklassisismen og romantikken representerer også motsetninger. Romantikken innebar reaksjoner på, og motforestillinger til, sentrale trekk i nyklassisismen og opplysningstiden. Den fremhevet individuell selvstendighet og revolusjonære politiske krav (den franske revolusjonen). Romantikken innebar en polemikk mot nyklassisismens konvensjonelle etterligningsestetikk og den var ikke lenger mimetisk, men ekspressiv. Romantikken foretrakk imaginasjonen fremfor fornuften, det transcendentale fremfor det empiriske, og det uendelige fremfor det avgrensede. Denne kontrasten minner om kontrasten mellom elegi og satire. For satiren og romantikken innebærer begge et opprør og en kritikk mot det bestående, mens elegien og nyklassisismen begge idealiserer fortiden og er autoritetstro. Doppler bruker også gjentagelsen som virkemiddel i kampen mot det absurde, i likhet med hovedpersonen i *Naiv. Super.* I den forstand innebærer begge romanene elegien

som Schiller beskriver i sitt essay. Men Dopplers strategi legger mest vekt på transcendens eller overskridelse som virkemiddel, mens hovedpersonen i *Naiv. Super.* legger mest vekt på gjentagelsen. Dermed fokuserer nyklassisismen, elegien og *Naiv. Super.* på imitasjonen som metode. Satiren, romantikken og *Doppler* fokuserer imidlertid mer på opprør, brudd og transcendens. Ut fra Schillers essay kan man kanskje se på *Naiv. Super.*'s hovedperson som en talsmann for klassisismen, mens Doppler er en talsmann for romantikken. Men det er mer nærliggende å se på Doppler som en modernist. Modernismen viderefører noen av tendensene fra romantikken, og innebærer et brudd med tradisjoner for å skape noe nytt. Camus representerer også modernismen, som innebærer en lengsel etter autentisitet. (Lothe, Refsum og Solberg, 1997, s.162)

Effekter av strategiene i Naiv. Super. og Doppler

Sammenblanding av kategorier

En av strategiene i *Naiv. Super.* er som nevnt å lage lister. I en av dem ramser hovedpersonen opp alt han har, fra en god venn til et par nye joggesko, som et ledd i strategien for å systematisere og ordne opp i kaoset. Men ved å stille opp "en god venn" og "et par joggesko" i samme liste, gjør han en god venn like mye verdt som et par joggesko. Mens en liste vanligvis pleier å sette sammen ting ut fra sammenhengende kategorier, setter hovedpersonens lister sammen ting på nye og absurde måter. Hovedpersonens lister går på tvers av konvensjonelle kategoribegreper ved for eksempel å sette en dårlig venn i samme kategori som et fotoapparat. Også å sidestille en dårlig venn med et fotoapparat oppløser grensene mellom de vanlige kategoriene. Dette er et eksempel på to ledd i en sammenligning med manglende samsvar. Albert Camus skiller i sitt essay mellom følelsen av det absurde og begrepet det absurde. Følelsen av det absurde er den eksistensielle bevisstheten om det absurde ved livet. Begrepet det absurde innebærer en logisk definisjon av det absurde. Dette blir forklart i Camus' essay som en sammenligning av to motstridende ledd. Sammenblandingen av kategorier i hovedpersonens lister er et eksempel på nettopp dette manglende samsvar mellom to ledd i en sammenligning. Om fornuftens kategorier sier Camus: "Denne universelle fornuft, disse kategorier som forklarer alt, har noe ved seg som får et ærlig menneske til å le." (Camus, 2002, s.23) Det komiske ved å kategorisere blir illustrert nettopp ved disse listene som setter ting i samme kategori som vanligvis ikke har noe felles. Da blir hele den kategoriserende virksomheten satt i et komisk lys. Kategoriene blir komiske, absurde eller meningsløse. Det absurde ved listene bidrar dermed til å avsløre det fiktive ved kategoriene. Listene som tradisjonelt sett skal sette ting i system bidrar også til det motsatte, å undergrave systemer og skape kaos. Systematiseringens logikk latterliggjøres.

Det er mange eksempler på absurd "systematisering" i romanen. Blant annet er det absurd å legge sammen det man har med det man ikke har, komme fram til 17 og være stolt av det, noe han også selv poengterer (s.14). Her blander hovedpersonen sammen både pluss med minus, og kvalitet med kvantitet (tall). Dette skaper igjen et manglende samsvar mellom

to ledd i en sammenligning, som fører til absurditet, komikk, distanse, fremmedgjøring og en følelse av meningsløshet. Listene skulle i utgangspunktet virke meningsdannende for hovedpersonen. Han søkte ut av absurditeten gjennom å sette verden i system, og gruppere ting i kategorier. Men effekten blir en annen. Når vi blir bevisst på det meningsløse ved kategoriene som i dette eksemplet, kommer bevisstheten om det absurde som ifølge Camus er det eneste autentiske i denne verden. Og grunnen til det er at det absurde avslører det illusoriske ved konstruksjonene våre, og også hovedpersonens konstruksjoner. På s. 38. finner vi en liste over hva et menneske inneholder, blant annet ”-Nøk kalk til å hvitte et hønsehus.”, og ”-Fosfor nok til 2200 fyrstikker.” Dette skaper også en underliggjøring av leddene, eller et manglende samsvar mellom dem. Det minner oss om fornuftens grenser, siden disse sammenligningene egentlig er uforståelige (absurde) for oss. Derfor kan man kanskje si at denne naivismen som skal brukes for å fjerne følelsen av det absurde til en viss grad virker motsatt ved at den skaper nettopp absurditeten.

Et annet eksempel på et system som blir dekonstruert i listene er hierarkiet i dyreverdenen. I Børres liste over hvilke dyr han har sett, sidestilles torsk med svane og elg, noe som virker absurd både på hovedpersonen og oss. ”Vent litt, sier jeg. Torsk er ikke et dyr. Det er en fisk. Hva så? sier Børre.” (s.48) Når Børre sidestiller kategoriene på denne måten, oppstår det en nivellering. Den konvensjonelle meningen forsvinner, og det oppstår en følelse av absurditet og meningsløshet hvor vi ikke vet helt om vi skal le eller gråte. Børre motsetter seg hovedpersonens forsøk på å skille mellom tamme og ville dyr. ”Men Børre syns ikke vi skal gjøre forskjell. Et dyr er et dyr, mener han. Det er jo ikke hundens skyld at den er vanlig.” (s.47) Børre ”fjerner” grensene mellom ville og tamme dyr, mellom fiskearter og pattedyr. På den ene siden skaper kanskje dette en form for balanse ved at alt gjøres likeverdig. Hvis alt er likeverdig forsvinner hierarkiene og konkurransen. Men hovedpersonens strategi med å lage lister fører også til et uforutsett kaos, og ikke til orden og system som hovedpersonen synes å strebe etter. Skillet oppheves mellom ”det høye” og ”det lave”. Det blir satt spørsmålstejn ved våre tilvante forestillinger. Resultatet er følelsen av det absurde, som innebærer et kaotisk univers uten klare grenser. Hovedpersonen forsøker å bevare barnet i seg når han vegrer seg mot å bli voksen. Samtidig finner vi eksempler på at barnet Børre inntar en fornuftig ”voksenrolle”, når han anmoder hovedpersonen om å bruke sykkelhjelm. Dette er rollebytter som vi finner både i *Naiv. Super.* og *Doppler*, mellom rollene barn – voksen. Rollebyttene skaper en følelse av absurditet i leseren. Rollebyttet mellom den voksne og barnet i romanen innebærer en oppløsning av hierarkier. Den bidrar dermed til et anti-hierarkisk strategi i romanen, som også kan knyttes til tematikken rundt det

absurde. Camus definisjon av begrepet om det absurde som en sammenligning av to tilsynelatende motstridende ledd, innebærer også en oppløsning av hierarkier, som når man for eksempel sidestiller det høye med det lave.

Også i *Doppler* finner vi slike sammenblandinger av kategorier. Romanen begynner med en scene der hovedpersonen tar livet av en elg på en brutal måte, ved å hoppe opp på den og hugge den i hodet med en stor kniv. Det dramatiske hugget blir beskrevet slik: "I ett eneste kjempehugg var kniven kommet seg gjennom elgskallen og inn i hjernen og derfra stakk den opp som en litt rar hatt." (s.10) Å beskrive kniven som en litt rar hatt passer dårlig inn i den dramatiske settingen. Dramatikken blir brutt og erstattet av en form for absurditet. Sammenligningen av en drapskniv og en litt rar hatt skaper en fremmedfølelse hos leseren: hva har en rar hatt med en drapskniv å gjøre? Det virker meningsløst å skape denne sammenligningen, og dermed absurd. Man assosierer ikke vanligvis et drapsvåpen med en litt rar hatt, siden disse to gjenstandene har helt forskjellige konnotasjoner. Mens en litt rar hatt assosieres med noe komisk, ufarlig eller latterlig, assosierer man en stor drapskniv med noe alvorlig, farlig og dramatisk. Denne underliggjøringen skaper absurditet, som "har å gjøre med et manglende samsvar mellom to ledd i en sammenligning." (Bjørnstad, s.VIII) Den merkelige sammenligningen skaper en følelse av absurditet, eller mangel på sammenheng. Absurde ordspill finner vi gjennom hele romanen, også på s. 99: "Men nå går jeg en melkerik tid i møte, og så lenge det fins skummet melk fins det håp." Her blir et tradisjonelt ordspill brukt med en viss fornyelse, hvor ordet "liv" byttet ut med "skummet melk". Noe som gjør også dette ordspillet absurd. Her kan man trygt si at et eksistensielt begrep/en stor ting er blitt erstattet av en totalt uvesentlig ting. At "skummet melk" overhodet skulle kunne erstatte "liv" er en merkelig sammenblanding. En gammel klisjé blir her gjentatt men samtidig fornyet, eller forvridt. Sammenblandingene av kategoriene i romanene opprettholder absurditeten, til tross for at romanfigurene vil bekjempe den.

Den eksterne litteraturen som *Doppler* blander inn i sin diskurs er ofte poetisk og fremstår som en kontrast eller et fremmedelement i forhold til den øvrige diskursen som er muntlig og mer folkelig. Dette fremstår som nok en litterær absurditet, en sammenstilling av to ledd som i utgangspunktet er uforenlige. Vi finner det blant annet på side 94, hvor *Doppler* sniker inn noen linjer av Bjørn Eidsvåg: "Du har en lang vei å gå, du, Bongo, sier jeg. Det er helt sikkert. *Men jeg skal gå den med deg.* Vær trygg på det. *Jeg skal gå den med deg.*" (Min utheving) I tillegg til at disse linjene blir avpoetisert ved å omgjøre dem fra nynorsk til bokmål (eg skal gå han med deg), har konteksten også en avpoetiserende effekt. Diskursen er nemlig så vidt folkelig, absurd og muntlig at Eidsvågs tekst fremstår som en kontrast til den.

Eidsvågs følelsesladede sangtekst blir her satt inn i et komisk og underliggjørende lys. Det trivielle og komiske (å snakke med en elgkalv, det muntlige språket) bryter med det poetiske (Bjørn Eidsvågs tekst som er poetisk.)

Det knyttes også an til litterære termer når Doppler snakker om elgen: ”Han kjenner nok hvordan tenårenes motstridende krefter river og sliter i ham, det hoppes mellom ytterpunkter flere ganger daglig: det myke og det harde, det poetiske og det vulgære.” (s.107) Tenårene er en periode med tvetydighet, og denne tvetydigheten ligger også i romanens språk. Romanen preges nemlig av en tvetydighet mellom nettopp det poetiske og det vulgære eller prosaiske. Språket i romanen er preget av en muntlig, prosaisk fortellerstil, men det blandes inn poesi her og der. Gjentakelsene, rytmene, alliterasjonene og intertekstuelle snutter av poesi er noen av de poetiske elementene i romanen. Dermed forekommer det en tvetydighet mellom poesi og prosa som skaper absurditet. Denne absurditeten i språket gjenspeiler den absurde følelsen av tenårene.

Det absurde har å gjøre med en følelse av logisk brist, og den skildres på s. 33.”Som en følge av dette, eller som en følge av den stemningen alt dette skapte i meg, eller i det minste forhåpentligvis som følge av et eller annet som hadde med noe å gjøre,[...]” Mangelen på en årsak, og dermed en logisk konsekvens, skaper en fremmedfølelse hos hovedpersonen. Som Trond Berg Eriksen sier om logikkens absurditet i sin lesning av Nietzsche : ”heller ikke logikken hviler på noe annet enn konvensjoner, logikkens oppgave er å behandle ulike ting som om de var like, for å skape sammenheng og orden.” (Eriksen, 1992, s.135) Flere steder i romanen forekommer det absurde resonnementer:

Kalven skal hete Bongo etter min far, slår det meg mens jeg rusler tilbake mot skogen. Selv om min far ikke het Bongo skal kalven hete Bongo etter ham. Noen ganger må man klare å åpne seg for den slags koblinger.(s.36)

Her undergraves forholdet mellom årsak og virkning. Resonnementet utgir seg for å være logisk, men er tvert imot absurd. Å insistere på at konsekvensen er utledet av en årsak som er ikke-eksisterende, er selvmotsigende. Han motsier seg selv i en og samme setning, på absurd vis. Leddene består av 1) Min far heter ikke Bongo 2) Elgen skal hete Bongo etter min far. Konfrontasjonen mellom disse to setningene skaper en uoverensstemmelse, som ifølge Camus kan kalles absurd.

Disse eksemplene viser at sammenblandingen av kategorier i romanene fører til en absurditet på tross av romanfigurenes strategier for å bekjempe det absurde.

Underliggjøring

Det absurde i *Naiv.Super.* er et utilsiktet resultat av hovedpersonens strategi med listene som skulle skape kontroll og orden. Børre skaper en dekonstruksjon av hierarkier som nullstiller tilværelsen. Denne nivelleringen kan også relateres til nullstillingen som strategi. Barnet representerer her en ny og underliggjørende måte å se verden på, i forhold til den voksnes verden som er preget av vaner, kategoritenkning og fornuft. Det naive barnet er dermed underliggjørende og systemkritisk. For hovedpersonen ønsker å oppnå en ny autentisitet gjennom naivismen, som innebærer en ny måte å se ting på. Det å se verden på en ny måte er også et poeng i Camus' essay. For Camus er det bevisstheten om absurditeten som skaper denne underliggjøringen som får oss til å se det autentiske ved livet. I naivismen skjer den samme underliggjøringen gjennom barnets øyne. Børres dekonstruksjon av dyrerikets kategorier blir en parallell til forkastelsen av vaner som skal lede til ny innsikt. Ved å oppløse strukturer eller å sette sammen ord på en ny måte, kan man få et nytt perspektiv på ting. Barnet representerer her det nyskapende elementet, ved at barnet oppløser tilvante strukturer. Naivismen og de absurde sammenblandingene kan føre til en ny autentisitet på grunn av underliggjøringen. I tillegg kan naivismen føre til en slags umiddelbarhet på grunn av underliggjøringen. Å se gjennom et barns øyne bidrar til fornyelse, slik at man kommer ut av den mekaniske vanen, eller "kulissene" med Camus' ord.

Den tilsynelatende meningsløse absurditeten kan på den måten skape ny autentisitet. Denne effekten av de formelle virkemidlene i romanen kan også relateres til en estetikk som hevder at kunst kan føre til ny autentisitet, ved å si ting på en ny måte. Arne Melberg skiller i *Mimesis – en repetition* mellom et tradisjonelt mimesis-begrep og et mer dynamisk mimesis-begrep, noe som kan tilsvare Schillers distinksjon mellom naiv og sentimental diktning. Det tradisjonelle begrepet innebærer kun en repetisjon eller imitasjon av virkeligheten. Dette minner om den klassiske etterligningsestetikken. "Ock detta kan gott kallas för likhetens ock avbildningens estetik." (Melberg, 1992, s.55) Dette innebærer kun repetisjon, mens en mer dynamisk forståelse av mimesis innebærer en transcendens "där finns också en skillnad." (Melberg, *ibid.*) I stedet for den tradisjonelle klassiske estetikken som innebærer etterligning av virkeligheten, fokuserer en mer moderne estetikk på at kunsten ikke bare kommer etter det som repeteres men også innebærer en overskridelse av dette eller en transcendens. Denne transcendensen innebærer noe nytt.

Underliggjøringen kan beskrives som en indirekte meddelelse (se for eksempel Melberg, 1992, s.174). Den indirekte meddelelsen innebærer noe nytt, en overskridelse av det repeterende, og kan dermed være et forsøk på å oppnå det umiddelbare. Ved for eksempel å erstatte et uttrykk med et annet, eller å uttrykke seg via retoriske figurer, søker man en underliggjøring og dermed ny autentisitet, parallelt med den autentisiteten Camus hevder man kan oppnå via det absurde. I motsetning til Heidegger, som mener at man kan uttrykke seg direkte om væren, sier blant annet Kierkegaard sier at den indirekte meddelelse er den eneste måten å meddele seg på. (Se Melberg, 1992, s.174) En indirekte måte å uttrykke seg på beskrives i *Naiv. Super.:* En håndbevegelse fra Jessicas far kan for eksempel bety ”Full fart, for alltid. Og sol hele dagen.”(s.73) her vises det til det indirekte uttrykket som mer autentisk enn et direkte uttrykk. I likhet med et billedlig språk kan også sanselige uttrykk gi en mer meningsfull og videre betydning enn bare det å vise til en spesifikk referanse. Den indirekte meddelelsen innebærer en overskridelse eller en transcendens, fordi den er forskjellig fra det den etterligner. De absurde sammenblandingene kan sees på som slike underliggjørende elementer i romanene. Disse kan også virke som en motsetning til det naivistiske idealet i *Naiv. Super.* om å beskrive alt som det er. I *Doppler* blir den indirekte meddelelsen nærmest idealisert, for eksempel på s.132: ”Løgn er et herlig virkemiddel som mange bruker for sjelden. Det er utrolig effektivt. Man sier en ting og mener noe ganske annet. Fantastisk.” Dette sitatet kan vise til diktningens indirekte meddelelse. De poetiske virkemidlene (metafor etc) innebærer jo å si en ting og mene noe ganske annet.

Når fortelleren i *Doppler* avslutter et absurd og tilsynelatende meningsløst resonnement sier han at man likevel ”må klare å åpne seg for den slags koblinger” (s.36) Dette har kanskje å gjøre med tanken om at verden er grunnleggende absurd, og hvis vi ikke klarer å åpne oss for denne absurditeten, så klarer vi heller ikke å åpne oss for livet. Sitatet kan skape en ny autentisitet ved å avdekke logikken som absurd. Som Trond Berg Eriksen sier: ”Intellektets oppgave er å tilsløre sannheten snarere enn å avdekke den.” (Eriksen, 1992, s. 146) Å avsløre logikkens fiktive karakter gjøres her via en absurd kobling eller en underliggjøring. Dette er et eksempel på at det absurde eller underliggjørende i diskursen kan lede til ny autentisitet. Sannheten som avdekkes her er at: ”Våre erkjennelsesorganer [ikke er] laget for å avdekke virkeligheten slik den egentlig er, men for å male kulisser og konstruere fasader.”(Eriksen, 1992, s.136)

De underliggjørende elementene eller bruddene i historien beskrives i *Mimesis – en repetition*, som ”ett pløtslig avsløende av diskontinuitet” (Melberg, 1992, s.208).

I lys av dette kan disse bruddene i fortellingen ses på som opphevelse av tiden og dermed skapes en umiddelbarhet eller følelse av noe øyeblikkelig. ”Den plötsliga poängenpunkten bryter ”linjens eller allegoriens” alla points ock blir ett ständigt ögonblick,[...]:blir ironi” (Melberg, 1992, s.208) Det kan synes som om denne indirekte meddelelsen er et ledd i en søken etter umiddelbarhet, og dette minner om modernismens søken etter det autentiske.

Men Derrida, som regnes som postmodernist, sier også at nærværets virkelighet kan ledes ut av fiksjonen, ikke omvendt. (se Melberg, 1992, s.192) Han mener tydeligvis at fiksjonen kan lede til en slags autentisitet, via det indirekte språket.

Ironi

Naiv. Super. fokuserer på nullstillingen som medfører å se ting med nye øyne. I den forbindelse blir gullfiskene idealisert fordi de mangler hukommelse, og dermed alltid kan starte på nytt. ”Såfremt de ikke selv er klar over sitt handicap, må livet bli en eneste lang solskinnshistorie. En fest. Begeistring fra morgen til kveld.” (s.55) Det blir likevel ikke helt troverdig å fremstille gullfisk som et ideal og tro at de skal ha et mer autentisk liv fordi de er naive. Det er heller ikke troverdig at det å bruke et bankebrett skulle kunne motvirke en fremmedfølelse. Dermed blir det ironisert over den naivistiske strategien i romanen. Man kan stille spørsmålet om naivismen virkelig fører til ny autentisitet. Faksingen av ordene ”Be not afraid” i loop, er et eksempel på at den gjentakende strategien i *Naiv. Super.* like gjerne kan ende opp som absurd i betydningen intetsigende. Denne faksen skal skape en følelse av sammenheng, men også gi øyeblikket en større verdi via gjentagelsen. Intensjonen med faksen er at disse ordene skal få en større verdi og skape en rituell stemning ved at de blir gjentatt. I dette eksempelet blir det ironisert over denne strategien, fordi det å fakse en setning hundre ganger ikke kan kalles direkte nyskapende. Dermed blir dette en kritikk av gjentagelsen som strategi, og hele den naivistiske strategien som fokuserer på gjentagelse eller elegi. Samtidig blir dette en ironi over det estetiske idealet som går utpå gjentagelse via imitasjon. Det kan også uttrykke en ironi over den klassisistiske strategien som går ut på å søke det autentiske via det opprinnelige (for eksempel ved å idealisere antikken). Resultatet av en slik strategi kan isteden bli en form for meningsløshet i den forstand at ordene mister sin betydning og blir intetsigende.

På samme måte synes Doppler det er patetisk når høyremannen hermer etter ham, ”Måten du hermer etter meg på er patetisk” (s.129) Han uttrykker dermed en kritikk av

hermingen eller imitasjonen som høyremannen bruker som strategi. Dette kan også sees på som en kritikk av eller en ironi over strategien i *Naiv. Super.*, som innebar et fokus på imitasjon eller gjentakelse. Hovedpersonen i *Naiv. Super.* imiterte et barn, samtidig som han hele tiden søkte en veiviser eller autoritet. Høyremannen imiterer Doppler, fordi han trenger en autoritet. Kritikken av høyremannens herming blir dermed også en indirekte ironisering over strategien i *Naiv. Super.*. Mens Dopplers strategi preges av opprør mot autoriteter, og dermed brudd med det gamle, forsøker hovedpersonen i *Naiv. Super.* å finne en autoritet. Man kan også se Dopplers kritikk som en kritikk av en klassisistisk estetikk som legger vekt på imitasjon. Høyremannens herming kan være et bilde på den tradisjonelle etterligningsestetikken. Denne innebærer kun repetisjon uten transcendens eller overskridelse, som igjen kan vise til det mekaniske, førautentiske livet hos Camus. Kontrasten stilles opp mellom å gjenta det gamle eller skape noe nytt. Doppler og datteren forsvarer og idealiserer underliggjøringen, som preger romanen *Doppler*. Dopplers kritikk av høyremannens strategi har å gjøre med denne transcendensen som han er en varm forsvarer for. Doppler er en slags modernist som vil finne ny autenticitet via fornyelse og opprør, i likhet med Albert Camus. Underliggjøringen via virkemidlene kan også illustrere dette opprøret, og være et forsøk på å skape fornyelse. Via transcendensen eller underliggjøringen vil han komme vekk fra det naivistiske fokuset på gjentakelsen, som ikke fører til noe nytt.

Når datteren snakker alvisk innebærer det et brudd med det hverdagslige og i den forstand mekaniske språket. Hun dyrker i dette eksempelet den samme strategien som Doppler, som vil bryte med det gamle og skape noe nytt:

Man kan si så mye som man ikke kan si på andre språk, sier hun. Som for eksempel? Spør jeg. For eksempel jeg elsker deg, sier hun. Det høres patetisk ut på norsk og faktisk også på engelsk etter hvert, syns hun. Men på alvespråk høres det bare vidunderlig ut.(s.70)

Dette kan vise til den indirekte meddelelsen. Å si noe på alvisk er et ledd i jakten på det autentiske, for å komme ut over den rent kopierende tenkningen. Det hun kaller patetisk innebærer en repetisjon uten fornyelse (å si jeg elsker deg på norsk). Doppler og datteren ironiserer begge over gjentakelsen eller hermingen som er uten fornyelse. Man kan imidlertid spørre seg om det er så mye mer nyskapende og autentisk å si ”jeg elsker deg” på alvisk. Eksempelet skal være nyskapende, fordi det i motsetning til ren etterligning også inneholder et moment av fornyelse. Men hennes strategi er bare å gjenbruke en gammel frase i ny språkdrakt. Melberg tar for seg en lignende strategi i *Mimesis – en repetition*, og skiller i denne sammenheng mellom ”repetisjon”, som er mekanisk, og ”gjentakelse”, som også

innebærer transcendent. Tanken er at "mimesis" eller diktekunst innebærer en repetisjon i form av en imitasjon av virkeligheten, men at repetisjonen også innebærer en transcendent eller et element av noe nytt. Transcendensen ligger i differensen eller i det indirekte ved gjentagelsen, og dette kan som nevnt føre til en umiddelbarhet eller autentisitet. Kunsten kan skape dette via overføringer som kan være ironi, løgn, metaforer eller andre poetiske virkemidler. De Man uttrykker denne strategien slik: "Repetitionens *gjentagelse* är nämligen den gemensamma nämnaren för tiden som utstrekning (berättelse, allegori) och tiden som brott och vändning (ironi)." (Melberg, 1992, s.204) Gjentaelsen (eller kunsten) innebærer altså både repetisjon og fornyelse. Dette kan også definere postmodernismen, som ifølge Umberto Eco i Sabbatinis fortolkning, gjenbraker det gamle på en ny måte, gjerne ironisk (Eco i Sabbatini, 2002, s.21).

Det at datterens strategi innebærer både gjentaelse (ved at hun gjentar en "klisjé") og transcendent (ved at hun sier den på alvisk), står i kontrast til den modernistiske tankegangen om at man må bryte med det gamle for å skape noe nytt. Dette kan være et uttrykk for at det (ifølge postmodernistisk teori) ikke egentlig er mulig å være fullstendig original. I motsetning til modernismens søken etter autentisitet har postmodernismen gitt opp søkingen etter det originale, fordi alt innebærer en repetisjon. Dette kan også tolkes som en ironisering over den modernistiske tankegangen som innebærer at kunsten kan lede til ny autentisitet. Heidegger mente man kunne uttrykke seg direkte om vøren, modernistene og Camus mente at man bare kunne uttrykke dette indirekte (gjennom kunst), mens ironien i dette eksempelet kanskje viser at man ikke engang kan oppnå autentisitet gjennom underliggjøringen. Underliggjøringene i Doppler skaper heller ikke nødvendigvis noen ny autentisitet i eksistensiell betydning. De absurde sammenblandingene av kategoriene er et eksempel på den indirekte meddelelsen, som er et ledd i strategien for å skape ny autentisitet. Men det å sammenligne et blåmerke med en wienerschnitzel viser at de absurde sammenstillingene like gjerne kan være intetsigende som å skape ny mening. Man oppnår ingen eksistensiell autentisitet ved å sammenligne et blåmerke med en wienerschnitzel. Modernismens søken etter autentisitet i kunsten er erstattet med en postmoderne lek på overflaten.

Et forsøk på underliggjøring i *Doppler* finner vi i sammenligningen på s.79.: "På avstand ser vi antakelig ut som en del av bibelhistorien. Josef, et litt rart esel og en barnslig og bitte liten Maria." Han skaper her, på den ene siden, en idyllisk fremstilling av seg selv og sitt følge. Men det er neppe en slående likhet mellom de to leddene i denne sammenligningen. Derfor latterliggjør han egentlig seg selv og sitt følge når han sammenligner det med det hellige følget i Bibelen. Følget med Doppler, en elgkalv og sønnen Gregus er vel det siste

man kan forbinde med Josef, Maria og eselet. Det heroiske (Josef) blir latterliggjort (Doppler). Det ironiseres over Bibelen. Idealiseringen eller sammenligningen blir overveiende ironisk fordi han bruker adjektivene ”et litt rart” og ”en barnslig og bitte liten”, som ikke normalt assosieres med de hellige. Både ironi og idealisering blir brukt i selvframstillingen. Samtidig er dette et eksempel på at underliggjøringen, som ofte brukes for å skape ny mening i denne romanen, kanskje ikke resulterer i ny mening, men en tvert imot resulterer i en form for absurditet i betydningen meningsløshet. I tillegg viser dette at Doppler tar gjentagelsen med i sin strategi, selv om han kritiserer den gjentagende strategien hos høyremannen. Sammenligningen med de bibelske figurene innebærer jo en gjenopptagelse av noe gammelt. Men transcendenten ligger i den nye bruken av dette gamle. Doppler tar opp et gammelt tema og bruker det på en ny måte. Denne typen gjentagelse viser at postmoderne kunst innebærer repetisjon, men at denne gjentagelsen innebærer både repetisjon og transcendenten.

Den samme strategien blir også eksemplifisert gjennom Dopplers stadige innblanding av poesi i diskursen. De absurde sammenblandingene setter romanene inn i en postmoderne sammenheng. Et typisk trekk ved postmoderne litteratur er en blanding av lavkulturelle og høykulturelle uttrykk, og i det hele tatt en blanding av forskjellige stiler. (Sabbatini, 2002, s.21) Når det poetiske settes inn i en triviell kontekst blir det ironisert over det poetiske. ”Nå er det lite igjen av den skogen jeg en gang kjente. Vi må være kommet til feil skog, sier jeg til Bongo. Her er så underlig.” (s.139) Her leker Doppler med et kjent Obstfelder-dikt, som handler om den eksistensielle følelsen av absurditet. Ordet klode byttes ut med skog. Mens Obstfelders dikt er modernistisk og eksistensielt, blir innslaget i sin nye kontekst forbundet med noe underlig og ironisk. Det underliggjørende og poetiske diktet (som tilhører den norske høylitterære kanon) blir i denne muntlige, prosaiske og vulgære, folkelige teksten absurd. Strategien minner om den postmoderne gjentagelsen som både innebærer kopiering/repetisjon og fornyelse/transcendenten. I dette eksemplet repeteres diktningen, men i en underliggjørende kontekst. På den måten illustreres den dobbelte bevegelsen repetisjon og transcendenten, som er to sider av gjentagelsen, og to sider av det absurde. Dette er et eksempel på postmodernismens ironisering eller leking over det som gjentas. Som i det forrige eksempelet kan vi imidlertid spørre oss hvilken effekt dette eksempelet har. Dopplers strategi går jo ut på å søke autentisitet. Det skaper kanskje en fornyelse på det formelle planet, men samtidig illustreres mangelen på den eksistensielle opprøret (som fantes i den opprinnelige teksten), på grunn av konteksten. Eksemplet blir komisk, men fører ikke til en autentisitet som Camus snakker om. Kontrasten til det opprinnelige og modernistiske diktet til Obstfelder blir dermed stor. Transcendenten og opprøret i eksemplet skapes på en måte bare på overflaten. Derfor kan

teksten også være et eksempel på at postmodernismen ikke lenger søker etter det autentiske. Det innebærer en motsetning til modernismen: det finnes ikke lenger noe autentisk, alt er bare en lek på overflaten.

Noe av det samme uttrykkes når sønnen Gregus gråter over at DVD-spillere og filmene hans er forsvunnet. "Ikke heng med hodet. Se heller på det som en mulighet, som en åpning. Det er den draumen, sier jeg. At me ein morgonstund skal glida inn på ein våg me ikkje har visst um. Det er nå, Gregus, sier jeg. Det er i dag." (s.78) Her bruker Doppler et sitat fra et Olav H Hauge-dikt og snakker om en åpning eller en mulighet. Åpningen er knyttet til et fravær. I dette tilfellet et tap av noen filmer og en dvd-spiller. Disse negasjonene skal altså kunne føre til en åpning. Tap ser ut til å være en forutsetning for disse åpningene ifølge Doppler. Dette kan tolkes som et uttrykk for modernistisk filosofi, at man må bryte med det gamle for å skape noe nytt. Ifølge Eco søker modernismen å bryte med fortiden for å skape noe nytt, i motsetning til postmodernismen som gjenbruker fortiden, om enn ironisk. (Eco i Sabbatini, 2002, s.21) Doppler vil også bryte med fortiden for å starte på nytt, som vi har sett i hans strategi. Men selv om Doppler her uttrykker en modernistisk filosofi, bruker han en postmodernistisk strategi. Det blir ironisert over den eksistensielle filosofien, fordi eksempelet dreier seg om noe så trivielt som sønnens DVD-samling. Det er absurd å forbinde tapet av denne med et fravær som kan lede til en åpning. Han setter Alvoret og det eksistensielle inn i en triviell kontekst, og eksempelet blir derfor ironisk. Man kan tolke det som en ironisering over det modernistiske. I stedet for å skape en eksistensiell autentisitet kan eksempelet virke overfladisk, noe som kan vise til det at postmodernismen ikke fører til noe nytt annet enn på overflaten. "Følelsen av det absurde er ikke det samme som begrepet om det absurde. Den grunnlegger det, det er det hele." (Camus, 2002, s.31) Både i *Naiv. Super.* og *Doppler* opprettholdes absurditeten via blant annet de absurde sammenligningene. Men er det bare begrepet om det absurde og ikke følelsen av det absurde som opprettholdes? I så tilfelle forsvinner det eksistensielle Alvoret og opprøret blir overfladisk.

Hovedpersonenes utvikling

Hovedpersonenes strategi går blant annet ut på å bekjempe det absurde ved å menneskeligjøre det fremmede. I *Naiv. Super.* sammenligner hovedpersonen fotoner med levende vesener. "Jeg føler meg god. Litt den samme følelsen som når jeg gir småfuglene mat, eller penger til noen som har mindre enn meg." (s.63) Men når han lager en følelsesladet

scene ut av dette blir effekten komisk og absurd. ”Vi blir stående ganske lenge inne på badet. Vakuemet, fotonene og jeg. Det er gripende.” (s.63) Det kan synes som om hovedpersonen selv tar situasjonen alvorlig. Kanskje hovedpersonen føler at strategien lykkes. Men situasjonen, som består i at han forsøker å begripe noe som er ubegripelig, gjør at det skapes en komisk distanse til innholdet i fortellingen, og effekten av dette blir at hovedpersonen fremstår desto mer absurd. Kontrasten mellom den abstrakte, umenneskelige tiden (fotonene) og hovedpersonens forsøk på å personliggjøre den gjør situasjonen absurd og komisk for leserne. Tiden er jo egentlig ufattelig å begripe med vår fornuft. Hovedpersonen forsøker å gjøre den skremmende, upersonlige tiden forståelig eller menneskelig. Følelsen av det absurde skapes ifølge Camus av ”konfrontasjonen mellom det irrasjonelle og det overveldende ønske om klarhet som kaller fra menneskets indre.” (Bjørnstad, 2002, s.XXI) I dette tilfellet er det hovedpersonens forsøk på å forstå som representerer det overveldende ønske om klarhet eller menneskets rop, og tiden representerer det irrasjonelle eller verdens ufornuftige taushet. ”På en måte er det litt antiklimatisk. Det er liksom ingenting å se på. Men jeg vet at alt inni glasset som ikke er vann er vakuum.”(s.62) Ved å putte fotonene i en kopp vil han overkomme kløften som gir ham følelsen av fremmedgjøring og absurditet. Samtidig vet vi leserne at dette ikke er mulig. Kløften er tydelig (for oss lesere) mellom den ukontrollerbare tiden og hovedpersonens forsøk på å kontrollere, forstå og menneskeliggjøre den. Og det er denne kløften som er det absurde. Opprøret mot det absurde har dermed den effekten at det absurde opprettholdes.

Det samme skjer med Doppler når han tolker elgen for å skape en mening ut av det meningsløse. For leserne blir denne tolkningen av elgkalven like absurd som tolkningen av fotonene i *Naiv. Super.*. Utenfra sett blir det absurd å ha et intimt forhold til en elgkalv. Vi ser det absurde i situasjonen når Doppler innbiller seg at elgkalven stirrer på penisens hans:

Men den lille tassen er ikke fornøyd. Den stirrer. Og det fins grenser for hva jeg gidder å ta imot av dritt fra elger. Jeg triver øksa som står i et tre innenfor rekkevidde, og slenger den med stor kraft mot kalven. (s.13)

Siden elgen er uten fornuft, blir dette en paranoid og virkelighetsfjern reaksjon for leserne. Desto mer Doppler forsøker å fjerne følelsen av absurditet ved å tolke elgen, desto mer absurd blir situasjonen. Det absurde oppstår ifølge Camus når det ikke er samsvar mellom menneskets bevissthet og verden rundt. Det oppstår et misforhold mellom hans (Dopplers) intensjon (å tolke elgen) og den virkelighet (elgen) som venter ham. Det eksisterer en kløft mellom menneskets fornuft og det irrasjonelle, som hovedpersonen hele tiden går over når

han tankeleser elgen. Som menneske konfronteres han med det irrasjonelle gjennom elgen og skogen, og det absurde oppstår ved at han tolker elgen ut fra menneskelige og fornuftsmessige kriterier. For leseren blir dette en fantastisk illustrasjon på det absurde. Begjæret etter å trenge gjennom det irrasjonelle (elgen), kaller Camus for menneskets rop, eller som Bjørnstad sier det: "Verden fremstår følgelig som absurd bare så lenge mennesket roper ut sitt absurde krav om en fornuftig verden." (Bjørnstad, 2002, s. XXXVI) Det er motsetningen mellom det absurde kravet og verdens ufornuftige taushet (irrasjonalitet) som skaper absurditeten. Her kan vi se elgen som det irrasjonelle og uforståelige og Dopplers tolking som et ønske om klarhet. Leseren blir bevisst på den absurde kløften mellom fornuft og det irrasjonelle, og Camus sier at bevisstheten om det absurde skaper en autentisitet. Ved å bli konfrontert med det absurde oppnår man en slags autentisitet ved livet, å bli bevisstgjort på kløften mellom fornuften og det irrasjonelle. Forholdet mellom Doppler og elgen blir for leseren en illustrasjon på at: "Denne så latterlige fornuft, det er den som gjør at jeg står i motsetning til hele skapelsen." (s.52) Det blir latterlig når Doppler hele tiden skal forstå elgen ut fra menneskelige termer. Avstanden mellom Dopplers tolkning av elgen og virkeligheten gjør skildringen absurd for leseren. Fremstillingen fremstår da som fiksjon, og vi blir oppmerksomme på det fiktive ved Dopplers tolkning. Hovedpersonen blir en absurd figur, og det blir han paradoksalt nok gjennom sin kamp mot det absurde. Dopplers kritikk av samfunnet og datteren slår tilbake på ham selv. Doppler klarer nemlig ikke selv å skille mellom fiksjon og virkelighet, så Dopplers strategi er like virkelighetsfjern som datterens. Forsøket på å oppheve den absurde følelsen fører i begge romanene til opprettholdelsen av det absurde. Hovedpersonene er absurde nettopp når de forsøker å begripe det som ikke kan begripes. Strategiene innebærer en søken, og så lenge de søker, opprettholder de det absurde.

Etter hvert skjer det imidlertid en forandring med hovedpersonen i *Naiv. Super.*. Mot slutten ser hovedpersonen ut til å akseptere at livet ikke gir noe svar på tilværelsens gåter. "Jeg vet fremdeles ikke om ting henger sammen, eller om alt vil gå bra til slutt." (s.209) Han kommer frem til en slags erkjennelse:

Det eneste spørsmålet som egentlig teller, må være dette; blir ting bedre eller blir de verre? Det gjelder for meg, og det gjelder for alle andre mennesker, for dyr og for hele verden. Og alt dette med hva som skal skje om en milliard milliarder år, angår meg strengt tatt ikke. [...] Det er kanskje egoistisk, men jeg er mer opptatt av det som skal skje mens jeg lever enn av det som skal skje etterpå. Det er en voldsom befrielse å tenke dette. (s.171)

Det han kommer frem til, er at livets verdi kan måles på grunnlag av sin ufruktbarhet. For det er likevel fånyttet å tenke på fremtiden. Livet er ikke fremtidsrettet, men preges av den evige tilbakekomst, eller gjentagelsen, som han imiterer på samme side ved å kaste frisbee med broren. Han lar seg nøye med å konstatere at han muligens er en kjernekar, og at: ”Jeg tenker at jeg tror på sjelens renselse gjennom lek og moro.” (s.172) Han gir uttrykk for at han oppnår en slags følelse av harmoni og idyll når han bruker for eksempel bankebrettet. Hovedpersonen opplever også en form for idyll når han kaster ball. Det å kaste ball mot en vegg for så å ta den imot, er jo en temmelig formålsløs syssel. Samtidig er den en repeterende aktivitet. På denne måten illustrerer den begrepet om alle tings gjentagelse, som representeres i Sisyfos-myten. Dette kan fremkalle lykke hos menneskene, fordi den får en til å glemme tid og sted og fokusere på øyeblikket/sansene. I Bjørnstads omtale av Camus’ essay heter det at ”Verdien av et begrep eller liv [måles] på grunnlag av sin ufruktbarhet.” (Bjørnstad, s.XXIX) Det beste er derfor å ”frigjøre seg fra sine foretagender”. Når man er bevisst det fremtidsløse og fruktesløse i det man driver med fordi man likevel skal dø til slutt, blir det en sterkere fokusering på nuet, på bekostning av fremtiden og fortiden. På slutten av romanen har hovedpersonen imidlertid gitt opp å søke og akseptert at det eneste som kan erkjennes er overflaten, det sanselige. Dette illustrerer hovedpersonens aksept av overflaten, og av at det man opplever med sansene er det eneste man kan stole på.

Det å finne en mening eller et formål med livets strev er, som vi har sett, en lengsel hos fortellerne. Albert Camus mener imidlertid at dette bare er en illusjon. Camus motsetter seg ideen om at alt skal gå bra til slutt, blant annet fordi håpet (for eksempel om at man kommer til himmelen etter døden) vil underminere verdien av øyeblikket. I *Myten om Sisyfos* finnes det ingen belønning i himmelen (eller på jorden). Det er ikke noe håp, og man skal heller ikke håpe, ifølge Camus. De absurde mennesker er ”bevisste om det fremtidsløse og fruktesløse i det de driver med” som Bjørnstad sier det i forordet (Bjørnstad, s. XXXIV). ”Når blikket senkes fra morgendagen og evigheten til dagen i dag åpner verden seg med svimlende sansefylde og erfaringsrikdom”, sier han. (Bjørnstad, s.IX) Fortelleren må innrømme at ”mestere vokser ikke på trær. Jeg har aldri møtt en eneste mester. Alt tyder på at jeg må klare meg selv.”(s.37) Det er den absurde gjentagelsen som innebærer noe gammelt og noe nytt. Det minner oss om det absurde i at man alltid må begynne på nytt igjen når noe er fullført. Sisyfos-myten illustrerer det absurde i at man ikke kommer videre, man må starte på nytt igjen. Ingenting er endelig i det absurde universet.

Nietzsche snakker om en lignende gjentakelse: Verden og livet er et hjul som allerede har gjentatt seg selv mange ganger og som fortsatt vil gjøre det i all evighet. (Se Eriksen,

2002, s.75) Men verken nostalgi eller håp kan trekke oppmerksomheten bort fra øyeblikket. Det er alltid her og nå det avgjørende skjer, sier han videre. Den postmodernistiske versjonen er at moderniteten degraderte spillet (et rituelt kretsløp) og ritene ved å gjøre dem til nyttige funksjoner, (Eriksen, 2002, s.276) Alle tings evige tilbakekomst innebærer at gjentagelsen er uten begynnelse og slutt, uten premisser og konklusjon. (Eriksen, 2002) Denne gjentagelsen innebærer en aksept av det åpenbare eller overflaten, som kjennetegner postmodernismen. Dermed skapes meningen på overflaten i stedet for å prøve å dykke ned i en fiktiv mening. Kretsløpet blir dermed et bilde på det postmoderne idealet.

Mens hovedpersonen i *Naiv. Super.* til slutt aksepterer det åpenbare, fortsetter Doppler å trenge inn under denne overflaten, for å forstå. Ut fra teorien om det naive kan man si at elgen representerer det åpenbare og overflaten. Det at Doppler har et så stort kjønnsorgan kan også symbolisere denne trangten til å trenge gjennom overflaten. Med andre ord kan kjønnsorganet symbolisere det målrettede begjæret. I den forbindelse er det verdt å merke seg hva postmodernisten Baudrillard sier om det åpenbare: "Hvorfor leter man ikke etter det åpenbares sannhet i det åpenbare? Hvorfor insisterer man på å fortsette jakte på den skjulte mening?" (Baudrillard med Eriksens ord, 1992, s.267) Eriksen viser til at Baudrillard kritiserer Foucault "[...], fordi han ikke tar overflaten alvorlig[...], forhekselsen og fascinasjonen ved det rituelle." (ibid., 1992, s.266) For Baudrillard er "forførelsen" et sentralt begrep... "Hos dyrene finner man forførelsen i den reneste form" (ibid, 1992, s. 273) Elgkalven blir et eksempel på denne forførelsen, nettopp fordi den ikke kan tolkes eller forstås. "Det er først når de er fri fra å gjøre tjeneste for representasjonen – når de ikke lenger betyr eller forestiller noe – at tegnene forføres og forfører[...]" (ibid, 1992, s.272) I følge en slik postmoderne tankegang burde Doppler gi opp tolkningen av elgen. For Baudrillard mener at "Å overse det umiddelbare og det åpenbare, å avvise skinnet og overflaten til fordel for fantasmene om "en skjult sannhet" og "en endelig forklaring", er karakteristisk for moderne irrasjonalitet,[...]". (ibid, 1992, s.268) Denne "moderne irrasjonaliteten" kjennetegner i høy grad Doppler, når han forklarer elgen utfra menneskelige termer. Det at Doppler fortsetter å søke gjør ham til en anti-postmodernist i motsetning til hovedpersonen i *Naiv. Super.* som i høyere grad aksepterer overflaten til slutt. Hovedpersonen i *Naiv. Super.* renonserer på de dypere spørsmålene, og aksepterer at han kun var i stand til å oppnå viten gjennom sansene. Dermed blir han en postmodernist i Baudrillards ånd. Han minner også om Sisyfos, som på slutten av myten aksepterer sin skjebne. Der hovedpersonen aksepterte overflaten og grensene i *Naiv. Super.*, forsøker Doppler hele tiden å bryte disse grensene og overflaten. Det gjør

Doppler til en slags modernist, fordi modernismen i motsetning til postmodernismen kjennetegnes ved sin lengsel etter autentisitet. (Lothe, Refsum og Solberg, 1997, s.163)

Camus mener at man skal opprettholde kampen mot det absurde. Han sier at det ikke er bra å stoppe opp den kampen. Det er vanskelig å berøve seg selv for motsigelsen, kanskje den mest subtile av alle åndens former. (Camus, 2002, s.63) Når hovedpersonen i *Naiv. Super.* til slutt synes å akseptere at han ikke kan gjøre mer enn å ha det moro, er det mulig at dette ut fra Camus' termer innebærer en resignasjon. Det kan synes som om idyllen er en tilstand hvor denne kampen mot det absurde tar slutt, fordi man aksepterer den, slutter man å søke. Da stagnerer man, ifølge Camus. Og kanskje det er nettopp det hovedpersonen i *Naiv. Super.* gjør på slutten av romanen. Bjørnstad spør seg i sitt forord om Camus lar Sisyfos ende opp med en form for resignasjon, siden han aksepterer det sanselige som det eneste mulige å fatte (Bjørnstad, 2002, s.XXXIV). Hovedpersonen i *Naiv. Super.* blir en Sisyfos-lignende figur, som aksepterer sin skjebne. Ut fra denne tolkningen ender disse to figurene opp i en slags postmoderne idyll. Den er postmoderne, i den forstand at den innebærer en aksept av det åpenbare eller overflaten, som Baudrillard beskriver. De aksepterer at de ikke kan vite noe mer enn det de kan sanse, og dermed oppnår de kanskje en form for følelse av umiddelbarhet. Men når de slutter å søke, slutter de å være absurde, fordi absurditeten innebærer en søken.

Hovedpersonen i *Naiv. Super.* ender opp tilsynelatende naiv og lykkelig, men kanskje det er en illusjon? Han ender opp i det Baudrillardske univers, hvor det fokuseres på gjentakelse og overflate og sanser. Denne lykken kan være en overfladisk lykke, hvor det eksistensielle alvoret og søkingen er gitt opp. Som nevnt i innledningen kritiserte Tjønneland *Naiv. Super.* for at hovedpersonen ikke gikk gjennom en katarsis gjennom det tragiske. Camus og Doppler ville kanskje kritisert hovedpersonen i *Naiv. Super.* for det samme, nemlig for å gi opp det eksistensielle opprøret. Men Tjønneland overser kanskje at det i *Naiv. Super.* samtidig ironiseres over nettopp denne "resignasjonen", ved at hovedpersonen til slutt blir som gullfiskene; naiv og super. Tilsynelatende er det en naivistisk strategi som brukes, ved å idealisere det naive, noe som vi har sett minner om klassisismens strategi. Her imiteres eller gjentas det naive, via blant annet virkemidlene. Hovedpersonen blir naiv, og romanen idealiserer tilsynelatende det naive, men samtidig ironiserer den over det. Det blir ironisert over den tilbakeskuende og gjentakende strategien via de absurde eksemplene, som for eksempel bankebrettet og gullfiskene. I den forstand er romanen postmodernistisk, selv om den later som den idealiserer og etterligner en slags klassisisme. Romanen ironiserer over det naive og er i den forstand postmoderne. Gullfisk og bankebrett kan ikke assosieres med noe "dypt". Man kan derfor si at selv om hovedpersonen tilsynelatende er naiv og dermed

resignert, er ikke nødvendigvis romanen resignert. Ironi er jo også en metode for å avsløre det fiktive ved våre illusjoner.

Doppler blir mer og mer absurd desto mer han kjemper mot det absurde, men Camus sier at: ”Konflikten bør fastholdes. Den fastholdes via en vedvarende bevissthet. Bevissthet og opprør, disse avvísninger er det motsatte av resignasjon.” (Camus, 2002, s.55) Dopplers fornektelse eller avvísning av det irrasjonelle, denne desperasjonen etter å rasjonalisere og tolke elgen, innebærer et slikt opprør. Opprøret er Dopplers strategi for å overleve. Det inneholder et transcendent element og selvoverskridelse, slik dette kan forstås ut fra blant annet Simone de Beauvoirs filosofi:

Ethvert subjekt hevder seg konkret som transcendens gjennom å ha prosjekter; det fullbyrder sin frihet bare gjennom stadig å overskride seg selv henimot andre friheter; det finnes ingen annen rettferdiggjøring av den nåværende eksistensen enn dens utvidelse mot en uendelig åpen fremtid.(de Beauvoir,2000, s.47)

Transcendensen uttrykkes i romanens innledende dikt av R. Frost:

The woods are lovely dark and deep. But I have promises to keep, And miles to go before I sleep, And miles to go before I sleep.

Ved til slutt å gå ut i verden for å kjempe, representerer Doppler en protest mot det postmoderne universet, som ikke lenger bryr seg om de eksistensielle problemene, men bare skaper fornyelser på overflaten a la Baudrillard. ”For det er krig der ute. Det er krig.” (s.159) Når romanen ender, har ikke Doppler fullført noe, men er på vei, fordi han ikke vil bli sittende fast i gjentagelsen. Han vil ut i den virkelige verden, nærmest vekk fra fiksjonen og i hvert fall fra postmodernismens fokus på overflaten.

Med sluttsitatet ”To be continued”, kommer han likevel tilbake til postmodernismens ”overfladiske” ironisering.

Avslutning

I denne analysen har jeg tatt utgangspunkt i følelsen av det absurde, som rammer hovedpersonene i både *Naiv. Super.* og *Doppler.* I følge Albert Camus springer denne følelsen ut av bevisstheten om tiden som går og døden. Følelsen av det absurde er en eksistensiell følelse av mangel på sammenheng i tilværelsen. Men den positive verdien ved det absurde er at den kan føre til autentisitet, via bevisstheten om døden.

Som jeg har vist, søker hovedpersonene i disse to romanene å bekjempe denne absurde følelsen ved hjelp av hver sine strategier. *Naiv. Super.* blir kalt naivistisk fordi hovedpersonens strategi går ut på å idealisere det naive. Jeg tok utgangspunkt i Schillers essay for å beskrive hovedpersonenes strategier, fordi Schiller beskriver forholdet mellom det naive og sentimentale i dikteteksten. Følelsen av splittelsen kjennetegner den moderne, sentimentale mentaliteten, og i *Naiv. Super.* innebærer hovedpersonens naivistiske strategi en nostalgi i forhold til barndommen, og en imitasjon av barnet. Hovedpersonen jakter på det umiddelbare. Dette gjør han via et fokus på den gjentakende bevegelsen. Repetisjonen, som skaper en slags stansing av tiden, preger både hovedpersonens aktiviteter og romanens språk. Hovedpersonen søker det umiddelbare via en fokusering på det sanselige og overflaten, samt begrensning og kontroll. Noen av disse virkemidlene kan minne om en naiv diktetekst og nyklassisismen, som fokuserte på etterligning av naturen. Nullstillingen kan knyttes en søking etter det autentiske, og det samme kan underliggjøringen.

Doppler er en opprører som kritiserer samfunnet. Et likhetstrekk med *Naiv. Super.* er en dyrking av det ufruktbare, som kan relateres til Sisyfos-myten. Ifølge Camus får øyeblikket en større verdi via det formålsløse ved Sisyfos-bevegelsen. Men hovedsakelig er *Dopplers* strategi preget av det å sprengre grenser, noe som står i kontrast til den gjentakende, ufruktbare bevegelsen. Han forsøker blant annet å tolke elgkalven ut fra menneskelig fornuft. Mens hovedpersonen i *Naiv. Super.* aksepterte overflaten, prøver *Doppler* å gjennomtrenge den. I den forstand minner han om en modernist som søker etter autentisitet.

Motsetningene mellom strategiene i *Naiv. Super.* og *Doppler* kan minne om motsetningene mellom nyklassisisme og romantikk. Førstnevntes strategi er preget av gjentakelse og elegi, mens sistnevnte fokuserer på transcens og satire. Mens *Naiv. Super.*'s

språk er enkelt og direkte, preges *Doppler* mer av et indirekte språk. Begge hovedpersonene søker imidlertid etter en autentisitet, eller en form for umiddelbarhet. Denne autentisiteten søker de gjennom å starte på null og å se alt på nytt som i *Naiv. Super.*, eller å forkaste det gamle og si ting på en ny måte i *Doppler*.

Som det har kommet frem av mine analyser, kan vi ikke si at hovedpersonene lykkes i sine strategier med å bekjempe det absurde. Listene som brukes for å bekjempe det absurde og kaotiske i *Naiv. Super.*, fører paradoksalt nok til absurde sammenblandinger. Sammenblandingene av kategorier i romanene opprettholder absurditeten, til tross for at hovedpersonene ønsker å bekjempe den.

Et resultat av de absurde sammenblandingene, som preger både *Naiv. Super.* og *Doppler*, er imidlertid at de kan skape noe nytt, via underliggjøringen. Den tilsynelatende meningsløse absurditeten kan på den måten skape ny autentisitet. Noe av det samme skjer via det underliggjørende trekket ved naivismen som strategi, som fører til at hovedpersonen i *Naiv. Super.* ser ting på en ny måte. Dette kan også vise til den indirekte meddelelsen i en moderne estetikk, som innebærer en underliggjøring og dermed kan føre til en form for umiddelbarhet. I tillegg kan det knyttes til Camus' tanker om at absurditeten kan føre til autentisitet, fordi den avslører det fiktive ved våre konstruksjoner.

Doppler ironiserer over den gjentagende strategien til høyremannen, og dette kan ses som en kritikk av strategien i *Naiv. Super.*, som fokuserte på gjentakelse og imitasjon. *Doppler* står for en motsatt tendens, nemlig å bryte med det gamle og skape noe nytt. Transcendensen som preger *Doppler* kan knyttes til en underliggjørings-strategi som står i kontrast til etterlignings-strategien. Dette kan videre knyttes til en motsetning mellom en klassisk og en moderne estetikk, som også Schiller tar for seg. Samtidig kan *Doppler* ses på som en modernist, fordi modernistene søkte autentisitet gjennom å bryte med det gamle. Gjennom denne ironiseringen blir den klassiske estetikken som går ut på ren etterligning kritisert.

Når *Doppler* kommer med sine underliggjørende og nyskapende strategier, som en slags protest mot det gamle, er det et forsøk på å skape noe nytt. Denne strategien blir likevel ikke alltid så grensesprengende. Selv om han (og datteren) utbasunerer en modernistisk filosofi, innebærer nemlig også hans strategi en repetisjon. Han gjentar bare noe gammelt på en ny måte. Det postmodernistiske uttrykket er blitt beskrevet som en slik gjentakelse, som innebærer en blanding av transcendens og repetisjon. At hans strategi også innebærer gjentakelse kan være en illustrasjon på at det ikke lenger er mulig å bryte med det gamle for å skape noe nytt, som modernistene hevdet. Det er ikke lenger mulig å være original.

Postmodernismen har gitt opp å søke etter det originale, fordi alt innebærer repetisjon. Selv om Doppler uttrykker en modernistisk filosofi, ved at han vil bryte med det gamle for å skape noe nytt, bruker han egentlig selv en postmodernistisk strategi. Modernismens søken etter autentisitet gjennom å bryte med det gamle, blir erstattet med en postmodernistisk lek på overflaten. Postmodernismen skaper en fornyelse på det formelle planet, gjennom for eksempel ironi, men samtidig illustreres kanskje mangelen på det eksistensielle opprøret, som var til stede i modernismen. Dette blir også en ironi over at man skal kunne oppnå autentisitet gjennom den indirekte meddelelsen eller underliggjøringen, noe som blir hevdet av blant annet Derrida. I stedet for å skape autentisitet, kan det billedlige språket til Doppler ofte virke absurd i betydningen meningsløst. Den absurde følelsen er kanskje erstattet av begrepet det absurde, som kun innebærer en formell og ikke en eksistensiell absurditet?

Som vi har sett, utvikler hovedpersonene seg forskjellig. I *Naiv. Super.* aksepterer hovedpersonen til slutt det åpenbare eller overflaten. Doppler fortsetter å trenge inn under overflaten. Det er selve denne søkingen eller transcendensen som Camus kaller det absurde, fordi den innebærer en motsetning mellom menneskets rop (etter mening) og verdens ufornuftige taushet. Opprøret mot det absurde har dermed den effekten at det absurde opprettholdes. Hovedpersonen i *Naiv. Super.* slutter å søke etter en dypere mening, og dette kan ifølge Camus innebære en resignasjon, fordi man skal opprettholde kampen mot det absurde. I stedet ender han opp som en postmoderne figur, fordi postmodernismen ikke lenger søker etter dypere mening, men bare fornyer seg på overflaten. Postmodernismen innebærer imidlertid også en ironi, og i *Naiv. Super.* ironiseres det over hovedpersonens naivisme. Man kan spørre seg om dette ikke likevel innebærer en form for søken etter autentisitet. For via ironien avsløres jo det fiktive ved våre illusjoner, noe som i følge Camus kan føre til en ny autentisitet. I dette tilfellet ironiseres det over hovedpersonens idealisering av det naive. Jeg nevnte innledningsvis at både Eivind Tjønneland og Finn Skårderud kritiserte hovedpersonen for at han ikke gikk gjennom en dypere katarsis eller kanskje en psykoanalytisk renselse, men heller hadde det moro. Men som det fremgår av min analyse, problematiserer romanen selv denne naivismen gjennom ironien. Jeg slutter meg derfor til Rottum som hevder at naiviteten ikke nødvendigvis er ment å være et forbilde i romanen, selv om hovedpersonen idealiserer det naive. En annen ting som det ironiseres over, er kanskje også den autentisiteten eller katarsisen som Tjønneland, Skårderud og Doppler etterlyser. For i en postmoderne verden finnes det ikke lenger en slik autentisitet som kan oppnås gjennom katarsis eller psykoanalyse. Per Thomas Andersen på sin side ser romanen som en motreaksjon mot postmodernismen, fordi romanen fokuserer på en søken etter det ekte og

genuine. Dette kan han ha rett i, hvis ironien er rettet mot postmodernismen. Og det er den jo i den forstand at det blir ironisert over det overfladiske. Man kan imidlertid også se ironien i romanen som en ironi over det naive og dermed som et postmoderne trekk.

I motsetning til hovedpersonen i *Naiv. Super.* representerer Doppler en protest mot det postmoderne. Han kritiserer samfunnet og datteren for å sammenblande fiksjon og virkelighet, film og krig. Den postmoderne tankegangen er at overflaten skal tas alvorlig. Men i dette tilfellet skjer kanskje det motsatte: det alvorlige blir ikke lenger tatt alvorlig, alt blir overfladisk. Dermed problematiseres postmodernismen også i denne romanen. Som Trond Berg Eriksen poengterer i sin studie: ”Når skillet mellom virkelighet og fremtredelsesformer, vesen og overflate utviskes, blir bare kynismen tilbake.” (Eriksen, 1992, s.310) I postmodernismen kan det eksistensielle alvoret ha forsvunnet, for ingenting blir lenger tatt alvorlig. Men det pussige er at Doppler bruker denne strategien selv når han sammenligner seg med Afrika. Doppler fortsetter å gjøre opprør mot det postmoderne, men det blir samtidig ironisert over dette opprøret. Han befinner seg jo i en postmoderne kontekst, et fiksjonsunivers preget av fantastiske elementer og absurde sammenblandinger, og hans diskurs er til dels preget av postmoderne sammenblandinger og absurditeter.

Som vi har sett, kan disse romanene betraktes som samtidsromaner idet de tar for seg aktuelle problemstillinger i vår tid. I den forstand innebærer de kanskje en reaksjon mot postmodernismen, fordi de omhandler noe utenfor litteraturen. Problematiseringen rundt forholdet mellom postmodernisme og modernisme innebærer imidlertid også en diskusjon rundt forholdet mellom fiksjon og virkelighet. Romanene problematiserer også til en viss grad sin egen rolle som litteratur eller fiksjon i samtiden. Romanenes kommentarer blir da selvrefererende, og dette er et postmoderne trekk. Denne tvetydigheten ved Loes romaner, at de verken kan plasseres som en reaksjon mot postmodernismen, eller som postmodernistiske, er nettopp noe av det som gjør dem interessante.

Litteraturliste:

- Andersen, Hadle Oftedal, 2002, ”Peter Pan-generasjonen”, *samtiden*, 4, 2002, 50-59
- Andersen, Per Thomas, 2003, *Tankevaser: om norsk 1990-tallslitteratur*, Universitetsforlaget, Oslo.
- Beauvoir, Simone de, 2000, *Det annet kjønn*, Pax Forlag A/S, Oslo.
- Berulfsen, Bjarne, 1957, *Gyldendals fremmedordbok*, Gyldendal norsk forlag, Oslo.
- Bjørnstad, Hall, 2002, ”Innledning”, i Camus, *Myten om Sisyfos*, Oslo
- Brodshaug, Tanja, 1998, *Når naivt =supert: om det naive og sentimentale i Erlend Loes Naiv. Super.*, Universitetet i Bergen.
- Camus, Albert, 2002, *Myten om Sisyfos*, De norske Bokklubbene.
- Eriksen, Trond Berg, 1992, *Nietzsche og det moderne*, Universitetsforlaget, Oslo
- Hovednakk, 2004, ”Høy klasse”, VG, 05/10
- Kallestad, Åse Bjørg Høyvoll, 2003, *Da Gud kom tilbake i norsk litteratur: en lesning av fire norske romaner fra 1990-tallet*, Universitetet i Bergen.
- Loe, Erlend, *Naiv. Super.*, 1996, J. W. Cappelens forlag, Oslo.
- Loe, Erlend, *Doppler*, 2004, J. W. Cappelens forlag, Oslo.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg, 1997, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Kunnskapsforlaget, Oslo.
- Melberg, Arne: *Mimesis – en repetition*, 1992, Brütus Östlings Bokförlag Symposion, Stockholm/Stehag.
- Rothstein, Klaus, 2005, ”Erlend Loe: Doppler”, *Weekendavisen*, 30/06
- Rottem, Øystein, 1996, ”Utspekulert naivisme”, *Dagbladet*, 29/10

Rottem, Øystein, 2004, "Hamsunsk skogstur", *Dagbladet*, 07/10

Sabbatini, Sergio, 2002, "Tratti principali della letteratura italiana dal 1968", *Romansk Forum* 15, 15-23

Schiller, Friedrich, 1981, *On the naive and sentimental in literature*. Carcanet new press, Manchester.

Skårderud, Finn, 1998, "Skrumpselve. Retretter." *Samtiden* 5/6, 123-126.

Tjønneland, Eivind, 2001, "Naiviteten i Erlend Loes *Naiv. Super*. Regresjon eller estetisk utopi?", *edda*, 1, 85-94