

Det store nærværet

– En nærværskulturell lesning av Erlend Loes

Doppler og Kurt-romaner



av

Margunn Husby

Masteroppgave i nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske og nordiske studier

Universitetet i Oslo

Høsten 2008

Takk til..

- Kjell Ivar Skjerdingstad, for å ha introdusert meg for Gumbrechts *Production of Presence*, for å ha åpnet opp nye og spennende måter å lese litteratur på, og for å ha stått for uforglemmelige litteraturemner på Blindern
- Thorstein Norheim, for fine og kloke veiledningstimer og for grundige, konstruktive tilbakemeldinger
- Margaretha Carlsson, for verdens beste heiarop på sms
- Ragnhild og Trond, for å ha minnet meg om at det finnes andre og viktigere *ting* i verden enn en oppgave på en pc
- Veronika, Nina, Bjørg og alle andre som har vist interesse for oppgaveprosjektet
- Sander Holt, Linux-kongen, for pc-hjelp
- Solvor Husby, en av de skarpeste litteraturleserne jeg vet om, for gjennomlesning og korrektur i sene nattetimer
- Erlend Loe, for å ha skrevet supre og lesbare bøker som har moret meg gjennom hele skriveåret
- Pus, for å ha ligget ved siden av pc-pulten og purret oppløftende hver eneste dag.

Innholdsliste

1. Innledning	1
Innledning og hypotese.....	1
Begrunnelse: behov for en ny måte å lese Loes romaner på.....	3
Teori, metode og litteratur.....	7
Kart for videre lesning.....	9
2. Teorikapittel.....	11
Innledning.....	11
Historien om en tapt verden.....	15
En kort metafysikk-historikk.....	16
Gumbrechts typologier.....	18
Den binære typologien om meningskulturelle og nærværskulturelle forestillinger	18
Typologien om de fire typer verdenstilpasning.....	22
Væren og nærvær – et nært slektskap med Heidegger.....	23
Åpenbaringer og intense øyeblikk.....	26
Moments of intensity.....	28
Da-du-dam-dam-da.....	28
Hvordan kan vi bruke Gumbrecht?.....	34
Noen kritiske bemerkninger	36
3. Kurt.....	39
Innledning	39
Kurt-bøkene innhold.....	41
Et lidenskapelig forhold til en truck og andre fysiske ting.....	48
Den viktige trucken	49
De viktige tingene.....	53
En gjennomført tingliggjøring i språk og tenkemåte.....	55
Fra det abstrakte til det tinglige og konkrete	55
Materialisering av abstrakte uttrykk.....	56
Konkret uttrykk og konkret handling.....	57
Andre konkretiseringer.....	58
Blindhet for det abstrakte.....	59
Kroppen som språkrør for indre tanker og følelser.....	60
Ytre fokusering på aktørene.....	60
Formidlet tilgang til Kurts tanker og følelser.....	62

Kroppen som drivkraft til handlinger.....	64
Den tankemessige virksomhetens underlegne posisjon	65
Tanker i en kropp.....	66
Snurrlig logikk og fordreide res cogitans.....	66
Ugyldige slutninger	66
Gyldige og underlige slutninger.....	68
Konklusjoner med manglende premisser.....	69
Trege slutninger.....	70
Kognitiv utvikling.....	71
Hiorthøys hjerneversjon.....	73
Kurts kosmologi.....	74
Kurt og kunnskapen.....	76
Kurt og tegnet.....	78
Handlinger i Kurts verden.....	79
Kurt i tid og rom.....	80
En Kurt i vold.....	84
Kurts begivenheter.....	85
Karnevalistiske Kurt.....	86
Bakhtin	86
Karneval i Kurtby.....	91
Karneval i Kurts Norge.....	94
Staten, statsministeren, kongen og de voksne.....	97
Skatologiske hyperboler, grotesker og degradering.....	99
Latterens subversive funksjon.....	101
Latter og dobbel tiltale.....	102
Latterens nærværsfremmende funksjon.....	104
Kurts ritual.....	105
Kurt-analysens konklusjon.....	106
4. Doppler.....	108
Innledning.....	108
Romanens innhold.....	109
Dopplers utsagnsposisjon: fra kald res cogitans til sansende kropp.....	110
Et kaldt sinn i et meningssamfunn.....	111
Doppler som kropp i en skog.....	112
Overgang fra byliv til skogsliv: Dopplers intensitetsøyeblikk.....	114

Dopplers forhold til den fysiske skogen: Fra objekt til medsubjekt.....	117
Dopplers syn på legitim kunnskap: fra menneskeskapt kunnskap til skogens åpenbaringer	119
Dopplers tegn: symboler og absurd babbel.....	123
Dopplers syn på menneskets aktørrolle: Fra handlinger til ikke-handlinger.....	127
Dopplers dimensjon: Fra tid til et skogsrom med flytende tid.....	129
Fra makt til voldelige pilskudd og fysiske overfall.....	130
Uønskede begivenheter.....	131
Karneval i Dopplers skog.....	132
Karnevalistiske rolleomveltninger.....	133
Degradering og latter.....	138
Dopplers ritual: krysstissing på en totempæl.....	143
Doppler-analysens konklusjon.....	144
5. Konklusjon.....	146
Ansatter til videre nærværskulturelle lesninger av Loes forfatterskap.....	148
Appendiks	
Teoridel.....	I
Den vestlige metafysikkens historie	I
Væren-i-verden, væren og nærvær: Gumbrechts slektskap med Heidegger.....	X
Heideggers Dasein: Væren-i-verden.....	X
Væren er en hendelse.....	XIII
Væren er bevegelse.....	XIV
Væren er Dasein.....	XV
Væren er spenning mellom «jord» og «verden»	XVI
Illustrasjoner til Kurt-kapitlet.....	XIX
Illustrasjon nr. 1 (Loe 2008:59).....	XIX
Illustrasjon nr. 2 (Loe 2001:167).....	XX
Illustrasjon nr. 3 (Loe 2001:86, 87, 88, 89).....	XXI
Illustrasjon nr. 4 (Loe 2001:26).....	XXIII
Illustrasjon nr. 5 (Loe 2001:256).....	XXIII
Illustrasjon nr. 6 (Loe 2001:160).....	XXIV
Illustrasjon nr. 7 (Loe 2001:166).....	XXIV
Doppler-kapitlet.....	XXV
Primærlitteratur.....	XXVI
Sekundærlitteratur.....	XXVI

1. Innledning

Innledning og hypotese

Jeg blir så provosert av det med mening og budskap, som alle spør om uten stopp. Jeg har skrevet en bok som fikk mye oppmerksomhet, og som har blitt mye oversatt de siste årene, som heter *Doppler*. Den tror jeg er som andre av mine bøker, men fordi det var en relativt tydelig samfunnskritikk der, så har den stått fram som en veldig ordentlig bok. Se her ja, *nå* ja, han *kan* jo ting og mener ting om samfunnet og *her* begynner det å svinge! For meg er det den billigste måten å få anerkjennelse på. Hvilken dust som helst kan jo koke opp et eller annet tøys, det er jo bare å se seg rundt. (- Erlend Loe i NRK1s «Bokprogrammet: Er det lov å være morsom?» Sendt 2.9. 2008.)

I dette intervjuet hevder Erlend Loe at litteraturanmeldere i inn- og utland tar tekstene hans alvorlig så lenge de kan finne et alvorlig budskap bak dem. Han kobler kritikerstandens forherligelse av mening, budskap og samfunnskritikk med en gjennomgående anerkjennelse av alvoret og en sterk skepsis mot humor og latter i litteraturen. I det profesjonelle mottakerapparatet finnes det en tendens til nesten automatisk å tenke at der det finnes humor, også barnslig humor, kan det ikke samtidig være mening og alvor. Holdningen er at tøys er tøys og stor kunst om menneskets lodd er stor kunst om menneskets lodd, sier Loe. Straks man begynner å mikse disse to, blir man usikker på hva som er hva, og om det egentlig ligger noe i bunnen av det. Denne holdningen, som altså er latterfiendtlig og ensidig alvors- og meningsøkende, er temmelig fattig, ifølge Loe.

Holdningen om at det er positivt å utlede mening og budskap fra teksters (og alle tings) overflater, er gammel – den går flere hundre år tilbake i tid og ble for alvor befestet med René Descartes metafysiske filosofi. Det å utlede bakenforliggende og mer egentlige meninger fra den materielle overflaten gjennom et fortolkende og abstraherende blikk på tekster og andre kulturelle artefakter, har ifølge flere teoretikere blitt en lov i de humanistiske vitenskapene, kunsten og i vestlig kultur generelt. Spørsmålet er om ikke Erlend Loe har rett i at denne fortolkende, meningscentrerte holdningen er fattig. For det er ikke bare humoren og latteren i teksten som går med i meningsfokusets dragsug, men også selve den materielle *overflaten*, som så godt som alltid gjennomtrenges og neglisjeres av det fortolkende blikket.

I denne oppgaven skal vi forholde oss til Erlend Loes roman *Doppler* og hans fem romaner om truckføreren Kurt på en måte som forhåpentligvis lar overflate være overflate, uten å gjennomtrenge den i jakten på mening og dybde. For kanskje er det slik at Erlend Loes tekster *vil* holde seg på overflaten, og at de faktisk ikke lodder noen store meningsdyp om menneskets skjebne? Og kanskje det er slik at den fortolkende, overflatepenetrerende og hermeneutiske analysemetoden ikke yter Loes (og andres) tekster rettferdighet? Kanskje er det til og med slik at Loes tekster tematiserer et

brudd med vår kulturs evinnelige jakt på mening, og at de søker noe annet, noe som opponerer mot budskap og mening?

Det kan nemlig se ut til at Loes litterære karakterer tematisk sett har en tendens til bevege seg bort fra det moderne samfunnet, hvor fokuset på mening står så sentralt. Dette moderne samfunnet vil vi omtale som «meningskulturen», etter litteraturteoretikeren Hans Ulrich Gumbrechts begrep. Den moderne meningskulturen bærer preg av at mennesket betrakter seg selv som et kroppsløst sinn som står utenfor den materielle verden og fortolker den. Mennesket er ikke omgitt av den tinglige verden, men har skilt seg fra den og anser den for å være et hylster man kan utlede mening og kunnskap fra. Også tegnet betraktes som en materiell overflate som peker mot en bakenforliggende mening i denne kulturen – det er metafysisk etter Ferdinand de Saussure, og dermed forstås materielle overflater nettopp som noe uviktig som leder til en viktig, immateriell mening. Det meningskulturelle mennesket forstår seg selv som en skaper av kunnskap, og med sin kunnskap kan det forme verden og gi seg selv makt. Det elsker foredlende og forbedrende handlinger og begivenheter, og siden det tar tid å forandre verden, er det også opptatt av tid. Dette travle meningsmennesket tar pauser fra sine alvorspregede handlinger i leken og fiksjonen. Mange av Loes litterære karakterer kan sies å befinne seg i en virkelighet som ligner på denne meningskulturen. På ett tidspunkt opplever de imidlertid denne virkeligheten som meningsløs og bryter med sitt utgangspunkt. De beveger seg mot en virkelighet hvor fysiske ting i verden er nærværende og håndgripelige, og hvor de nærværende tingene virker direkte og umiddelbart inn på deres kropp. For i denne førmoderne, førkartesianske og middelalderske *nærværskulturen* forstår mennesket seg selv som en kropp, omgitt av en romlig og fysisk verden som det er en uløselig del av. Det utleder ikke kunnskap, men får sin kunnskap åpenbart fra den omsluttende kosmologien, og tegnet er ikke metafysisk, det består av stoff og form og skiller ikke mellom mening og materie. I denne kulturen er verden romlig, den har mening i seg selv, og motiverte handlinger anses for å være brudd på kosmologiens rytme. Magi er derimot vanlig, og det er også vold. Det skilles ikke mellom alvor og lek, og i det tidsavgrensede karnevalet får folkelatteren parodierte samfunnstrukturene i en latter som samtidig er et alvor. Det er denne nærværskulturen flere av Loes karakterer ser ut til å søke seg mot.

Hva finner vi dersom vi leser *Doppler* og Kurt-bøkene tematisk ut fra disse motstridende kulturenes ulike kjennetegn? Vår tese er at alle disse seks romanene viser verdener som hører nærværskulturen til. Andreas Doppler i *Doppler* (2004) bryter med sitt liv i en moderne meningskultur og erstatter det med et liv i en nærværskultur når han flytter til skogen, mens Kurt og hans venner hele tiden befinner seg i et nærværskulturelt univers i *Fisken* (1994), *Kurt blir grusom* (1995), *Kurt quo vadis?* (1998), *Kurt koker hodet* (2003) og *Kurtby* (2008). Dersom denne tesen har

noe for seg, hva kan en nærværskulturell plassering av Doppler og Kurt-bøkene vise oss? Jo, med en nærværskulturell tilhørighet må tekstene operere med noe annet enn det saussurske, metafysiske tegnet. Et nærværskulturelt tegn vil motsette seg fortolkningens penetrering fordi det består av form og stoff og har en iboende mening i seg selv. En tekst med nærværskulturelle tegn vil dermed framstå som en *flate*, en materiell flate som er seg selv nok, og som viser til seg selv, ikke til bakenforliggende betydninger, budskaper og meninger. En slik tekst vil frastøte seg symbolske, meningsutledende lesninger, for den er det den sier at den er. Dette betyr ikke at mening er fraværende, men at den opererer i selve overflaten. Denne meningen vil vi tro er sterkt samfunnskritisk, i og med den tematiske overflytningen fra meningskultur til nærværskultur i *Doppler*, og konstitueringen av nærværskulturen i Kurt-romanene. I denne nærværskulturelle tekstflaten vil det også være rom for latter og alvor – samtidig. For dersom tekstene kan sies å tematisere nærværskulturen, kan de også sies å ha karnevalistiske preg. Karnevalet innebærer, etter Mikhail Bakhtins utlegning, at folkelatteren i et gitt tidsrom får runge fritt og detronisere alle bestående samfunnsstrukturer med sin lystige parodi, travesti og groteske fantasi. Denne lystige og humoristiske latteren er også preget av samfunnskritikk og alvor, siden den omstyrter det konvensjonelle og bestående. Vår tese blir dermed, mer presist formulert, at Dopplers og Kurts verdener begjærer nærværet. De bryter med det moderne samfunnet og dets skille mellom et fortolkende subjekt og et fortolket objekt, og de skaper seg en virkelighet der menneske og verden framstår som en enhet, der mennesket blir væren-i-verden. Denne verdenen framstår som et nærværskulturelt og karnevalistisk univers hvor latter og alvor, kosmologi og magi, kropp og fysiske ting står sentralt. Alt dette skjer på den tekstlige overflaten. Loes romaner kan (og bør) leses som overflater hvor nærvær og mening, latter og alvor, spenner mot hverandre og konstituerer et loesk og nærværskulturelt univers.

Begrunnelse: behov for en ny måte å lese Loes romaner på

Dersom denne tesen kan bekreftes, bidrar vi forhåpentligvis til en ny måte å lese Loes litteratur på. En tematisk lesning som betoner teksten som en latterfull og meningsbærende overflate vil framheve, og ikke undergrave, tekstens overflatestruktur og humor, samtidig som den også ivaretar tekstens meningsside. Lesningens tematiske fokus på det sanselige nærværet med verdens ting, samt begjæret etter dette nærværet, vil dessuten opprette et fokus på den litterære aktørens kroppslige utsagnsposisjon, uten at hans sanselige forhold til og berøring med verdens ting reduseres til symboler og mening. En slik lesning vil opponere mot humanioras ensidige meningsfokus.

Lesningen av Loe har, som forfatteren selv påpeker, blitt preget av et ensidig fokus på alvorlig mening, budskap og dybde. I mange tilfeller blir alvorsbudskapet dessuten rettet mot større litterære

og ikke-litterære tendenser. For Loes forfatterskap projiseres på mye. Det omtales så godt som aldri utenfor nynaivismens blikkfangende og begrensede rammer, og det sies å representere vår egen tid, vår generasjons erfaringer, det eksistensielle alvor, narsissismen og ikke-narsissismen, naiviteten osv. Loes bøker får sjelden peke mot seg selv og være seg selv nok – de skal gjennomtrenges, utvinnes for budskaper og transcenderes over på et helt samfunn. Vi vil trekke fram noen fortolkningseksempler som nettopp fokuserer på et ensidig og overskridende alvorbudskap, lesninger som er typiske for Loe-resepsjonen.

I artikkelen «Kurts verden. Erlend Loes Kurt-bøker» utleder Rolf Gaasland en pekerfingermoralisme i Kurt-bøkene, som ligner på Margrethe Munthes barnlitteratur. Latteren i (de fire første) Kurt-bøkene er rettet mot det barnslige, mot barnets egen natur, og ikke mot den voksne. Dermed oppfordrer den sin barnlige leser til å beherske sin egen narraktighet, mener Gaasland. Slik sett representerer Kurt-bøkene et barnefiendtlig moralsystem. Øystein Rottum mener at romanen *L* (1999) er det rene tøv på overflaten, men forsikrer oss om at «Loe er en luring. Alvorlige hensikter stikker nemlig under, og flere lesmåter er mulige. For det første kan boka leses som en parodi på våre reiseberetninger og som en ironisk raljering med nordmenns oppdagelsesinstinkt, som en utlevering av våre helter, de barske oppdagere, som utgjør hjørnesteinene i vår nasjonale mytologi» (Rottum 1999). I artikkelen «Skrumpselvet. Retretter» lurer Finn Skårderud på hvilke budskaper som formidles i *Naiv. Super.* (1996) som generasjonsskrift, og finner blant annet selvheling og terapeutisk regresjon. Tore Renberg mener at *Naiv. Super.* er en morsom bok med *dybde*, og dette dypet handler om vår egen samtid: «I all sin letthet makter den å gripe kjernen av det man generelt kaller våre liv her og nå» (Renberg 1999). Noe lignende sier Gudleiv Bø i artikkelen «Erlend Loe – lattermild opprører»: Loe er morsom «[...]fordi han er *dyp* i den forstand at han provoserer noen tradisjonelle holdninger som stikker ganske dypt i vår kultur og vår mentalitet» (2001:47. Min utheving). Dette mener han om *Tatt av kvinnen* (1993) og *Naiv. Super.* spesielt og Loes forfatterskap generelt. Mange anmeldere bejubler *Doppler* for sin samfunnskritiske og politiske tendens, som ifølge *Aftenpostens* litteraturanmelder Anne Merethe Prinos er en helt ny tendens i Loes forfatterskap. I artikkelen «Harmløs moro» stusser hun likevel over de mange og framtrepende absurde elementene i romanen: «Spørsmålet er om disse pussighetene fremmer det samfunnskritiske engasjementet i teksten» (Prinos 2004). Her treffer hun på noe som kanskje ikke fremmer noe budskap – og stusser. Stusser gjør også Eivind Tjønneland, som prøver å forstå naiviteten til hovedpersonen i *Naiv. Super.* ved å analysere dens dybder gjennom psykoanalytiske briller. Tjønneland bekymrer seg for eksempel over hovedpersonens urovekkende ufarliggjøring av det naive gjennom infantilisering, og hans manglende grunnerfaring om at prektighet og glansbildegodhet ofte er det ondeste som finnes

(Tjønneland 2001:91). Hovedpersonen i *Naiv. Super.* har fått gjennomgå mange runder under psykoanalysens luper og har dessuten fått den (tvilsomme?) æren av å representere vår egen tid og vår egen generasjon. Endeløse rekker av anmeldere mener at *Naiv. Super.* er representativ for 90-tallets ikke-voksne voksne. Hadle Oftedal Andersen mener for eksempel at *Naiv. Super.* er et generasjonsskrift for 1990-tallsungdommen, og representerer en motsetning til 1980-tallets X-generasjon «[...]der ironi, maskespel og insistering på fiksjonalitet ved livet kunne nyttast til å omgå dei store problema knytte til menneskeleg identitet og menneskeleg oppleving av framandgjerung. Dei unge på 90-talet er ikkje narsissistar, dei er naive og ærlege» (Oftedal Andersen 1999:351). Mens Eivind Tjønneland mener at den samme romanen representerer 1990-tallsungdommen som «soleklare narcissister som verken er naive eller ærlige» (Tjønneland 2001:93).

Mening fortolkes og utledes og projiseres. På et nettmøte på dagbladet.no i 2000 fikk Erlend Loe spørsmålet om hva budskapet i *Naiv. Super.* var. Og han svarte: «Hvis jeg hadde hatt to setninger som jeg kunne oppsummere boken med, hadde jeg kanskje valgt å skrive dem istedet for boken, og henge dem opp på trikken» (Loe 2000). Loes tekster er med andre ord noe *annet* enn skjulte, bakenforliggende og mer egentlige budskap som skal utledes og fortolkes. Dype, bakenforliggende Loe-budskaper finnes verken på trikken eller andre steder.

Detta har litteraturkritikeren Eirik Vassenden skjønnt. Vassenden betrakter Loes tekster nettopp som overflater som ikke lodder noen store dyp. Loe tar sine overflater alvorlig, mener Vassenden: «Ikke alvorlig slik hans lesere forstår det, som et underliggende alvor, noe som stikker under, liksom uloddelige dyp, ikke den slags alvor. Nei, noe annet – et overliggende alvor, et alvor som ligger der, i dagen, uomgjengelig og synlig; et stort overfladisk alvor, en stor flate» (Vassenden 2004:76). Vassenden kritiserer kritikerne for på død og liv å ville trenge gjennom denne overflaten for å finne hensikter og mening:

Loes lesere har tatt det for gitt at det i Loes romaner finnes et dypt alvor, et eksistensielt alvor, et alvor som ligger under (og sammen med) andre ting, så som leken humor, påminnelser om innforståtte, generasjonsspesifikke erfaringer og så vidare. Det forholder seg altså motsatt, er påstanden: Det som finnes av eksistensielt alvor i Loes tre første romaner, finnes like under, i eller på overflaten (Vassenden 2004:76).

Det skjer derfor noe galt når kritikerne møter den absolutte overflate med et blikk som krever dybde, som for eksempel når Finn Skårderud leser *Naiv. Super.* som en «[...] gjennomtrengende analyse av og en innstendig moralisering over det moderne menneskets selvforståelse. En slik lesning overser (eller nekter å innse) at *Naiv. Super.* først og sist er en gjennomtenkt studie av overflaten». Gjennom tematiske lesninger av *Tatt av kvinnen*, *Naiv. Super.* og *L* finner Vassenden ut at flaten er en dominerende figur hos Loe, og at flaten vokser seg større for hver roman. I *L* dannes flaten av overfladisk snakk og tenkning, et overfladisk språk med utallige og til sammen

alttildekkende setninger, en overfladisk innføring i Heyerdahls forskning, overfladisk logikk, overfladiske reisebrev, overfladiske teorier, osv. Nesten all handling foregår dessuten på den fysiske bakkeoverflaten (unntatt i tre tilfeller, som viser grenseoverskridende erfaringer), påpeker Vassenden, i tillegg til at romanen tematiserer sin egen overflate-estetikk. *L* er en tekst som viser alt og som er synlig, omfattende, tilgjengelig, gjennomskinnelig, – men ugjennomtrengelig. Ifølge Vassenden fører den store, gjennomsiktede overflaten til at teksten blir for stor og gjennomiktig. Den blir uomgjengelig og uoversiktig, den dekker til alt med sin letthet (Vassenden 2004:78). Dette gjør at romanen blir umulig å lese: Prosaen i *L* er «[...] komplett uleselig og amputert». Flaten i romanen har et tomt og ufokusert uttrykk, romanen er uleselig, kjedelig, kompleks, ja, rett og slett overflødig og mislykket. *L* bør leses som den endelige, uleselige og overfladiske fullføringen av Loes trilogi om tildekkingen, mener Vassenden, som ikke kan forestille seg hvordan en mer overfladisk tekst enn *L* skal kunne leses (Vassenden 2004:84).

Vassenden greier altså å erkjenne overflaten i Loes forfatterskap, men han greier ikke å lese den, og mener at Loe og hans kritikere er altfor overfladiske i behandlingen av den loeske overflaten. Kanskje ønsker Vassenden en mer permeabel, pustende overflate, en flate han kan trenge gjennom? Kanskje han også er en representant for det gjennomtrengende blikket som ikke tåler å støte på en flate som bare er en flate? Det er ikke lett å få tak på hva Vassenden vil si om Loes flate i sin heseblesende framstilling av den, men sikkert er det i alle fall at han møter noe uleselig. Og at han heller ikke ser latteren som utspiller seg på flaten: «[...] hva Loes romaner angår, jeg finner dem verken humoristiske eller morsomme [...]; Loes romaner kjeder meg» (Vassenden 2004:91).

Uavhengig av hva slags ukjente begrunnelser Vassenden har for dette perspektivet, og hva slags humoristisk sans han måtte inneha, vil vi i vår lesning altså betone både latteren på overflaten og lesbarheten i overflaten. I vår nærværskulturelle lesning vil latteren være tydelig tilstede som en karnevalistisk, undergravende og lystig faktor. Den tematiske lesningen av tilbaketrekningen til nærværskulturen – som innebærer bruddet med skillet mellom subjekt og objekt, begjæret etter nærvær, aktørenes opplevelser av spenningen mellom mening og nærvær – vil forhåpentligvis vise at den loeske overflaten ikke er en entydig og totalt gjennomskinnelig størrelse. Kanskje må overflaten leses gjennom andre begreper enn de vanlige, moderne begrepene for å komme til sin rett? Kanskje flaten blir mer lesbar ved hjelp av de aristoteliske, middelalderske forestillingene som hovedpersonene søker seg mot eller opererer med? Selv om vi ikke tar for oss de samme romanene som Vassenden analyserer, håper vi at vår lesning av Loe vil synliggjøre lesbarheten i Loes overflate. For vi trenger en ny måte å lese Loe på. Det er begrunnelsen for vårt prosjekt.

Teori, metode og litteratur

Å lese Loes romaner tematisk som et oppbrudd og et oppgjør med den moderne verdenen representerer i seg selv ikke noe nytt i Loe-forskningen. Mange har nevnt regresjonen, eller passéismen som Per Thomas Andersen foretrekker å kalle det, som et sentralt tema i Loe-romanen. Andersen mener at hovedpersonen i *Naiv. Super.* vender tilbake til en ontologiske verden som er passé, for å reparere selvet og for å overleve (Andersen 2003:132). Hos Andersen tilsvarer denne verdenen hovedpersonens barndom. Finn Skårderud mener at den barnlige hovedpersonen i *Naiv. Super.* forsøker å beskytte seg mot verden i dag, vår moderne tid, gjennom en regressiv posisjon. I motsetning til den desperate, modernistiske tradisjonen som forsøker å trenge gjennom kompleksitetene, forsøker denne hovedpersonen å skjerme seg mot dem (Skårderud 1998:124). Dette gjør han blant annet ved å finne tilbake til barndommens konkrete kroppsbevegelser: «Det er kroppen selv som er hovedpoenget. I dette absolutt konkrete slipper han å forholde seg til det store og det abstrakte» (Skårderud 1998:125). I sin lesning av samme roman trekker Eivind Tjønneland fram lengselen etter en prerefleksiv naturtilstand, hvor det ikke eksisterer noen konflikt mellom subjekt og historie, i hovedpersonens misunnelse av gullfiskenes manglende hukommelse (Tjønneland 2001:88). Han trekker også fram en parallell mellom hovedpersonens konfliktskyhet og dualistiske verdensbilde med et gnostisk univers, «enda mer primitivt enn kristendommens» (Tjønneland 2001:86). Gudleiv Bø mener at Erlend Loe er morsom i sine bøker fordi han «[...]lar sine personer bryte modernitetens normer» (Bø 2001:48). Øystein Rottem mener at *Doppler* har en regressiv natur: «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.» Alle er her inne på noe vesentlig, men ingen går inn for å studere nærmere *hva* slags ikke-moderne verdener Loes hovedpersoner skaper seg. Men vi er altså enige på ett punkt: Erlend Loe er en førmoderne forfatter. Loes hovedpersoner har en tendens til å bevege seg bort fra den moderne hverdagen for å etablere et verdensbilde som (i alle fall i Vesten) tilhører en tid forut for den moderne tidsalderen.

Litteraturforskeren og filosofen Hans Ulrich Gumbrecht går også regressivt til verks i *Production of Presence. What meaning cannot convey* (2004), og han gjør det grundig. Gumbrecht mener, i likhet med Loe, at den ensidige jakten på mening og budskap er en fattig holdning å ha i forhold til litteratur og andre kulturelle objekter. Denne holdningen innebærer et tap av verden og av menneskekroppen som utsagnsposisjon, siden mennesket gjør seg til et fortolkende subjekt som bare utleder mening fra objektet verden. Gumbrecht ønsker å skape et alternativ til fortolkningen, som med den kartesianske moderniteten har blitt dominerende praksis i humaniora, i kunsten og

vestlig kultur. Han ønsker å skape begreper som gjør det mulig for oss å forestille oss et forhold til tekster som *ikke* er eksklusivt fortolkende og abstraherende, et forhold som gjør det mulig å gripe tak i kroppslige, tinglige nærværsfenomener. For å finne fram til dette begrepsapparatet må Gumbrecht bevege seg tilbake i tid, til middelalderens førmoderne og aristoteliske tid. Her finner Gumbrecht forestillinger som bryter med modernitetens fortolkning og skille mellom subjekt og objekt, og det er blant annet ut fra kontrasten mellom den idealtypiske middelalderkulturen, nærværskulturen, og den idealtypiske moderne kulturen, meningskulturen, han etablerer sitt begrepsapparat. I den ikke-moderne nærværskulturen blir kroppen viktig som menneskets utsagnsposisjon, ikke som symbol eller budskap, men som sansende kropp i seg selv. Denne kroppsligheten så vi at Finn Skårderud så vidt berørte i sin lesning av regresjonen i *Naiv. Super*.

Gumbrechts tenkning er hovedteorien i vår analyse av Loe. Hans *Production of Presence* er det teoretiske verket som, siden Heidegger, i størst grad gir oss et konkret, omfattende og anvendbart begrepsapparat som et alternativ til den ensidige fortolkningen. I tillegg betoner hans tenkning det nærværet vi tror Loes hovedpersoner streber etter. Gumbrechts relativt ferske verk blir dermed vår hovedkilde når det gjelder å finne fram til en lese måte som ivaretar Loes latterfulle og meningsbærende overflater. Vi kommer også til å supplere Gumbrechts korte utredning om middelalderkarnevalet med Bakhtins grundige forskning av emnet. Ved å lese Loes romaner ut fra Gumbrechts nærværskulturelle og meningskulturelle perspektiver, vil vi finne en lesemetode som *ikke* penetrerer overflaten for å finne bakenforliggende meninger, men som ivaretar overflaten som overflate og gjør den lesbar, og som viser hvor altomfattende Loes tematiske brudd med moderniteten faktisk fortoner seg.

Hva slags teoretisk posisjon stiller vi oss i overfor Gumbrechts teori i denne analysen? Slutter vi oss til hans teoretiske ståsted, eller anvender vi hans tenkning på Loes tekster fordi disse tekstene ber om det? Og bruker vi Gumbrecht i et sympatisk eller kritisk øyemed? Det vil nok ikke være noen hemmelighet at denne analysen slutter seg til et «felttog» mot humanioras ensidige fortolkningspraksis, og at vi i denne forbindelsen godt kan kalle oss for gumbrechtianere. Vi slutter oss altså til Gumbrechts teori i utgangspunktet, men likevel ikke uten å rette et kritisk blikk på den. Vår innlemmelse av Bakhtin som teoretisk supplement til Gumbrecht er for eksempel en innvending mot det vi mener er en mangelfull utlegning om nærværskulturens karneval. Og på spørsmålet om anvendelsen av Gumbrechts teori i hovedsak kommer av et tilsluttende forhold til teorien, eller om Loe-tekstene uttrykker et behov for en slik gumbrechtiansk lesning, svarer vi med et brumsk ja takk, begge deler. Det ser ikke ut til å være noen motsetning mellom disse to motivene: Loes flate, regressive tekster og den tyske professorens teori kan ha en felles interesse i å opponere mot det ustoppelige jaget etter dybde og mening.

Hvorfor har vi valgt Loe, og hvorfor *Doppler* og Kurt-serien? Vi har selvsagt ikke valgt Loe for å eksemplifisere Gumbrechts teori, selv om litteraturteoretikeren og Loes litterære karakterer på flere vis kan se ut til å være i samme ærend. Valget av Loe bunner i en fascinasjon for forfatterskapet hans (og som dermed gir en tilhørighet til liker-siden i Vassendens todeling av den norske Loe-resepsjonen: «I Norge liker man Loe, og snakker om det, eller man liker ham ikke, og snakker ikke om det» Vassenden 2004:73). Fascinasjonen for Loes bøker ble ikke mindre under Kjell Ivar Skjerdingsstads litteraturemne, «Forfatterskapsstudium: Hanne Ørstavik og Erlend Loe», som ble holdt på Blindern våren 2006. Her ble Gumbrecht presentert som teoretiker, og nye, spennende, ikke-fortolkende verdener ble åpnet opp. En glød ble tent for Loe og Gumbrecht gjennom dette emnet, og det er rett og slett den som to år etter har resultert i oppgavens problemstilling. Valget av *Doppler* og *Kurt*-romanene er relativt tilfeldig, det er helt enkelt disse romanene som har skapt størst personlig begeistring (oppgaven kunne like gjerne ha handlet om *Naiiv. Super.* eller *Fakta om Finland* (2001)). At Gumbrechts teori kunne egne seg som innfallsvinkel til romanen *Doppler*, var egentlig tydelig før analysearbeidet ble påbegynt. Det var forøvrig ikke tilfelle for Kurt-bøkene, men en svak anelse om at Gumbrecht kunne åpne perspektiver også på Kurts univers, var tilstede. Nettopp for å fremme Kurts verden som et faktisk idealtypisk nærværskulturelt univers har det blitt naturlig å berøre samtlige Kurt-romaner. Bøkene om Kurt er strukturelt sett svært like, men beveger seg i ganske ulike retninger tematisk. For å få med spennvidden i universet har vi tatt med alle de fem Kurt-romanene. Når det gjelder *Doppler*, har vi forøvrig ikke tatt med oppfølgeren, *Volvo Lastvagner* (2005). Siden oppfølgerromanen i stor grad spriker fra forgjengeren i form og innhold og dermed viser til ganske ulike (men forstett nærværskulturelle) universer, har vi valgt kun å fokusere på *Doppler*. Vi kunne for så vidt ha holdt oss til én roman, det hadde i alle fall vært gunstig for oppgaveformatet. Grunnen til at vi likevel tar utgangspunkt i en bokserie for barn og voksne og en voksenroman, er ønsket om å vise at vår tese kan passe på temmelig ulike Loe- romaner, noe som induktivt kan antyde tesens gjennomslagskraft på hele forfatterskapet. Samtidig vil lesningen av disse forskjellige bøkene vise oss to ulike måter nærværskulturen konstitueres på – en gjennom bevegelse og en annen gjennom konstanthet.

Kart for videre lesning

I det følgende skal vi vie en del plass til Gumbrechts teori. Siden hans filosofi er temmelig ny og ukjent, og siden den praktiske bruken av tenkningen hans er enda mer ny og ukjent, blir det naturlig å stifte et grundig bekjentskap til *Production of Presence* i teorikapitlet. Vi vil gjennomgå hovedtrekkene i hans tenkning og endelig foreslå to litterære analysemetoder etter Gumbrechts

teori. Noen teoripunkter kan dessuten leses mer utfyllende i appendikset helt bak i oppgaven.¹ Deretter forsøker vi å sette Gumbrechts tanker ut i livet ved å lese Kurt-bøkene tematisk ut fra skillet mellom meningskultur og nærværskultur. Her støter vi på en mangel i typologien, nemlig punktet som dreier seg om karnevalet, og derfor blir det naturlig å stoppe opp for å innlemme hovedtrekkene i Bakthins karnevalteori her, før vi kan gå videre i analysen. Analysen tar også for seg noen av Hiorthøys illustrasjoner, som kan ses i all sin prakt i appendikset. Ettersom denne analysedelen tar for seg en bokserie på fem bøker, blir dette kapitlet en god del lengre enn det tredje kapitlet, som kun handler om romanen *Doppler*. Etter disse to analysekapitlene kommer konklusjonen i kapittel fire, som oppsummerer våre analytiske funn og trekker fram noen ansatser til videre nærværskulturelle lesninger av Loes forfatterskap.

¹Teoridelen i appendikset gir en mer omfattende versjon av den vestlige metafysikkens historie, som Gumbrecht henter sine ikke-metafysiske begreper fra, pluss en tekst om Gumbrechts teoretiske tilknytning til Heidegger. Ingen av disse to appendiks-tekstene er imidlertid nødvendig å lese for å kunne forstå vår utlegning av Gumbrechts teori. De er mer å regne som et tilleggstoff for den som skulle være ekstra interessert i disse emnene.

2. Teorikapittel

Innledning

«Jeg gir blaffen i dobbeltbudskap»², konstaterte hele Norges villmarkskonge, Lars Monsen, i NRKs litteraturserie «Bokprogrammet» som gikk på lufta den 29.01.08. Denne kvelden handlet sendinga om skogen i litteraturen, og på riksdekkende TV fortalte en bustete, villmarkskledd skogshelt til det norske folk at han likte at en spade kalles for en spade. Både Monsen selv og programleder Hans Olav Brenner konstaterte at Monsen dermed var en primitiv og enkel mann, og Brenner sa at han gikk ut fra at skjønnlitteratur og poesi ikke var noe for ham. Monsen sa seg delvis enig, han likte best dokumentarisk faktastoff fra den virkelige verden og kjøpte aldri diktsamlinger. Selv har han skrevet fjorten bøker om skogen og den ville naturen, bøker som alle bærer preg av å være konkrete i formen.

Lars Monsens oppgave i dette programmet ble presentert som en motsetning til det han til vanlig driver med, nemlig å teste ut villmarksutstyr og «annet jordisk gods». Han skulle i gang med en «åndelig øvelse» som tilsynelatende ikke hadde noe med materielle ting å gjøre: Som et enmanns testpanel skulle han høre tekstutdrag fra bøker som handlet om skogen, og han skulle finne ut om han kjente seg igjen i disse tekstenes skildringer av skogsopplevelser. Både skildringene i verdens første epos, *Gilgamesh*, og Thoreaus *Walden* falt i unåde hos Monsen fordi de ble for fjerne, diffuse og svevende for ham. Men han likte og kjente seg igjen i skogsskildringene i Kerstin Ekmans sakprosaiske bok *Herrarna i skogen*, og hennes konkrete bilder av tiurleik og gaupas spor i brunstida førte Monsen direkte inn i skogens verden. Han likte også et dikt av Øystein Wingaard Wolf. Han syntes at dette var et diffust dikt, men mente at dette preget stod i sammenheng med at et «dikt skal være dypt, på en helt annen måte enn en fortelling». Monsen fikk selv i oppgave å skrive et dikt i dette programmet. Diktet ble en svært konkret, enkel og grunn fortelling om det som innslaget hadde handlet om: Monsen er i skogen og har fått besøk fra to karer fra NRK som vil snakke om skogen, han får høre sitater fra andre som har skrevet om skogen, og han sier sin ærlige mening om sitatene. Diktet avsluttes med at det kanskje er på tide for ham å skrive en *dypere* fortelling om villmarka. «Du får ta det for det det er», sa Monsen til Brenner, etter å ha poengtert at han nok blir mer poetisk av seg når han blir tjue år eldre.

Å føle et påtrykk om å gå dypere i materien, slik Monsen gjorde i dette programinnslaget, kan sies å være symptomatisk for den litterære verden. Det konkrete, fysiske og overflatiske, det

²I programmet kommer det ikke fram hvilken sammenheng Monsen ytrer dette, om han sier det i forbindelse med sitt eget forfatterskap, litteratur generelt eller om oppgaven han har fått i dette programmet. Han fortsetter med setningen «jeg sier det som det er».

«jordiske godset», blir ofte oversett fordi man ønsker å finne en mer «åndelig», dypere og mer egentlig mening bak overflaten. Når vi leser et dikt, er vi for eksempel mest opptatt av hva diktet betyr, hva bildene skal symbolisere, hva budskapene er, framfor å fokusere på diktets materielle og sanselige sider, for eksempel det visuelle i diktets overflate eller virkningen diktets rim og rytme kan ha på våre kropper. Monsens eget diktforsøk bryter med litteraturverdens krav om dybde, for diktet negerer alle muligheter til å ettersøke en bakenforliggende mening og er, slik Monsen også erkjenner, ikke så veldig dypt. Litteraturhistorien domineres av en sterk vilje til å trenge gjennom overflaten for å finne dybden, til å lete etter dobbeltbudskaper mellom og bak bokstaver og linjer, til å fortolke overflater og utlede mening fra disse. Et kunstverk får dermed sjelden framstå som et fysisk objekt med verdi i seg selv som et fysisk objekt, men får fort status som et redskap vi kan utlede betydninger og symboler med.

Litteraturforskeren Atle Kittang betegner denne tendensen som «semiotisk imperialism». I litteraturhistorien går det «ein mektig tendens til å underordne førestillingane (det biletmessige) under omgrepa (det betydningsmessige)» (Kittang 1998:41), hevder han i boka *Ord, bilete, tenking*. Objekter og artefakter av ulike slag analyseres som tegn, «[o]g ein gjenstand er eit «teikn» i den grad den transcenderer seg sjølv – visar eller peikar bort frå seg sjølv». Dermed forstår vi, påpeker Kittang, tegnet alltid som en bevegelse bort fra et sanselig eller materielt «her og nå» (Kittang 1998:18). Vi gir dermed slett ikke blaffen i doble budskaper, slik Monsen proklamerer at han gjør, og vi tar heller ikke et dikt «for det det er». Vi ser bakenfor diktet i jakten på noe annet, noe som viser bort fra det selv.

Den tyske litteraturforskeren og filosofen Hans Ulrich Gumbrecht (f. 1948), for tiden Albert Guerard-professor i litteratur ved Stanford University, er opptatt av den samme tendensen. Han påpeker at vi konvensjonelt sett tenker på dybde som noe positivt i forhold til det overfladiske. «If we call an observation «deep», we intend to praise it for having given a new, more complex, particularly adequate meaning to a phenomenon.» Videre påpeker han at «[w]hatever we deem «superficial», in contrast, has to lack all these qualities, because we imply that it does not succeed in going «beyond» or «under» the first impression produced by the phenomenon in question» (Gumbrecht 2004:21). Denne positive holdningen til dybde gjennomsyrrer det hverdagslige språket vårt, de humanistiske fagene som har fortolkning som sentral metode og hele vår vestlige, moderne kultur. Gumbrecht registrerer likevel en økende meningsmettetet i vår vestlige verden generelt og i humaniora spesielt, og refererer til Jean Luc Nancys åpningsord i *The Birth to Presence*, hvor det hevdes at ingenting er så slitsomt som “the production of yet another nuance of meaning” (Gumbrecht 2004:105). Mot dette har mange et økende behov for å finne tilbake til tingenes verden, for å oppleve tingenes håndgripelighet i seg selv og kjenne deres tinglighet på huden.

I boka *Production of Presence. What meaning cannot convey* (2004) søker Gumbrecht nettopp å bekjempe den eksklusive og sentrale statusen som *fortolkning*, hermeneutikkens kjernepraksis, har i humaniora, i kunst og i vår vestlige, moderne kultur. Fortolkningen baserer seg på en positiv holdning til det å gå bakenfor det rent materielle, til å utlede mening fra en konkret og sanselig framstilling. Jo mer mening og dybde det utledes fra framstillingen, jo større verdi får fortolkningen. Denne holdningen kaller Gumbrecht «metafysisk»: den går bak (meta-) det fysiske for å finne en høyere mening enn et materielt nærvær. En konsekvens av denne holdningen er at fysiske ting – alle håndgripelige ting i verden inkludert våre kroppar – reduseres til objekter for våre bevisstheter som fortolkende subjekter. Dette er et subjekt-objekt-paradigme, og det står i samme tradisjon som et hermeneutisk og et kartesiansk verdenssyn. Det er disse som, sammen med fortolkningen, er kilden til det ensidige meningsfokuset ifølge Gumbrecht.

Opp mot dette meningsfokuset setter Gumbrecht det romlige, sanseappellerende, håndgripelige og fysiske påvirkende *nærværet*. Nærvær forstås som ting som kan ha en umiddelbar virkning på menneskekroppen, og «produksjon av nærvær» peker mot alle typer hendelser og prosesser som forsterker innflytelsen som de nærværende tingene har på menneskekroppen. Med sitt fokus på nærvær innsetter Gumbrecht kroppen som sansende utsagnsposisjon og fremmer substans som noe faktisk og essensielt: «I want to turn the substantiality of Being against the universality claim of endless interpretation» (Gumbrecht 2004:55).^{3 4} Gumbrecht søker ikke å erstatte mening med nærvær, men argumenterer for et forhold til tingene som kan svinge mellom nærværeffekter og meningseffekter.

Før vi går videre inn på Gumbrechts teori i hans *Production of Presence*, kan det være oppklarende å plassere hans tenkning i forhold til andre filosofiske og litteraturteoretiske retninger. I innledningskapitlet hevder Gumbrecht at «[t]here is no single academic «school» or «school of thought» to which the content of this book belongs» (s:xv). Gumbrecht må likevel innrømme at boka neppe hadde blitt til uten Martin Heideggers filosofi. Det er blant annet i Heideggers tenkning at Gumbrecht finner et begrepsapparat og en tenkning som virkelig bryter med subjekt-objekt-paradigmet, og det er i stor grad gjennom Heideggers begreper «væren» og «væren-i-verden» han finner inspirasjon til sitt eget nærværsbegrep. *Production of Presence* kan dermed, i alle fall i en viss forstand, kalles heideggersk.⁵ Dette slektskapet skal vi se mer på senere i kapitlet. Det Gumbrechts tenkning absolutt *ikke* kan kobles opp mot, er fenomenologien, her forstått som Edmund Husserls filosofi og tenkning som korresponderer med denne. For både Gumbrecht og

³«Being» refererer her til Heideggers begrep, og forstås som noe som hører den tinglige verden til. Vi kommer tilbake til Gumbrechts tilknytning til væren-begrepet senere.

⁴Heretter henvises det kun til sidetallet i *Production of Presence*.

⁵Gumbrecht ønsker forøvrig ikke noen Heidegger-merkelapp på sin tenkning, men bemerker at vegringen mot en kobling til Heidegger ikke har med filosofiske grunner å gjøre (s. xvi).

Heidegger representerer Husserls fenomenologi et tap av den materielle verden: Verden og tingene gjøres utilgjengelige for mennesket og fortøner seg bare som konstruksjoner i menneskesinnet. Gumbrechts tenkning frastøter seg også et slektskap med konstruktivismen, som han mener er en forlengelse av fenomenologien: «[...]it is a rundown version of phenomenology's point of departure according to which only the contents of human consciousness can be the object of philosophical analysis» (Gumbrecht 2004:60). Selv påpeker Gumbrecht at boka «[...]certainly does not adhere to the European tradition of «hermeneutics» (on the contrary!), nor is it an exercise in «deconstruction», and it is an even larger distance from «cultural studies» or (God forbid!) «Marxism»» (s. xv). Det den er, er et skoleuavhengig, men Heidegger-inspirert, forsøk på å framstille et alternativ til det ensidige meningsfokuset i humanioras akademiske praksis og i våre hverdagsliv. Det er et forsøk på å gjøre den kroppslige, romlige og håndgripelige dimensjonen i menneskelivet til et likeverdig alternativ til den metafysiske meningsdimensjonen, det er et håp om å gjenopprette en følelse av å være-i-verden på en fysisk måte. Hvorvidt Gumbrecht lykkes i å bane vei for et nærværsfokus og en post-metafysisk epistemologi, er for tidlig å si (*Production of Presence* er en relativt fersk utgivelse), men hans ikke-hermeneutiske syn på kulturfenomener ser ut til å ha vakt interesse i akademiske kretser rundt omkring i verden allerede. Navnet hans nevnes i stadig flere internettartikler og gir mange treff i forbindelse med kunst, sport (som noe estetisk), media, kommunikasjon og litteratur. Det kan dermed se ut til at Gumbrecht har rett i sin påstand om at vi, og kanskje særlig vi som befinner oss i humanioras metafysiske fortolkningsverden, ønsker å søke etter noe annet enn «the production of yet another nuance of meaning». Gumbrechts rolle som hovedteoretiker i vår litterære lesning av Loe skulle også være et eksempel på det.

I dette kapitlet skal vi se nærmere på Gumbrechts teori, eller for å si det litt ironisk: Vi skal gå i dybden i hans tanker. Hvorfor er fortolkningens ensidige posisjon i humaniora egentlig så problematisk? Hvorfor og hvordan har hermeneutikken og subjekt-objekt-paradigmet fått denne posisjonen i humaniora og i vestlig, moderne kultur? Hva gjør Gumbrecht for å finne et alternativ til fortolkningens herredømme? Hvor tar han sine begreper fra? Hva innebærer disse, og hvordan kan de brukes?

For å finne svar på noen av disse spørsmålene er det nødvendig å følge Gumbrecht inn i det han kaller den vestlige metafysikkens historie. Her skildrer Gumbrecht overgangen fra en ikke-metafysisk, aristotelisk middelalderkultur til en metafysisk, tidligmoderne og vestlig kultur, og det er delvis i kontrasten mellom disse to kulturene at Gumbrecht finner det begrepsapparatet han trenger for å kunne skape en alternativ diskurs til hermeneutikkens metafysiske diskurs. Ved siden av middelalderkulturen og tradisjonen etter Aristoteles blir også Heideggers begreper om «væren» og «væren-i-verden» sentrale inspirasjonskilder for Gumbrecht.

Historien om en tapt verden

Gumbrechts intensjon med *Production of Presence* er altså å utfordre fortolkningen som ensidig og eksklusiv kjernepraksis i de humanistiske vitenskapene: «the book will challenge a broadly institutionalized according to which interpretation, that is, the identification and/or attribution of meaning, is the core practice, the exclusive core practise indeed, of the humanities» (Gumbrecht 2004: 2). Gumbrecht hevder gjentatte ganger at det ikke er noe i veien med fortolkning og meningsproduksjon i seg selv, og at han slett ikke ønsker å framstå som antihermeneutisk. Det problematiske med hermeneutikkens dominerende rolle i humaniora er at den ikke gir rom for den fysiske, tinglige verden overhodet – menneskekroppen og alle verdens ting har blitt ekskludert fra menneskets måte å forstå seg selv på. Dette fører til at de humanistiske fagene har blitt helt ute av stand til å henvende seg til nærværddimensjonen i kulturfenomenene, og at de derfor har fokusert ensidig på meningsdimensjonene. Derfor er den akademiske verden full av diskurser og tekster som ikke har noe annet mål enn å skape litt mer mening eller å justere og finpusse betydningsverkene (s. 57).

Vi kan oppdage meningseffekter og nærværeffekter i alle kulturelle objekter, sier Gumbrecht (s. 79). Han trekker fram *diktetkunsten* som et eksempel på et kulturfenomen som helt tydelig fremmer både nærværeffekter og meningseffekter samtidig. Nærværeffekter som rytme, allitterasjon, vers og strofe er så framtrædende i poesien at ikke engang hermeneutikkens mektige, institusjonelle herredømme har kunnet overse dem. Typisk nok har ikke litteraturkritikken greid å håndtere poesiens vektlegging av formelle aspekter. Det eneste den har greid er å skape «[...]long, boring, and intellectually pointless «repertoires» that list, in chronological order, the different poetic forms within different national literatures» og en teori kalt ««theory of over-determination», which claims, against all immediate evidence, that poetic forms will always double and reinforce already existing meaning structure» (s. 18). Nærværeffektene neglisjeres og underordnes meningsdimensjonen i stedet for å få lov til å fungere som et spenningsforhold til mening, budskap og dybde. Gumbrecht ønsker at nærværeffektene, som er minst like viktige som meningseffektene, skal få en slik framtrædende og sterk posisjon at det kan oppstå svingninger og spenninger mellom menings- og nærværddimensjonene. Et kunstverk kan både oppleves gjennom fysiske reaksjoner og analyseres gjennom fortolkende analyser, og spenningen som oppstår mellom disse to, gir møtet med kunstverket en ny dimensjon som inkluderer subjektets kropp og tanke. Det er på denne måten Gumbrecht vil innsette kroppen som utsagnsposisjon og vise at fravær av mening ikke nødvendigvis er meningsløst.

For å kunne skape en diskurs som fremmer svingninger av nærværeffekter og

meningseffekter, går Gumbrecht altså historisk til verks, til førmetafysisk tid, hvor verken hverdagspråket eller vitenskapsmetodene impliserer at det er positivt å søke mening bakenfor det materielle, og hvor verden ikke må betraktes på avstand. Historien fører fram til vår egen metafysiske tid og innebærer dermed en flere hundre år lang periode hvor det vestlige mennesket reflekterer rundt kunnskapsstrukturer og vilkårene for å produsere dem. Gumbrecht kaller denne historien for «history of Western metaphysics» fordi den har den materiefortrengende fortolkningshandlingen som fundament. Det vil føre for langt å gjenfortelle hele historien her, men noen hovedpunkter tar vi med.⁶ Det er disse hovedpunktene som danner utgangspunkt for Gumbrechts første kulturtypologi, og som vi senere skal bruke i vår tematiske lesning av Loe.

En kort metafysikk-historikk

Middelaldermennesket lever i en tid hvor det metafysiske paradigmet ennå ikke har fått fotfeste. Mennesket ser på seg selv som en uløselig helhet av kropp og ånd, og det er omgitt av og utgjør en del av en guddommelig kosmologi, Guds hellige skaperverk. Hver ting i naturen har sin iboende mening gitt dem av Gud under skapelsen, og inngrep i naturen forstås som illegale innblandinger i Guds hellige orden. Kunnskapen om Guds skaperverk blir ikke betraktet som noe menneskeskapt, den er derimot noe som avdekkes gjennom guddommelige åpenbaringer. Det trekkes skarpe skiller mellom løgn og sannhet, og fiksjon er et ukjent begrep.

Middelalderen er en aristotelisk tid, hvor Aristoteles' filosofi har et stort gjennomslagsfelt. Det aristoteliske tegnbegrepet er det vanlige: Tegnet har en stoffside og en formside, hvor stoffet er en nærværende og håndgripelig substans som krever rom, mens formen er det som gjør stoffet synlig. Kulturen er sentrert rundt nærværsritualer, og nattverden er selve kjerneritualen. I nattverdssakramentet maner man fram Guds virkelige og fysiske nærvær: Kristi legeme og blod blir fysisk håndgripelig og nærværende i brødet og vinen. Noe som er fjernt i tid, blir nærværende i rom som fysisk form og stoff (jf. det aristoteliske tegnet). I tidligmoderne tid blir denne magiske frammaningen av fortidige substanser erstattet med mening: Calvin og andre protestanter endrer ritualen til å bli en *symbolsk* feiring av Kristi siste måltid. Dette er symptomatisk for flere grunnleggende endringer i tiden: Tidsbegrepet endrer seg til å bli historistisk, hvor fortidige hendelser avskjæres fra nåtiden med en uoverstigelig tidsdistanse, og tiden kobles til et helt nytt meningsbegrep. Mennesket begynner å fortolke materielle substanser, tillegge dem mening og penetrere deres overflater med et distansert blikk. I dette ligger at mennesket ikke lenger forstår seg selv som en enhet av kropp og ånd, men som et rent intellekt. Det er et kroppsløst subjekt som fortolker alle materielle ting, inkludert sin egen kropp, som objekter. Mennesket skiller seg fra

⁶Den interesserte kan lese denne mer utførlig i appendikset under «Den vestlige metafysikkens historie», s. I

verden, og verden reduseres til en overflate som subjektet kan utlede kunnskap fra. Tegnet forandrer også struktur og blir metafysisk: En materiell form peker mot en immateriell mening som tegnets bakenforliggende dybde, og den materielle formen må penetreres for å kunne finne meningen. Mennesket ser nå på seg selv som en aktiv kunnskapsprodusent, det begynner å forme og forandre verden med sin kunnskap, og det oppdager at kunnskap kan manipuleres. Fiksjonen oppstår, det samme gjør ideologier og manipulerings teknikker innen styringsstrategier. Verdensbildet blir hermeneutisk, og fortolkningen blir det nye paradigmet. Det nye skillet mellom det fortolkende subjektet og det fortolkede objektet får et solid fotfeste på 1600-tallet, når René Descartes gjør menneskets tenkeevne til det eneste grunnlaget for menneskets eksistens i sitt «Cogito, ergo sum». Mennesket er først og fremst en tenker, en res cogitans, og alle fysiske ting, res extensa, underordnes tanken. Under 1700-tallets opplysningstid slår det metafysiske subjekt-objekt-paradigmet ut i full blomst: Menneskeskapt kunnskap anses som ekte kunnskap, man tror helt og fullt på denne kunnskapen, man samler all kunnskap om verden i encyclopedier for å skape politiske institusjoner tilpasset menneskets behov, og man skaper offentlige rom for å drøfte politiske syn. Parlamentarisk politikk blir et sentralt og symbolsk ritual i det metafysiske verdensbildet.

Allerede rundt 1750 begynner subjekt-objekt-paradigmet å slå sprekker. Immanuel Kant sår tvil om det store gapet mellom mennesket og verden. Diderot og d'Alembert finner ut at det ikke lar seg gjøre å samle all verdens kunnskap om verden i ett leksikon, i alle fall ikke i form av entydige beskrivelser. Forfatterbidragene er svært motsetningsfulle, og det viser seg at objektet verden slett ikke er en entydig størrelse, noe som gjør at d'Alembert rystes av et feberaktig delirium. Det males skeptiske bilder av den rent intellektuelle verdensanskueren i tekster og kunstverk, estetikken etableres som filosofisk fagfelt, Goya raderer fornuften som monstre, og Rousseau setter subjektive naturopplevelser i sentrum for sin romantiske naturpoesi. Krisen i det metafysiske verdensbildet tiltar på 1800-tallet: Man oppdager at alle ting kan betraktes gjennom flerfoldige perspektiver, og at ingenting kan gjengis på stabile måter. Dermed begynner man å skape mer romslige beretninger om verden istedet for å bruke de «entydige» beskrivelsene. Man oppdager også at kroppen og sansene faktisk tar del i verdensanskuelsen, og spørsmålet om et mulig samsvar mellom erfaring og persepsjon oppstår. På slutten av århundret flommer det over av eksperimenter som forsøker å knytte erfaring til persepsjon. På 1900-tallet oppstår det radikale løsninger på denne gåten, men alle skiller dimensjonene fra hverandre. Fenomenologiens grunnlegger, Edmund Husserl, skiller menneskets bevissthet totalt fra verden og lar verden framstå som konstruksjoner i bevisstheten. Filosofen Dilthey fjerner all sanselig persepsjon fra Åndsvitenskapene og plasserer fortolkningen og hermeneutikken i sentrum for de akademiske disiplinene. Det metafysiske, kartesianske

verdensbildet får altså bestå, men møter sterk kritikk i Martin Heideggers filosofi, som søker å føre mennesket tilbake til verden og dens tinglighet. Hans filosofi bryter fundamentalt med det kartesianske paradigmet, for med begreper som væren-i-verden hevder han at tingene og mennesket faller sammen i en indre sammenheng, og at de ikke kan skilles som subjekt og objekt. På 1900-tallet oppstår det to parallelle reaksjoner mot det epistemologiske tapet av verden som referanse: Ulike typer konstruktivisme utvikles på den ene siden og ulike forsøk på å finne tilbake til verdensreferansen på den andre. Siden 1950 har det vært en veksling mellom disse «harde» og «myke» intellektuelle stilene i humaniora. Krisen som kom med den nye verdensanskuelsen, er altså fortsatt uløst, og den henger over vår nåværende epistemologiske og kulturelle situasjon som en mørk skygge, hevder Gumbrecht (s. 3).

Gumbrechts typologier

Men kanskje aner vi et lys i dette epistemologiske mørke gjennom Gumbrechts teori? Hans prosjekt er nettopp å føre persepsjonen av verden sammen med den begrepsmessige erfaringen. I kapitlet «Beyond Meaning: Positions and Concepts in Motion» forsøker han å skape et forhold til tekster, kulturobjekter og verden som ikke bare er et fortolkende forhold. Det gjør han ved å lansere en rekke begreper for å skape en ny diskurs som kan bekjempe fortolkningens enevelde i de humanistiske fagene. Disse henter han altså fra den kontrasten mellom middelalderkulturen og tidligmoderne kultur som vi nettopp har sett på. Gumbrechts typologi skiller mellom meningskultur og nærværskultur, hvor meningskulturen ligger nært opptil vår egen vestlige kultur, og hvor nærværskulturen ligger nært opptil den middelalderske kulturen. Typologien er ikke ment å framstille noen virkelige kulturer, men viser kulturene som «idealtyper». Gumbrecht tror ikke at disse idealtypiske kulturkennetegnene noen gang har eksistert i ren form, men mener at alle kulturers selvforståelse kan analyseres som sammensatte former av begge disse kulturenes komponenter. (På samme måte kan alle kulturobjekter romme både nærværeffekter og meningseffekter.) Noen kulturer ligger likevel nærmere den ene typologien enn den andre.

Den binære typologien om meningskulturelle og nærværskulturelle forestillinger

Det første aspektet Gumbrecht trekker fram med nærværskulturen og meningskulturen, er hva slags syn kulturene har på menneskets måte å henvise til seg selv på. I meningskulturen er mennesket først og fremst et sinn, en bevissthet, en tenkende *res cogitans*. I nærværskulturen henviser mennesket til seg selv først og fremst som kropp (s. 80).

Det andre aspektet handler om menneskets plassering i forhold til verden. I meningskulturen fører bildet av mennesket som en tenkende bevissthet til at mennesket plasserer seg utenfor verden.

Det er eksentrisk i forhold til verden, og verden består bare av objekter og ting. Mennesket ser på seg selv som et subjekt som fortolker verden som sitt objekt. I nærværskulturen, derimot, anser mennesket kroppen sin som del av en kosmologi eller en guddommelig skapelse. Det nærværskulturelle mennesket er romlig og fysisk tilstede i verden og er en del av verden: «[...] [T]hey are indeed in-the-world in a spatial and physical way» (s. 80). Tingene og verden har en iboende mening i tillegg til den meningen den har i kraft av å være en materiell ting. Denne meningen er noe annet enn fortolket mening. Også menneskekroppen har en iboende mening, og den er en helt integrert del av menneskets eksistens. Mennesket er både kropp og ånd og kan ikke gjenoppstå fra døden uten å være nettopp en enhet av kropp og ånd.

Det tredje kulturperspektivet handler om synet på hva sann kunnskap er for noe. I meningskulturen er kunnskapen bare legitim når den kommer som et resultat av subjektets fortolkning av verden. Denne kunnskapen dannes når subjektet penetrerer verdens rent materielle overflate for å finne en åndelig sannhet bak eller under den. I nærværskulturen er legitim kunnskap derimot kunnskap som har kommet fra åpenbaringer. Her er det gud(er) som står bak åpenbaringen, eller det er verden som avdekker seg selv i «events of self-unconcealment of the world» (Gumbrecht 2004: 81). Slike åpenbaringer og avdekkingshendelser bare skjer, hevder Gumbrecht, og når de har forekommet, kan de ikke tilbakevises. Kunnskapen som kommer fra slike åpenbaringer, har ingenting med et fortolkende subjekt å gjøre og oppstår heller ikke alltid i begrepsmessig form, slik vi i vår moderne, meningsdominerende kultur liker å tro. Kunnskap som åpenbares eller avdekkes, kan derimot være en substans som kommer til syne og presenterer seg for oss – uten at den krever fortolkning som gjør den om til mening. Substansen kan ha en iboende mening, men krever altså ikke fortolkning. Her henviser Gumbrecht til Heideggers begrep «væren» som et eksempel på at kunnskap kan være substans.

Det fjerde perspektivet omhandler tegnet, for meningskulturen og nærværskulturen opererer med ulike forståelser av hva et tegn er. I meningskulturen har tegnet en metafysisk struktur, etter lingvisten Ferdinand de Saussure. Saussure mener at tegnet universelt sett består av en rent materiell signifikant og en rent åndelig betydning: «It is the coupling of a purely material signifier with a purely spiritual signified («or meaning»)» (s. 81). Gumbrecht påpeker her at den materielle signifikanten ikke får lang oppmerksomhetstid: Så snart betydningen som ligger under signifikantens materielle overflate blir avkodet og identifisert, slutter man å være opptatt av signifikanten. Nærværskulturens tegn minner om det aristoteliske tegnet, hvor romkrevende substans kobles med en form som gjør substansen observerbar. Dette tegnet unngår skillet mellom det åndelige og materielle, og ingen sider av det går tapt når meningen er fastslått.

Det femte punktet i typologien handler om menneskets forhold til verden som en handlende

aktør, et forhold som naturligvis også er sprikende i disse to kulturene. I nærværskulturen vil mennesket forholde seg til den omsluttende kosmologien ved å inntegne seg selv, sin kropp, i kosmologiens rytme. Det nærværskulturelle mennesket ser på viljen til å avspore eller endre slike rytmer som et tegn på menneskets upålitelighet, som synd. I meningskulturen har mennesket derimot en tendens til å tenke på forandring, forbedring og forskjønnelse av verden som et hovedkall. For det meningskulturelle mennesket er visjonen om delvis å forvandle verden med menneskeatferd en «motivering», og atferd som bidrar til å oppfylle denne visjonen er en «handling». Jo større grad framtidsvisjonene er basert på menneskeproduisert kunnskap om verden, jo mer legitime er forsøkene på å realisere dem. I nærværskulturen er begrepet magi en nær parallell til meningskulturens begrep om handling. Magi, som handler om å gjøre fraværende ting nærværende og vice versa, gir seg aldri ut for å være basert på menneskeproduisert kunnskap. Magi baserer seg derimot på oppskrifter som har kommet mennesket til del gjennom åpenbaringer, og innholdet i disse oppskriftene har blitt åpenbart for å ta del i de evig uforanderlige bevegelsene i kosmologien som mennesket selv ser på seg selv som en del av (s. 83).

Det sjette punktet har med kulturenes hoveddimensjon å gjøre. Siden kroppen er den dominerende utsagnsposisjonen hos det nærværskulturelle mennesket, sier det seg selv at rommet som konstituerer seg rundt kroppen også blir en viktig dimensjon i denne kulturen. Menneskets forhold til alle verdens ting og til andre mennesker formes i dette rommet, og dermed blir rommet nærværskulturens *urdimensjon*: «[...] [S]pace, that is, that dimension that constitutes itself around bodies, must be the primordial dimension in which the relationship between different humans and the things of the world are being negotiated» (s. 83). I hvilken som helst meningskultur vil *tid* være *urdimensjonen*, hevder Gumbrecht, fordi det synes å eksistere en forbindelse mellom bevissthet og temporalitet (Gumbrecht nevner Husserls begrep «bevissthetsstrøm» som eksempel, s. 83), og fordi det tar tid å utføre forvandlingshandlingene som definerer forholdet mellom verden og mennesket i meningskulturen.

Den sjuende forestillingen dreier seg om *vold*, som defineres på ulike måter i meningskulturen og nærværskulturen. Når menneskets forhold til andre mennesker konstitueres i *urdimensjonen* rom, kan forholdet mellom de fysiske kroppene i det fysiske rommet fort bli voldelig. Volden arter seg ved at kroppene okkuperer og blokkerer rommet mot andre kropper. I meningskulturen er det vanlig å utsette voldsutløsningen til det uendelige, og dermed omdanne volden til makt via trusler om *potensialet* til å bruke fysisk vold: «[...] it is typical (and perhaps even obligatory) to infinitely defer the moment of actual violence and to thus transform violence into power, which we can define as the potential of blocking spaces with bodies» (s. 83). Desto sterkere en kultur identifiserer seg med meningskulturens typologi, i desto større grad vil den skjule eller utelukke volden som det ultimate

maktpotensialet. Derfor, sier Gumbrecht, har filosofer og historikere i vår kultur forvekslet maktforhold med forhold som har med kunnskapsfordeling å gjøre. Gumbrecht nevner ikke slagordet «Kunnskap er makt», men parolen er identisk med hans beskrivelser av meningskulturens forhold til kunnskap, vold og makt.

Det åttende punktet handler om synet på begivenheter. Begrepet *begivenhet* er uløselig knyttet til verdien *fornylelse* i meningskulturen, og til *overraskelsen* som virkning og konsekvens. I nærværskulturen har ikke begrepet begivenhet en like positiv valør. Her tilsvarer en fornyelse et illegetimt avvik fra kosmologiens regelmessigheter og dens iboende koder for menneskelig ledelse. Nærværskulturen skiller tanken om begivenhet fra fornyelse og overraskelse, noe som er svært fremmed for det meningskulturelle mennesket (s. 84).

Forestillinger om lek, lekenhet og fiksjon danner typologiens niende punkt. Dette er begreper med temmelig ulike betydninger i meningskulturen og nærværskulturen. I meningskulturen fungerer lek og fiksjon i et samspill, og deltakerne i leken preges av en begrenset, vag eller manglende bevissthet om hva som motiverer dem i leken. Den manglende bevisstheten om hva som styrer oppførselen i lek og fiksjon, gjør at motivasjonen erstattes av regler. I nærværskulturen har leken helt andre betingelser. Siden nærværskulturen ikke har rom for «handlinger», altså menneskelig atferd som bygger på bevisste motivasjoner, kan den ikke skape noe som tilsvarer begrepene lekenhet og fiksjon, eller kontrasten mellom lek og alvor i et hverdagslig samspill. I nærværskulturen tar man avbrekk fra den kosmologiskbaserte livsrytmen gjennom karnevalet, hvor det forutsettes at man tar seg fri fra det hverdagslige livet i et skarpt avgrenset tidsrom. « [...] [P]resence cultures need to suspend themselves – during sharply defined limits of time – whenever they want to allow for an exception from the cosmologically grounded rhythms of life. This is the structure that scholars inspired by Mikhail Bakhtin metonymically call «carnival»» (s. 85).⁷

Det siste og tiende punktet i Gumbrechts typologi handler om ritualer som er typiske for de to kulturene. I meningskulturen er parlamentariske diskusjoner et representativt ritual: Her konkurrerer ulike framtidvisjoner og motivasjoner mot hverandre om å forme folkets atferd i nær framtid, og selv om diskusjonene baserer seg på deltakernes fysiske tilstedeværelse, så opptrer deltakerne som om de utelukkende er valgt ut fra sine intellektuelle kvaliteter.⁸ Et typisk ritual i nærværskulturen er den katolske nattverden. Nattverden er et *magisk* handlingsritual som helt konkret forvandler brødet til Jesu kropp og vinen til Jesu blod når substanser som er fraværende i tid og rom blir gjort fysisk nærværende. Nattverdsritualet intensiverer også Guds nærvær. For hvert nattverdsmål tid blir nærværet sterkere og intensivert i stadig større grad. I nærværskulturen er det nemlig ikke uvanlig å

⁷Bakhtins karneval-begrep skal vi stifte nærmere bekjentskap med i Kurt-kapitlet. Side 86

⁸Det er vel neppe tilfeldig at Gumbrecht personifiserer framtidvisjonene og motivasjonene ved å si at de konkurrerer mot hverandre – det er jo nettopp snakk om at kroppsløse tanker konkurrerer mot hverandre.

kvantifisere det som ikke regnes som målbart i en meningskultur: Nærværskulturen kvantifiserer følelser, inntrykk av nærhet og fravær, bifall og motstand. I meningskulturen er denne kvantifiseringen av abstrakte størrelser temmelig fremmed (s. 85)

Gumbrecht avslutter typologien om nærværskultur og meningskultur her, selv om den, slik han påpeker, sikkert kunne ha fortsatt i det uendelige (s. 86). Gumbrecht presenterer også en annen typologi, som handler om fire grunnleggende måter mennesket kan tilpasse seg verden og andre mennesker på. Motivet bak denne typologien er den samme som den forrige, det bunnar i «[...]the ultimate hope of suggesting and inspiring images and concepts that might help us grasp noninterpretative components in our relationship to the world» (s. 86). De fire tilpasningstypene beveger seg fra en idealtypisk nærværskultur på den ene ytterkanten til en idealtypisk meningskultur på den andre.⁹

Typologien om de fire typer verdenstilpasning

Å spise tingene og menneskene i verden er den mest direkte måten å bli ett med det fysiske nærværet til verdens ting og mennsker på. Det å spise andre mennesker eller spise og drikke Jesu kjøtt og blod, er med andre ord den reneste og mest opplagte formen for nærværkultur.

Kannibalisme er et stort tabu i de fleste kulturer, sannsynligvis fordi mennesker er redde for selv å bli ofre for den, men også fordi meningskulturer ligger milevis borte fra denne formen for nærværskultur (s. 86-87).

Å penetrere ting og mennesker er den andre tilpasningsmåten. Fysisk kroppskontakt, seksualitet, aggresjon, ødeleggelse og mord innebærer at kropper smelter sammen med andre kropper eller ting. Sammensmeltingen er imidlertid kortvarig og flyktig, og derfor skapes det rom for refleksjon og avstandsbegjær. Gumbrecht kobler dette til dødsikonnotasjonene som seksualitet kan føre med seg: Man lengter etter å gjøre det flyktige evig når man overvelder av eller overvelder en annens kropp. Samtidig konnoterer seksualiteten dødsfrykt, man frykter at penetreringen slår om og blir voldelig. Frykten for voldtekt har gitt seg utslag i mange ulike måter å håndtere den på. En måte å fremmedgjøre og avlede frykten på er å åndeliggjøre seksualiteten i så stor grad at den blir en felles måte for mennesker å kommunisere og å uttrykke seg selv på. Dette er vanlig i vår egen vestlige kultur.

Mystisisme er den tredje måten mennesket kan tilpasse seg verden på i Gumbrechts typologi. Typisk for mystisismen er at fysiske tings nærvær føles på kroppen uten å være sansbare for mennesket: «There is a mode of world-appropriation in which, on the one hand, the presence of the world or of the other is still physically felt although, on the other hand, there is no perception of a

⁹Denne typologien blir ikke sentral i vår tekstlesning av Loes tekster, siden den gir et temmelig begrenset og uddifferensiert begrepsapparat. Vi trekker den likevel fram i et par eksempler fra Kurt-bøkene. Se s. 75

real object that would account for this feeling» (s. 88). Vår vestlige kultur kategoriserer alle former for mystisisme som noe åndelig, som former for åndelig liv, selv om mystisk ekstase paradoksalt nok alltid står i sammenheng med sansningen av *fysisk* påvirkning, og som oftest framkalles gjennom svært ritualiserte kroppsøvelser. Innenfor mystisismen har man full forståelse for begjæret etter å ta ting, mennesker eller guder i varig besittelse. Samtidig kan mystisismen snu om og bli preget av frykten for selv å bli tatt i besittelse, for å miste kontrollen over seg selv. Denne frykten har ført til at mange kjente mystikere har reflektert lenge og vel rundt hvilke forsvarsmekanismer som kan garantere for at man greier å komme tilbake fra en tilstand av mystisk besittelse. En helt motsatt strategi er å åpne seg for den voldelige handlingen det er å la seg besitte av en gud. Denne strategien, som brukes av «*pais do santo*» i afro-brasilianske kulturer, ser ut til å ha til hensikt å avlede frykten for selv å bli overveldet.

Typologien ender i den meningskulturelle polen, hvor verdenstilpasningen helt og holdent bygger på åndelige utgaver av fortolkning og kommunikasjon. I denne kulturen frykter man en *total* form for kommunikasjon hvor andre kan lese ens innerste følelser og tanker som en åpen bok, og hvor man dermed blir utsatt for foreldres, ektefellers, læreres eller etterretningsagenters fortolkningslist. En strategi for å avlede denne frykten er å gjøre akkurat det samme som *pais do santos*, å åpne seg bevisst for det man frykter. I kommunikasjonskulturen gjør man dette innenfor psykoanalyse og psykoterapi. Gumbrecht mener at det ikke er det å bli lest av en psykolog i seg selv som er viktig innenfor psykoterapien, men det å overvinne frykten for å bli lest når man åpner seg helt bevisst og gjør det man frykter mest (s. 89). En supplerende strategi er å simulere, å skjule ens innerste tanker og følelser bak et uttrykk som ikke uttrykker noe som helst. Den beste måten å gjemme seg bak en maske på er imidlertid å være helt stille og taus. Her kobler Gumbrecht stillhet med tingenes nærvær: «And silence connects with the muteness of things present with the muteness that produces their presence» (s. 90). Når *mening* dukker opp vil den imidlertid alltid dempe nærværets tyngde, påpeker litteraturforskeren.

Væren og nærvær – et nært slektskap med Heidegger

Vi har nå sett at Gumbrecht finner en av sine nøkler i den aristoteliske middelalderkulturen når det gjelder å finne et begrepsrepertoar som kan lede til en førsemiotisk referanse til verden. En annen nøkkel finner han i Martin Heideggers filosofi, og det er her Gumbrecht utvikler nærværsbegrepet til å bli en postmetafysisk epistemologi. Det kan dermed være oppklarende å se litt på Heideggerbegrepene som Gumbrecht tar i bruk.¹⁰

¹⁰En mer omfattende forklaring av Heidegger og Gumbrechts bruk av Heidegger finnes i appendikset (se appendiksets teoridel). Det vil være oppklarende å lese denne, men det vi tar med her skulle også være tilstrekkelig for å forstå forbindelsen mellom de to tyske filosofene.

Gumbrecht finner et passende begrep til å skape en analyseform som gjenoppretter nærværskomponentene i menneskets forhold til verden i Heideggers begrep «væren-i-verden». Eksistensialisten Heidegger lanserer dette begrepet i *Sein und Zeit* (1927) for å skape et alternativ til subjekt-objekt-paradigmet. Kort fortalt er væren-i-verden et syn på menneskets eksistens som noe stofflig, noe som alltid har romlig kontakt med tingene i verden. Hos Heidegger forstås «verden» ikke som et utstrakt univers, slik Descartes forstod den, men som betydningsfulle *ting* som enkeltindividet har et spesielt forhold til. En ting får betydning gjennom enkeltindividets forhold til den, slik en truckfører og en lege vil forholde seg på ulike måter til en truck. I sin bruk av tingene som bruksting (ting til hånden) forstår individet tingene, og tingene og mennesket møtes og forbindes. Individet blir tilstede (*Dasein*) i sin bruk av tingene, og verden blir ting slik de framtrer når de brukes. Tingene *konstituerer* den verden som individet kan sies å være eller være i (Fløistad 1993:93). Verden blir en struktur ved den menneskelige væremåten, for mennesket *er* sin verden, det er hva det gjør. Med dette begrepet oppløser Heidegger subjekt-objekt-paradigmet, for det innebærer at individet og verden faller sammen i en indre sammenheng. I hans filosofi er tingene aldri bare noe som betraktes som ting for hånden, slik Newton og Descartes anså tingene. Gumbrecht dveler ikke lenge ved væren-i-verden, for han blir spesielt opptatt av strukturer ved selve væren-begpet. «Væren» er et begrep som virkelig sprenger grenser i konvensjonelle, akademiske tanke-systemer. Gumbrecht bretter ut fire perspektiver på Heideggers «væren» for å tydeliggjøre hvor sterkt dagens begrepsmessige stil må endres for på alvor å kunne skape en diskurs som gir rom for nærværet. Gumbrechts håp er at væren-begrepet kan utvide våre horisonter og hjelpe oss til å gå utenfor metafysikktradisjonens grenser.

Det første perspektivet handler om at væren er en hendelse. Væren overtar plassen til sannheten, som siden Platon har vært dominert av ideene. Sannheten/væren er ikke noe begrepsmessig, men noe som har substans og er romlig. Samtidig er det noe som skjer – for væren er en dobbel bevegelse som både skjuler og avdekker. Væren er noe som dukker opp og kommer til syne – det er *phusis*.

Dermed er væren også en bevegelse. *Phusis*, det greske ordet for væren, er kort sagt kraften som gjør at tingene kan vokse til å bli seg selv i tingenes omgivelser, det er tingenes mulighet i verden til å bli det de er. For grekerne (før Sokrates og Platon) var ting noe som var mulig å støte på, ja, tingene var selve sammenstøtet. Tingene støtte seg på menneskets handlingsfelt og ble noe mennesket engasjerte seg med. I sammenstøtsøyeblikket erfarte grekerne *phusis*, tingenes karakteristiske mulighet til å bli det de er, i en åpenbaring av værens skjulte essens. Værens bevegelse er å dukke opp, presentere seg, for deretter å trekke seg tilbake. Gjennom denne motsetningsfulle bevegelsen viser væren til tingene i verden *før* de blir delaktige i en kultur, til

tingene før de fortolkes gjennom kulturelt spesifikke begreper.

Væren er også *Dasein*, eller væren-i-verden. Som væren-i-verden kan *Dasein* avdekke væren som fatning og sinnsro, ved å la tingene være – gjennom meditative *Gelassenheit*. Fatningen innebærer at man befinner seg utenfor skillet mellom aktivitet og passivitet, og at man kan forlate overskridende fantasier og projisering. Dette har sammenheng med at *Dasein* befinner seg utenfor subjekt-objekt-paradigmet og ikke betrakter verden som sitt objekt. *Dasein* har dermed ingenting med fortolkning, manipulering eller forvandling av verden å gjøre.

Væren avdekkes i kunstverket. For i kunstverket avdekkes to dimensjoner som karakteriserer væren: «Jord» og «verden». «Jorda» er tingene slik de er utenfor kulturkonteksten, og disse fortøner seg som en skjult og gjemt del av væren. «Verden» er kulturkontekstens strukturering av tingene, og har med åpenhet og avsløring av væren å gjøre. Jorda og verden befinner seg i en essensiell strid med hverandre. «Verden» hviler på den materielle «jorda», den avhenger av «jordas» råmaterialer og klargjør dem, mens «jorda» kjemper tilbake ved å gro til, ødelegge og kreve tingene tilbake (f.eks når hammerens materialer blir slitt ned til det ubrukelige). Samtidig avhenger disse to dimensjonene av hverandre: Det er bare gjennom menneskenes intellektuelle forståelse at «jorda» kan manifestere seg som det den er, «jorda» avsløres som «jord» gjennom «verden». «Verden» på sin side er situert i «jorda», i en materiell virkelighet. Kunstverket har en spesiell posisjon i denne striden fordi den tilhører *begge* rikene samtidig og viser sin tvetydige tilhørighet. Kunstverket er et produkt av menneskenes «verden», men lar «jordas» materialitet komme til syne – leiren vises som leire uten at den «forsvinner» i form av et nyttig redskap. I kunstverket avdekkes tingenes væren i deres opprinnelige materialitet («jorda»), mens verden viser seg som en strukturerende og integrerende dimensjon som gir tingene liv. Slik kan et «jorda» i et gresk tempel gjøre steinene rundt templet synlige i sin tinglighet som stein (via *physis*), mens «verden» gir liv og mening til templet som en hellig bolig for greske guder.

La oss nå se nærmere på Gumbrechts nærværsbegrep. Det refererer, som vi har sett, til et romlig forhold til verden og verdens ting. Det nærværende er fysiske ting i verden som vi kan ta og føle på med våre hender, og det er ting som virker direkte og umiddelbart inn på våre kropper. Hendelser og prosesser som maner fram og produserer nærvær, forsterker og iverksetter den innvirkningen de nærværende tingene har på menneskekroppen. Det er med nærværet som nøkkelpbegrep at Gumbrecht skaper en alternativ kunnskapsteori som et tillegg til den metafysiske fortolkningen, det er gjennom dette begrepet han vil gi oss muligheten til å forholde oss til verden på en annen og mer kompleks måte enn ved bare å utlede mening fra verden (s. 52). Gumbrecht vil nå fram til et lag i kulturelle ting og i vårt forhold til dem som *ikke* bare er et lag med mening. Han vil gjenopprette en kontakt med tingene i verden utenfor subjekt-objekt-paradigmet og

fortolkningen, og han vil gjøre det ved å rette menneskets håndgripelige *væren* som en motsats til den endeløse fortolkningens regime. De humanistiske fagene må kobles med kroppens nærvær med verden og tingene.

Likhetene mellom Heideggers *væren* og Gumbrechts nærvær er slående. Begge yter motstand mot subjekt-objekt-paradigmet, og begge begrepene fører mennesket tilbake til et forhold til tingene som ikke er et meningsforhold. Heideggers syn på striden mellom «jord» og «verden» i kunstverket svarer til Gumbrechts skille mellom mening og nærvær. Og begge begrepene «[...]imply substance; both are related to space; both can be associated with movement» (s. 77). Selve bevegelsen er kanskje ennå ikke så synlig i Gumbrechts begrep, men det relaterer til bevegelsen som forekommer når noe treffer oss, åpenbaringen av svingninger mellom meningseffekter og nærværeffekter. Dette kommer fram i avsnittet som har med «moments of intensity», Gumbrechts modalitet for en estetisk opplevelse av nærværet, å gjøre. I det hele tatt er Gumbrechts «moments of intensity» temmelig likt Heideggers *væren*-begrep. Det handler om et sammenstøt mellom menneske og et estetisk objekt, hvor objektet avslører en førsemiotiske tinglighet («jord») som spenner («strider») mot meningen («verden») gjennom en autonom åpenbaring («phusis»). Denne åpenbaringen forsvinner når man blir klar over den («tilbaketrekning»), og resultatet av et slikt sammenstøt er en følelse av å være synkronisert med en ikke-fortolket verden (*Gelassenheit*). Vi skal snart undersøke Gumbrechts «moments of intensity» nærmere, men altså påpeke at det er her Gumbrecht virkelig framstår som heideggersk. På den ene siden kan vi si at Gumbrecht får teoretisk tyndge ved å knytte an sin tenkning til den filosofiske bastionen. Samtidig viser han at han har krutt i kofferten, for, som han sier:

Being is the one notion in Heidegger's philosophy that has posed the most problems for all the different attempts at integrating his thought into more conventional systems. Being has also been the one concept that can never avoid falling under the anathema of «intellectual poor taste» in contemporary thinking (above all, in «constructivism»).

Heidegger er ute i samme ærend som Heidegger, han har tenkt å gjøre noe som antakelig vil bli ansett for dårlig smak i academia. Med sitt heideggerske nærværsbegrep skaper han sin epistemologiske utopi.

Åpenbaringer og intense øyeblikk

I kapitlet «Epiphany/Presentification/Deixis: Futures for the Humanities and Arts» konsentrerer Gumbrecht seg om en framtidig postmetafysisk epistemologi, om en mulig postmetafysisk institusjonell og intellektuell framtid, om mulige fremtidige praksiser innenfor de akademiske disiplinene som vi plasserer innenfor kunst og humanistiske vitenskaper. Dette gjør han med en

erkjennelse av at det lovede, postmetafysiske landet, håpet om en ikke-metafysisk tilnærming til verden og dens ting skal bli legitim, ligger et stykke unna nåtiden (s. 92). Løftet om en ny disiplinframtid innebærer at de tradisjonelle grensene for de humanistiske fagene må tegnes på nytt, sier Gumbrecht (s. 93). Det har tidligere blitt utført mange feilaktige profetier om hvordan disse grensene kan tegnes om, og derfor baserer Gumbrecht seg på gamle og fortsatt eksisterende grenser, på en tradisjonell tredeling mellom estetikk, historie og pedagogikk.¹¹

Gumbrecht presenterer tre foreløpige begreper innenfor disse tre fagfeltene, og det er i disse begrepene han samler sine bilder, håp og spådommer om framtidige praksisformer innenfor kunsten og humaniora.

Innenfor historiefaget blir «presentification» et sentralt begrep, det vil si teknikker som gir inntrykk av å gjøre forhenværende verdener nærværende og håndgripelige igjen. Her påpeker Gumbrecht at behovet for det å gjøre noe fraværende i tid til noe nærværende i rom (altså «presentification»), har blitt stadig mer gjeldende i vår vestlige kultur når det gjelder historiesyn. Vi har endret vårt forhold til fortiden. Fra å se på fortiden som noe vi kan fortolke og utlede framtidsprognoser og lover for historiske endringer fra, ser vi på den som noe vi kan bringe tilbake til vår egen nåtid og ha et perseptuelt forhold til. Gjennom fysisk nærværskontakt med fortidens ting utvider vi nåtiden til å romme mange slags fortider. Ønsket om å ta på, lukte på, høre på tingene fra fordums verdener gjør at vi ikke leter etter mening i tingene, men at vi heller forestiller oss hvordan vi ville ha forholdt oss, både kroppslig og intellektuelt, til tingene hvis vi hadde støtt på dem i deres historiske hverdagsverdener. Et slikt hengivent, fysisk og ikke-fortolkende forhold til fortidstingene er noe Gumbrecht ønsker velkomment i historiefaget. Et slikt livlig, nærværsfremmende engasjement med fortiden er allerede i full utvikling, noe som speiles i den stadig økende populariteten til museer, arkeologi og historiske filmer som «Titanic». Og vi kan legge til andre eksempel, som dataspillet «World of Warcraft» og den internasjonale organisasjonen «The Society for Creative Anachronism».

Innenfor pedagogikken setter Gumbrecht fokus på «deixis», et gresk begrep for å peke ut noe. Begrepet deiksis tilhører egentlig semantikken og betegner at et ords referanse får ulike betydninger etter hva slags ekstralingvistisk kontekst det ytres i (betydningen avhenger med andre ord av hvem

¹¹Gumbrecht problematiserer denne tredelingen: «these three fields were never supposed to belong to the same level of practice and abstraction or to be mutually independent» (s. 93/94). I sin akademiske ungdom var Gumbrecht opptatt av hva man kunne oppnå ved å fusjonere disse feltenes ulike praksiser. Et historisk studium av kulturobjekter ville forsterke vår forståelse av objektenes estetiske verdi, mente han. Han trodde videre at den estetiske verdien var ensbetydende med objektenes potensial til å uttrykke etiske budskaper, og at kunstverkenes estetisk-etiske verdier ville danne en grunnleggende pedagogisk orientering for oss når vi fikk innsikt i dem (s. 94). I *Production of Presence* uttrykker han en sterk tvil på at estetisk erfaring og etiske normer kan sammenlignes overhodet, og på at etisk orientering generelt kan ha en mulig rolle i akademisk undervisning. Og mest av alt vil han avholde seg fra å liste opp feltene i induktive eller deduktive sammenhenger (s. 94).

som sier ordet, når og hvor han sier det, hvilke gester han bruker når han sier det, osv). I pedagogisk sammenheng bruker Gumbrecht ordet for å påpeke hvor viktig det er at studenter konfronteres med intellektuell flersidighet og kompleksitet. Man bør fokusere på deiktiske gester, sier Gumbrecht, «that is, pointing to occasional condensations of such complexity» (s. 95). I pedagogisk sammenheng innebærer dette å gi studentene tid og oppmuntring til å utforske denne kompleksiteten, istedet for å forsøke å redusere den eller løse den. Det er her de kan koble inn sin egen livserfaring (*Erleben*) mot objektet de retter oppmerksomheten mot, og det er her de kan stoppe opp for å la seg fange av en svigning mellom meningseffekter og nærværeffekter – før de tilegger objektet mening.

Men det er særlig innenfor estetikken bruker Gumbrecht den nærværsbaserte måten å tenke på. Her går Gumbrecht grundig til verks, og siden vi også beskjeftiger oss med estetikk, altså litteratur, skal også vi dvele ved det Gumbrecht kaller estetisk erfaring. Her lanserer Gumbrecht det greske begrepet «epiphany», som betyr «åpenbaring» eller «lysende». Estetisk erfaring kan gi en slik åpenbaring, selv om estetikken ikke er alene om å kunne skape epifani (s. 94). Men hva er det som kan åpenbares for oss i våre møter med estetiske objekter, i vår estetiske erfaring? Jo, det er nettopp et forhold til verden og tingene som ikke bare er et meningsforhold, men som også er et nærværsforhold, hvor de fysiske, håndgripelige tingene kan påføre våre kroppar umiddelbare støt, og hvor tingene i verden kommer til syne i sin egen tinglighet – utenfor subjekt-objekt-paradigmet. Vi skal straks se nærmere på Gumbrechts analyse av estetisk erfaring, som epifanien utgjør en viktig del av. Men først tar vi omveien om et forhåpentligvis forklarende eksempel.

Moments of intensity

Da-du-dam-dam-da

En tirsdagskveld i juli 2008, under en stor og åpen sommerhimmel, stod en snart 74 år gammel rockepoet foran 15 000 tilskuere på Bislett stadion. Den dresskledte kanadieren hadde startet opp sin aller siste norgeskonsert med noen av sine største slagere og ble møtt med ellevill jubel, rungende tilrop og stående applaus fra publikum. Etter en pangstart på konserten stoppet han opp litt, tok av seg den grå hatten sin og trykket den mot brystet med rynkete fingre. Så blottla han et skjevt og bredt glis mens han stirret mot enden av stadion og sa: «Let's stop for a while. Let us just watch the two flags for a moment, waving gently in the wind.» Det han så på var det norske og det kanadiske flagget som bølget seg forsiktig i sommervinden, helt alene blant mange flaggstenger på oversiden av Maratonsvingen, og tusenvis av tilskuere snudde seg for å se på dem. Kanskje tenkte mannen på sitt kjærlighetsforhold til den norske Marianne, kanskje tenkte han på den gode

mottakelsen han alltid får i Norge, mens han samtidig lot seg bevege av synet av flaggene som vaiet lett i julibrisen. I et lite øyeblikk ble mannen helt stille, og på storskjermene kunne publikum se at det glimtet til i blikket hans. Det var et estetisk øyeblikk for den legendariske artisten, og også for mange andre mennesker innenfor stadionens murer.

Det var Leonard Cohen som var på sin siste turné i Norge denne kvelden. Sangeren, låtskriveren, forfatteren og filosofen Cohen tok av seg hatten og smilte til sine tilhengere etter hver sang, og noen ganger stoppet han opp og pratet litt, gjerne om egenerfarte, estetiske opplevelser. Som da han satt alene foran vinduet sitt på Plaza hotell dagen før og stirret i timesvis på en gatekunstner som imiterte en forgylt statue av Henrik Ibsen på en glimrende måte. Etter å ha framført sangen «Tower of song» ba han sine kvinnelige korister fortsette å synge sine refrenger, da-du-dam-dam-da, da-du-dam-dam-da, selv om sangen var ferdig. Koristene sang, og Cohen satte seg ned. Så sa han at han i dette øyeblikket hadde fått en åpenbaring, en sannhet hadde blitt åpenbart for ham der og da. Han hadde satt seg inn i mange filosofers dypeste tanker gjennom tidene, fortalte han, men det var nå han skjønnte hva det hele dreide seg om. Cohen tok en pause, og publikum ventet spent. Så sa han at det hele handlet om da-du-dam-dam-da, og jubelen braket løs. Det Cohen gjorde her, ifølge Gumbrechts (og Heideggers) teori, var å sette noe som ikke kan fortolkes som den ypperste sannhet. Opplevelsen av flaggene, gateartisten og koristenens refreng ble sannhet for ham. Det lå ingen bakenforliggende mening eller dybde i hans da-du-dam-dam-da, ingenting ble fortolket i møtet med refrengets bablende tekst. Det som plutselig ble åpenbart for Cohen, var et melodios, nærmest mantrisk gjentakende refreng som ikke ga noe belærende meningsutbytte, men som satte kroppslige følelser i sving. Disse estetiske opplevelsene avhenger av et åpent sinn og åpne sanser, og Cohen møtte dem med begge deler. I tråd med Gumbrechts tenkning kan vi si at Cohen opplevde «moments of intensity».

Når Gumbrecht skal gå i gang med sin analyse av estetisk erfaring, er det nettopp begrepet «moments of intensity» han retter søkelyset sitt mot. Han bruker begrepet som en modalitet for en estetisk opplevelse av *nærvær*. Intensitetsøyeblikket er en intens opplevelse som rammer kropp og tanke i møtet med et estetisk kunstverk, og opplevelsen påfører en et plutselig og kortvarig slag av sterke følelser. Det er alltid slike intensitetsøyeblikk som maner fram estetisk erfaring, sier Gumbrecht, og erfaringen vil derfor alltid referere til et av dem (s. 101). Hva slags natur har så slike intensitetsøyeblikk, ifølge Gumbrecht? Gumbrecht etablerer åtte teser.

Den første tesen er at intensitetsøyeblikket er en kroppslig reaksjon uten budskap. Gumbrecht begrunner valget av ordet «intensity» med at det ikke er noe oppbyggelig eller belærende i slike intensitetsøyeblikk, det er ikke noe budskap her, og ingenting vi kan lære. Det vi opplever er antakelig et kognitivt, emosjonelt og kroppslig apparat i høygir, og det er kvantiteten av signaler

som gjør opplevelsen så intens. Når opplevelsen kobles til et lite tidsfragment, øyeblikket, så er det fordi det ikke finnes noen pålitelig måte å produsere slike øyeblikk på, og det er nærmest umulig å forlenge varigheten av dem. Gumbrecht kan f.eks. ikke vite om sødmen kommer til å overvelde ham på nytt før han setter på sin favorittarie av Mozart.

I sin andre tese spør Gumbrecht om hvorfor slike intensitetsøyeblikk har en så særegen tiltrekning på oss. For det har de åpenbart, siden vi stadig oppsøker estetiske opplevelser og utsetter både kropp og hode for det som opplevelsen måtte føre med seg. Men opplevelsene lærer oss altså ingenting, de kan være opphav til både vonde og gode øyeblikk, og de fører alltid med seg en følelse av tap og nostalgi (s. 99). Likevel lengter vi etter dem, og grunnen til dette kan være at estetisk erfaring alltid byr på bestemte intensitetsfølelser som ikke finnes i våre hverdagslige verdener. Intensitetsøyeblikket vil alltid finne sted utenfor vår sedvanlige hverdag, og slike i situasjoner opplever man nærværet og følelsen av å være i live.

I sin tredje tese går Gumbrecht over til å se nærmere på den situerte rammen som estetisk erfaring vanligvis oppstår i. Siden estetisk erfaring avhenger av intensitetsøyeblikkene og disse aldri tilhører den vanlige hverdagsverdenen, sier det seg selv at den estetiske erfaringen finner sted i en viss avstand til hverdagsverdenen. Gumbrecht kobler denne egenskapen ved den situerte rammen, altså distansen mellom estetisk erfaring og hverdagsverdenen, til en egenskap som er iboende alle estetiske intensitetsøyeblikk: en dobbel isolasjon. Den intense opplevelsen av nærvær kan forsvinne like plutselig som den oppstår, og befinner seg mellom «suddenness» og «farewell» (s. 101). Intensitetsøyeblikket er omgitt og isolert av et fravær: Det er flyktig og forsvinner idet man blir oppmerksom på det, og blir dermed både tilblivelse og forsvinning på samme tid. Dette gjør at intensitetsøyeblikket blir autonomt, det kan ikke oppspores på noen garantert måte gjennom systematiske, pedagogiske metoder. I tillegg kan ikke estetisk erfaring, som baserer seg på intensitetsøyeblikkene, gi hverdagslivene våre noe forutsigbart eller opplagt utbytte. Siden intensitetsøyeblikket er isolert fra hverdagen og dens normer, avviker den fra hverdagens etiske funksjon. Estetikk har med andre ord ingenting med etikk å gjøre, ifølge Gumbrecht (s. 102), kunsten er ikke stedet for å overføre budskap. Det er på denne måten at intensitetsøyeblikkets isolasjon blir dobbel – på den ene siden er det isolert av et fravær og på den andre siden er det isolert fra hverdagen og dens etiske funksjoner. Gumbrecht bruker begrepet «insularitet» («insula», lat., øy) etter Bakhtin for å betegne isolasjonen som preger den estetiske erfaringens rammevilkår. I likhet med det bakhtinske karnevalet er intensitetsøyeblikket noe som trer ut av og isoleres fra hverdagen, og hverdagen framstår som en bakgrunn for fenomenet.

Gumbrechts fjerde tese om intensitetsøyeblikkets natur påpeker at den situerte rammen for intensitetsøyeblikket kan inntas på to måter. Den ene måten er gjennom en sårbar mottakelighet hvor

man blir truffet, fanget, grepet eller erobret av en «påtvungen relevans» (s. 103) som avleder oppmerksomheten bort fra det hverdagslige. Dette er en temmelig dramatisk måte å oppleve intensitetsøyeblikket på, som for eksempel det å bli vitne til det første lynglimt i en storm eller det å bli blendet av et sterkt sollys når man nettopp har landet med fly og stiger ut i California. Den andre måten å oppnå estetisk erfaring på er ved å være fattet, åpen, mottakelig og konsentrert (så lenge konsentrasjonen ikke hardner til og blir til en anstrengelse). Gumbrecht gjengir et sitat av Pablo Morales, olympisk gullmedaljevinner i butterflysvømming, for å beskrive det øyeblikket hvor konsentrasjon går over til å bli faktisk estetisk erfaring. Morales gikk fra å være en pensjonert olympisk gullmedaljevinner til å vinne et nytt gull i OL i Barcelona i 1992, og på spørsmålet om hva som har motivert ham til et slikt comeback, svarer Morales at han er blitt avhenigig av følelsen av å være «lost in focused intensity» (s. 104). Morales' ordvalg kan bekrefte Gumbrechts analyse av estetisk erfaring så langt. Ordet «intensitet» understreker at estetiske erfaringer først og fremst skiller seg ut fra andre erfaringer gjennom kvantitet – i dette tilfellet et ekstremt kvantum av fysisk og psykisk utfoldelse. Å være «fortapt» samsvarer med insularitetens struktur, som distanserer estetisk erfaring fra den hverdagslige verden. Og at intensiteten er «fokusert», kan indikere at man venter å oppnå en estetisk erfaring gjennom sin fattede åpenhet.

I sin sjette tese spør Gumbrecht om hva det er som er så fascinerende med objektene vi får estetisk erfaring fra, og som gjør at vi presser oss selv til å bli fortapte i fokuserte intensiteter gjennom vår kontakt med dem. Svaret er *nærværet*, det romlige, håndgripelige nærværet, vår fysiske kontakt med tingene, våre kroppslige reaksjoner i møtet med tingene. Vi trekkes mot nærvær og berøring: «Rather than having to think, always and endlessly, what else there could be, we sometimes seem to connect with a layer in our existence that simply wants the things of the world close to our skin» (s. 106).

Gumbrecht påpeker at nærværet man opplever alltid vil forholde seg til mening. Nærvær og mening opptrer alltid samtidig, men spenner mot hverandre og er totalt uforenelige. Det fysiske nærværet motsetter seg og frastøter seg meningen¹² og vice versa. Dette betyr at nærværseffektene og meningseffektene aldri kan forenes i en velbalansert fenomenstruktur og at de er ikke-komplementære. Når både nærvær- og meningseffekter alltid opptrer samtidig i all vår kontakt med tingene, oppstår det en spenning mellom de to. Estetiske opplevelser karakteriseres dermed av en *svigning* mellom nærværseffekter og meningseffekter, sier Gumbrecht (s. 107) I denne spenningen og svingningen har begge dimensjonene sin eksistensrett. Meningsdimensjonen kan ikke få nærværseffektene til å forsvinne, og tingenes fysiske nærvær (som f.eks. et lerret med maling, en stemme, en tekst) kan ikke undertrykke meningsdimensjonen. Denne sameksistensen

¹²Mening skapes når bevisstheten oppnår viten om et valg som har funnet sted blant andre valgalternativer (s. 105).

innebærer ikke at disse to dimensjonene kan utfylle hverandre i et stabilt, strukturelt mønster. Spenningen mellom nærværs- og meningseffekter innebærer derimot at det estetiske objektet blir utrustet med et anstrøk av uro og provoserende ustabilitet.

Gumbrecht eksemplifiserer dette ikke-komplementære, samtidige forholdet mellom nærværeffekter og meningseffekter med en argentinsk tango-konvensjon (s. 108). I Argentina skal man ikke danse til en tango som har tekst, fordi det ikke er mulig å hengi seg til rytmen samtidig som man konsentrerer seg om tekstens melankolske budskap. Her blir tekstens semantiske kompleksitet en meningseffekt som spenner mot rytmenes og bevegelsenes nærværeffekter. Ikke engang de dyktigste tangodanserne kan greie å få med seg tangoens tekst når de lar kroppene sine falle hen i rytmene og hverandres bevegelser, sier Gumbrecht.

I dette eksemplet dominerer altså nærværeffektene over meningseffektene.¹³ Forholdet mellom dimensjonene vil faktisk sjelden være likt fordelt, for fordelingen vil avhenge av det estetiske objektets materialitet. Meningsdimensjonen vil alltid dominere når vi leser litterære tekster, men samtidig kan nærværeffekter få spillerom i form av språkrytme, typografi og lukten av papiret som teksten er trykket på. Nærværsdimensjonen vil dominere når vi hører på musikk, men samtidig kan musikken gi oss semantiske konnotasjoner. Gumbrecht understreker at estetisk erfaring i vår kultur alltid vil møte oss med en spenning mellom nærværs- og meningseffekter, uansett hvor skjev fordelingen mellom dem vil være.

Og det er nærværet i denne spenningen vi ettersøker i vårt vestlige, metafysiske, samtidige samfunn. I våre nesten uoverkommelig bevissthetssentrerte hverdagsmiljøer er det fysiske håndgripelighet vi lengter etter, det å føle «the things of the world close to our skin» (106). Selv om lengselen etter det fysiske nærværet er sterkt hos oss, vil nærværsfenomenene bli pakket inn i skyer av mening og bli formidlet gjennom nettopp mening i vår kartesianske meningskultur. Blikkene våre er meningsfokuserende: Vi kan vanskelig unngå å lese mening inn i tingene, vi finner mening i at lyntet slår ned, og at sola er blendende skarp. På grunn av dette dominerende meningsfokuset reduseres nærværsfenomener til flyktige nærværeffekter i vår vestlige samtid, sier Gumbrecht (106). Hvordan kan vi likevel oppleve spenningen mellom nærvær og mening?

I prinsippet er det kanskje slik at menneskers forhold til alle verdens ting både har et nærværsaspekt og et meningsaspekt, sier Gumbrecht (107). Men det er de estetiske erfaringene av tingene som spesifikt gir oss muligheten til å oppleve begge aspektene i spenning mot hverandre. Dette kommer av at objektene for estetisk erfaring *karakteriseres* av spenningen og svigningen mellom nærvær og mening. Et premiss for å kunne oppleve den produktive spenningen er en

¹³Gumbrecht påpeker at det motsatte ofte er tilfelle og at han ikke har noen interesse av å argumentere for at nærværeffekter skal dominere over meningseffektene (s. 109).

spesifikk ramme som består i en situasjon av tilblivelse og forsvinning (insulariteten), og av «evnen» til å oppnå fokusert intensitet. Gumbrecht antar at hans tese konvergerer med Niklas Luhmanns tese om at kunsten som system er det eneste sosiale systemet hvor persepsjon, altså fenomenologiens betydning av menneskets forhold til verden gjennom sansene, både er en forutsetning for systemets indre kommunikasjon og en del av det kommunikasjonen bærer. Kunstsystemet preges av at mening og persepsjon, nærmere bestemt meningseffekter og nærværeffekter, oppstår samtidig. Det spesielle med kunstsystemet er nettopp at det gir oss muligheten til å oppleve disse i en samtidig spenning mot hverandre. Gumbrecht antar også at svingningstesens hans er i tråd med Hans-Georg Gadamers tanke om at et dikt ikke bare har en meningsside som må fortolkes, men også et *volum* som krever å bli sunget med stemmene våre (s. 107).

Gumbrechts sjette tese dreier seg om epifanien, « [...] the specific mode in which the oscillation between presence effects and meaning effects presents itself to us in situations of aesthetic experience» (s. 111). Åpenbaringen av spenningen mellom nærværeffekter og meningseffekter kjennetegnes av tre trekk. Det første handler om at nærværeffektene og deres samtidige spenning med meningseffektene gir inntrykk av å oppstå fra ingenting. Siden all estetisk erfaring forutsetter en nærværeffekt, og siden alle nærværeffekter forutsetter en substans, siden substansen trenger en form for å bli oppfattet, og siden det svingende nærværskomponentet aldri kan holdes stabilt, følger det at intensitetsfølelsen vi opplever i møtet med det estetiske objektet, ser ut til å komme ut av ingenting. Det andre trekket er at epifanien har en romlig dimensjon, noe som følger logisk av at det estetiske objektet har en substans og en form. Det tredje trekket ved den estetiske erfaringens epifani er at den opptrer som en *hendelse*. Dette kommer av at vi aldri kan vite når eller om epifanien finner sted, hva slags form den vil ha, eller hvor sterkt den vil treffe oss når den finner sted (to lynnedslag er aldri like), og at den opphever seg selv så snart den kommer til syne. Åpenbaringen av lynet stopper i det vi har blitt oppmerksomme på det.

Gumbrechts sjuende karakteristikk av intensitetsøyeblikket har med vold å gjøre, tidligere definert som det å okkupere rom med kropp og substans. Estetisk epifani bringer med seg et element av vold fordi den okkuperer rom med sin substans, sier Gumbrecht (s. 114), den trenger seg på og destruerer det som i utgangspunktet er tilstede. Epifani og faktisk estetisk erfaring kan ikke finne sted uten et voldelig øyeblikk fordi begge deler avhenger av en hendelse hvor substansen okkuperer rom. Det kjennes på kroppen når vi blir truffet av et bilde, blir fortapt i en fotballfinte, blir grepet av en vakker scene i en film, blir rystet av synet av en tornado eller beveget av en melodi. Gumbrecht påpeker at estetiske erfaringer lenge har blitt koblet med risikoen for å miste selvkontrollen en stund, ikke uten grunn.

Den siste og åttende karakteristikken av det estetiske øyeblikket handler om tilstanden som intensitetsøyeblikket kan sette oss i. For hva er effekten av å bli forlagt i fascinasjonen som svigningen mellom nærværeffekter og meningseffekter kan gi oss? Effekten er at vi settes i en åpen og avslappet tilstand, en tilstand hvor ekstrem klarhet, *sinnsro* og følelsen av å være «in sync with the world» (s. 117) kommer til oss. I denne verdenssynkroniserte tilstanden blir man påminnet om den fysiske dimensjonen i livet, og man kan få et glimt av hvordan tingene i verden er i deres førsemitotiske tinglighet. Epifanien innebærer et tap av kontroll, men samtidig en gjenopprettelse av kroppens og rommets dimensjon. Fordi Gumbrecht ikke presiserer det selv, er det nødvendig å legge til at åpenbaringen av en førsemitotisk verden bare kan ses i ettertid, når nærvær er erstattet med fravær.

Hver gang vi bruker ordet «estetikk», refererer vi til epifanier, mener Gumbrecht. «We are referring, with this word, to epiphanies that, for moments at least, make us dream, make us long for, and make us perhaps even remember, with our bodies as well as with our minds, how good it would be to live in sync with the things of the world» (s. 118). Vi skal nå se på hvordan vi kan sette denne verdenssynkroniserte opplevelsen, opplevelsen av tingene slik de er, inn i en litterær lese måte.

Hvordan kan vi bruke Gumbrecht?

Ja, hvordan kan Gumbrechts nærværstenkning settes ut i livet? Hvordan kan den være relevant for vår lesning av Loe og litteratur generelt? Gumbrecht gir ingen tydelige praktiske retningslinjer når det kommer til lesning av litteratur. Ut fra hans tenkning skal vi likevel foreslå to ulike lese måter: en perseptuell lese måte¹⁴ og en tematisk lese måte.

I en perseptuell lese måte vil leserens opplevelse av tekstens nærværeffekter stå sentralt. Dette er, som vi nå har skjønnet, Gumbrechts epistemologiske hovedpoeng: Litteratur og andre estetiske objekter er ikke bare noe som er meningsbærende, det har også en nærværprodukerende virkning på leseren/lytteren. En perseptuell lese måte av litteratur vil dermed la svigningen mellom meningseffektene og nærværeffektene komme til syne i lesningen. Eller for å bruke Gumbrechts dikt eksempel: Vi vil ikke bare finne påstander om hva diktet kan bety gjennom

¹⁴Persepsjon defineres gjerne som sansning, oppfatning, iakttagelse. Persepsjon er ervervelse, tolkning, utvelgelse og organisering av sanseerfaringer (jf. [Wikipedia.org/wiki/persepsjon](https://no.wikipedia.org/wiki/persepsjon)), og når persepsjon knyttes til lesning av litteratur, handler det nettopp om leserens sanselige møte med teksten. Begrepet «perseptuell lese måte» er blant annet lånt fra Knut Ove Eliassens artikkel «Tingene og tegnene - seks punkter til en tingenes ontologi» i *Omgang med tingene: Kulturstudier* (1993). Her snakker Eliassen om leseprosessen som noe som skjer foran teksten, i et inkarnert og nærværende nå, et virtuelt rom som er temporalt bestemt og foranderlig. Skikkelser, figurer, ting og relasjoner framstår for leseren i dette nærværende nået. Noe nytt kommer til, andre ting forsvinner, noe tredje forsterkes idet leseprosessen skrider fram. Nået er dobbelt forgjengelig, fordi lesningen er i framdrift, og fordi opplevelsen av det ses i ettertid. Hendelser, former og begivenheter får sin mening gjennom sanseintrykket av dem, ikke først og fremst gjennom det narrative forløpet i teksten. Her er likhetene med Gumbrechts estetiske opplevelser av intensitetsøyeblikk nokså slående: Det handler om et håndgripelig, flyktig, dobbelt forgjengelig møte mellom kroppen og det estetiske. Det er ut fra disse likhetene vi velger å kalle vår gumbrechtianske lese måte for perseptuell.

fortolkningsmetoder, vi vil også undersøke hva slags effekter rim, rytme, klang osv. kan ha på våre kropper. Dessuten blir det nødvendig å undersøke hvordan dette nærværet spenner mot meningen i diktet. Siden meningseffektene og nærværeffektene er komplett uforenelige, kan ikke nærværeffektene reduseres til å «forsterke» meningsinnholdet – det er det urolige, hvileløse spenningsforholdet mellom dimensjonene som må komme for dagen. Lesningen vil altså delvis bestå i en meningsside og delvis i en nærværsside, og den vil kunne skildre hvordan spenningsforholdet mellom den begrepsmessige meningen og det sanselig nærværet utspiller seg for oss. En slik perseptuell lese måte vil kunne åpne opp for eventuelle epifaniske opplevelser av objektet, og dermed la opplevelser av en førsemiotisk, tinglig verden få livets rett i en akademisk sammenheng. Den legitimerer dette å gripe fatt i de stedene i teksten som faktisk berører oss, påtrenger seg på oss, stikker oss eller som i det hele tatt gir oss en kroppslig reaksjon, og at vi kan starte fortolkningen derfra. For en forutsetning er antakelig at man ikke begynner å utlede mening fra objektet med en gang, slik at materialiteten penetreres (Gumbrecht påpeker det samme under avsnittet som handler om pedagogikk), men at man er åpen for en estetisk opplevelse av det materielle før man begynner å utlede meningen. Man lar seg erobre av noe som tilraner seg oppmerksomhet, eller man framkaller intensitetsøyeblikkene gjennom åpen konsentrasjon. Slik blir en perseptuell lese måte opptatt av noe som skjer *foran* teksten, i «rommet» som teksten inviterer leseren inn i, i stedet for å lete etter hva som skjer bak teksten. Det er imidlertid viktig å påpeke at meningen og fortolkningen aldri må utebli fra en slik lesning.¹⁵ Ifølge Gumbrecht vil et avkall på mening, fortolkning, forståelse og begreper bare føre til groteske, absurde og fascistiske tendenser (s. 142). Fordelingen av nærværeffekter og meningseffekter vil selvsagt avhenge av hva slags objekt vi har foran oss (lydstrukturene i symbolistpoesi vil kanskje dominere over meningseffektene i lesningen, mens meningseffektene vil dominere over nærværeffekter i saklitteratur), men det sentrale er at begge dimensjonene får rom i lesningen. Hvis en slik praksis skulle bli stueren som litterær praksis, så har Gumbrecht greid å løse gåten om å koble den begrepsmessige erfaringen (meningen) og den sanselig persepsjonen (nærværet) sammen.

Den perseptuelle lese måten vil være en delvis tematisk lesning, men likevel befinne seg på et estetisk nivå. Den andre lese måten er en rent tematisk lese måte, som altså utelukker leserens kroppslige erfaringer i møtet med teksten, men som likevel har med nærværproblematikken å gjøre. Denne lesningen viser til et *kultursosiologisk* nivå og et *representativt* nivå, fordi den dreier seg om hva slags kulturverdener som representeres i tekstene. Her opptrer nærvær som en tematisk størrelse. På den ene siden kan lesningen ta for seg den måten nærvær og fravær speiler seg som

¹⁵Faren for dette er antakelig ikke så stor, siden vi omgir oss i et meningsorientert klima som vi ikke kan befri oss fra (jf s. 110).

tema i tekstene. Litterære karakterer kan f.eks. selv fortelle om situasjoner hvor de opplever et nærvær på kroppen, om de opplever et estetisk intensitetsøyeblikk, eller nærværet kan komme fram i aktørenes livsverden på andre måter. På den andre siden kan de litterære karakterenes livsverden leses ut fra Gumbrechts idealtypiske kulturer. En slik lese måte vil være en strategi for å spørre om det finnes aspekter ved aktørenes livsverdener som fortøner seg som en typisk middelaldersk nærværskultur, eller som en typisk moderne meningskultur – og hvorfor. Den vil spørre om det finnes overganger mellom disse kulturverdenene, og hva det i så fall har å si for tematikken. Den vil spørre om teksten kan speile den trøttheten overfor subjekt-objekt-paradigmets evinnelige og ensidige søken etter mening som Gumbrecht snakker om, og om teksten dermed går tilbake til førmetafysisk kultur. En lesning gjennom Gumbrechts nærværskulturelle briller kan gi oss svar, og her viser Gumbrechts første typologi seg som spesielt fruktbar. Denne typologien er mer anvendelig som tematisk lesning enn typologien som har med verdenstilpasning å gjøre, fordi denne tilbyr et arsenal av forestillinger som faktisk skiller subjekt-objekt-paradigmet fra nærværparadigmet, og som dermed tillater oss å ta tak i tematiske nærvær fenomener som karneval, nattverdsritualer, aristoteliske tegn, osv. Den gir oss ikke bare en struktur til å lese tekstenes tematiske innhold ut fra, den gir oss også anledning til å utforske tekstens *form*. I kulturpunktet som har med det aristoteliske tegnet å gjøre, åpnes muligheten for å lese teksten som en flate. Siden det aristoteliske tegnet ikke er metafysisk slik det moderne, saussurske tegnet er, vil det heller ikke skjule gjemte betydningslag bakenfor overflaten. Tegnet *blir* overflate, en forening mellom form og stoff, det blir det det er og ikke noe som skal peke mot noe eller symbolisere noe. Slik kan en undersøkelse av form også bidra til å befeste en teksts motstand mot budskapsjakt, fortolkningsøvelser og meningsidentifisering, og kanskje den befester tekstens begjær etter nærvær. Det er denne lesningsformen som vil være spennende å prøve ut på Erlend Loes flate tekster, som så ofte tematiserer personer som fjerner seg bort fra sine sedvanlige, moderne hverdagsliv, i mange tilfeller for å søke en ny og annen livsverden hvor nærværet står sentralt.

Noen kritiske bemerkninger

Før vi går løs på vår tematiske lesning av Loes *Kurt*-bøker og romanen *Doppler*, skal vi rette noen kritiske bemerkninger mot Gumbrechts tenkning. Når det gjelder den epifaniske, estetiske erfaringen som del av humanioras praksis, kan vi spørre om ikke slike subjektive epifaniopplevelser vil bane vei for relativistiske lese måter som spriker i alle mulige slags følelsesmessige retninger, eller om ikke disse epifaniskildringene etter hvert vil fortøne seg som tomt og påtatt føleri. Dette kan være relevante spørsmål, men vi kan også forsvare Gumbrecht ved å spørre om ikke fortolkningsmetodene ligger under for det samme subjektive preget, og om ikke

spenningen mellom nærvær og mening heller bidrar til et nødvendig, friskt pust i den tradisjonelle finpussingen av meningsdimensjonen. En generell innvending går på mangelen på praktiske anvisninger som viser hvordan nærværespistemologien kan brukes i praksis, for her er det ikke mange retningslinjer å støtte seg til. Samtidig kan mangelen på retningslinjer gi en frihet til å uforme ulike, nærværsbaserte lesemåter (våre to forslag til lesemåter er sikkert ikke de eneste mulige). Når det kommer til kulturtypologien som analysestruktur, har vi imidlertid en viktig innvending å komme med. I kulturtypologiens niende punkt trekker Gumbrecht fram skillet mellom meningskulturens lek og fiksjon og nærværskulturens karneval. Her er Gumbrecht svært kortfattet i sin beskrivelse av karnevalet, og henviser til Mikhail Bakhtins *Rabelais and His World* i en fotnote. Etter å ha lest Bakhtins analyse av middelalderens og renessansens folkelige latterkultur og karnevalstruktur, samt det Bakhtin sier om latterens funksjon i artikkelen «Epos og roman. Om romanstudiets metodologi», blir det imidlertid klart for oss at karnevalet og latteren har mye med nærvær å gjøre. Middelalderkarnevalet forherliger det parodiske og groteske, latterliggjør samtidsvirkelighetens hierarkistrukturer og øvrighetens systematiske skremselspropaganda og maktmisbruk, det detroniserer alle forstørrende fjernperspektiver, oppløser alle sosiale skranker og snur opp-ned på alle vante konvensjoner. Middelalderkarnevalet skaper en ny virkelighet og en ny sannhet, i alle fall i et kortere tidsrom, gjennom latteren. For å gjøre noe til latter, må det også gjøres *nærværende*, for alt latterlig er nært, sier Bakhtin. Latteren har en enestående evne til å gjøre gjenstanden nærværende: «Den bringer gjenstanden inn i en sone av rå kontakt, hvor den hemningsløst kan beføles fra alle kanter, dreies, vrenses, betraktes ovenfra og underfra, avkles sitt utvendige hylster, tittes inn i, betviles, analyseres, dekomponeres, blottstilles og avsløres, fritt utforskes, eksperimenteres med» (Bakhtin 1991:141). Karnevalstrukturen er dermed noe som skaper nærvær fordi den gjør det opphøyde til noe lavt, følbart og håndgripelig. Den tar av den hierarkiske klesdrakten og gjør den opphøyde naken, og «det nakne objekt er latterlig, latterlig er likeledes den avtatte klesdrakten, adskilt fra klesdrakten og «tom»» (Bakhtin 1991:142). Vi stiller et spørsmålsteget ved Gumbrechts manglende perspektiv på latterkulturen og latterens nærværsfremmende effekt. I en perseptuell lesemåte kan latterens befriende og forløsende virkning på kroppen spenne mot det politiske alvoret, frigjøringsbudskapet, som den karnevalistiske latteren fører med seg. Og i en tematisk lesemåte kan latter- og karnevalstrukturen i selve teksten vise oss hvordan de litterære karakterene frigjør seg fra samfunnhierarkiets stengsler ved å le, ved å la en hjertelig og bitende latter snu opp-ned på samfunnsstrukturer og gjøre de høytstående til komiske, lave, nakne og håndgripelige figurer. På denne måten blir latterens raserende og blottstillende nærvær en tematisk størrelse. I vår tematiske lesning av Erlend Loe vil vi derfor utvide Gumbrechts

nærværskultur til å romme dette latterfulle nærværet.¹⁶ Vi har nemlig en fornemmelse av at Loes romaner, i alle fall *Doppler* og *Kurt*-romanene, beveger seg bort fra og latterliggjør den moderne meningskulturen ved hjelp av latterens nærværsfremmende makt. Dette skal vi undersøke nærmere i våre følgende lesninger.

¹⁶Dette gjør vi naturligvis ikke uten å spørre om Bakhtins utlegning av middelalderens karneval hos Rabelais' verker lar seg overføre på en tekst fra vår egen tid. Jf. s. 90

3. Kurt

Innledning

Fram til i dag har Erlend Loe skrevet fem bøker om den bebartede truckføreren Kurt. Den første Kurt-boka, *Fisken*, ble utgitt i 1994, *Kurt blir grusom* kom ut i 1995 og *Kurt quo vadis?* i 1998. De to første historiene om Kurt ble utgitt i samleboka *Kurt for alle* i 1998, og en ny samlebok inkluderte de tre første historiene i *Kurt 3* fra 2001. *Kurt koker hodet* ble opprinnelig skrevet som et teatermanus for Cirka Teater og ble en populær familieforestilling da stykket ble satt opp på Trøndelag Teater våren 2003. Teatermanuset ble utgitt i romanform senere samme år. Denne høsten, og vi skriver 2008, ble den femte historien om Kurt og hans venner utgitt under tittelen *Kurtby*. Nesten samtidig tok historien om Kurt steget til nok et medium da den ble festet til filmlerretet i animasjonsfilmen «Kurt blir grusom». Filmen er basert på den andre og tredje boka om Kurt, *Kurt blir grusom* og *Kurt quo vadis?*, og hadde kinopremiere i oktober. I forbindelse med filmen kommer også en ny samlebok på markedet, *Kurt blir grusom. The movie*, nettopp med de to romanene som filmen baserer seg på. Kurt har med andre ord fått vind i barten siden han så dagens lys i 1994. Selve romanene om Kurt er også sammensatt av to ulike medier, for Erlend Loes tekster samarbeider med Kim Hiorthøys illustrasjoner om å gi liv til Kurts elleville eventyr. Hiorthøys tegninger av Kurt-romanenes karakterer og deres handlinger figurerer på nesten hvert eneste oppslag i samtlige bøker og utgjør en vesentlig del av fiksjonsuniverset. I vår undersøkelse av Kurt-bøkene skal vi behandle romanene som bildebøker etter Harald Norbergs definisjon av bildeboka, det vil si at vi anser teksten og illustrasjonene som en integrert helhet hvor begge tegnsystemene til en viss grad avhenger av hverandre.¹⁷ Dette innebærer en forståelse av at Hiorthøys illustrasjoner kommuniserer med Loes tekst og utvider den, skaper tidsmessige pauser, rytmer, repetisjoner og kontraster til teksten, og teksten forholder seg på sin side til bildene. Der teksten i stor grad befatter seg med å skildre handlinger, tanker og bevegelser, overlater den mye av karaktertegningen og skildringen av miljø og rom til illustrasjonene. Samspillet mellom tekst og illustrasjoner vil dermed

¹⁷ Ifølge Birkeland og Storaas' arealbaserte definisjon av bildeboka, «bok med eitt eller flere bilete på kvart oppslag, til vanleg kombinert med tekst» (Birkeland/Storaas 1993:12), er to av bøkene om Kurt for bildebøker å regne. I *Fisken* og *Kurt blir grusom* har alle oppslagene ett eller flere bilder, mens *Kurt quo vadis*, *Kurt koker hodet* og *Kurtby* faller utenfor definisjonen med henholdsvis tre og sju tre illustrasjonsløse oppslag. I artikkelen «Når bilde og tekst forteller sammen» opererer Harald Nordberg med en mer strukturbasert definisjon av bildeboka og skiller mellom illustrerte bøker og bildebøker etter hva slags funksjon samspillet mellom tekst og bilde har. I illustrerte bøker har bildene kun en berikende og utfyllende funksjon, teksten fører en monolog og illustrasjonene akkompagnerer og kommenterer. Bildeboka forutsetter en integrasjon mellom bilde og tekst: Tekst og bilde utvikler en historie sammen, kommuniserer med hverandre og forholder seg aktivt til hverandre. Tegnsystemene kan utvide, kommentere, forberede hverander, gi hverandre rytme, tyngde, tid. Systemene kan også veksle om å bære handlingen sammen. Det er denne definisjonen vi holder oss til, og ikke den mer begrensede, arealbaserte definisjonen som ikke sier noe om ikonoteksten, altså samspillet mellom tekst og bilde.

ikke falle utenfor vår analyse, men i flere tilfeller innlemmes som en del vår argumentasjon. Vårt prosjekt vil bli understøttet av tekstens symbiotiske samliv med bildene.

Hvem er Kurt-bøkene skrevet for? Cappelen forlag, som står bak alle utgivelsene av Kurt-romanene og nesten alle Loes utgivelser forøvrig, betegner bøkene om Kurt som barnebøker (cappelendamm.no 2008). De fleste nettbokhandelene, deriblant Norli og Bokklubben, opererer dessuten med aldersgruppa 6-9 år som passende målgruppe for Kurt-bøkene (bokklubben.no 2007, norli.no 2008). Ifølge Harald Bache-Wiig, professor i nordisk litteratur ved universitetet i Oslo og spesialist på barne- og ungdomslitteratur, var Loe selv usikker på om *Fisken* var en barne- eller voksenroman da den ble antatt. Det var forlaget som bestemte at den første boka om Kurt var en barnebok (universitas.no 1999). Dette sier noe om at Loe stilistisk og tematisk sett ikke har skrevet romanene for en bestemt aldersgruppe, og at Kurt-seriens målgruppe ikke har noen bestemt aldersgrense. Romanserien om Kurt har også blitt svært populær som alle-alder-bøker og har ifølge flere nettbokhandlere oppnådd kultstatus blant både unge og voksne (bokklubben.no 2007, bokkilden 2008). Vi skal senere se at fortelleren i Kurt-romanene henvender seg til en voksen og en barnlig leser i en dobbel, samtidig tiltale.

Hovedfokuset vårt i dette kapitlet er imidlertid å lese Kurt-bøkene tematisk i forhold til Gumbrechts skille mellom nærværskultur og meningskultur. Dette gjør vi for å finne belegg for vår påstand om at Kurt-bøkernes form og tematikk *bryter* med Descartes' og modernitetens subjekt-objekt-paradigme: Tankemønstrer som setter mennesket i en sinnlig, kroppsløs posisjon utenfor verden, og som utelukkende baserer seg på fortolkning, meningsutledning og neglisjering av den materielle verden, har ingen dominerende rolle i Kurts verden. Det ser snarere ut til at subjekt-objekt-paradigmet og dets evige søken etter dype, alvorlige budskaper bak overflatene, blir gjenstand for undergravende latter og harselas i Kurts univers. Det ser også ut til at Kurt-romanene oppfører seg som *flater* som ikke gir rom for bakenforliggende meninger, og hvor det konkrete, kroppslige og materielle tilegnes en sentral og opphøyd rolle. For å komme fram til denne dybde-avvisende påstanden, må vi kunne forankre Kurt-romanene i Gumbrechts nærværskultur og finne motsatser til meningskulturen, som altså representerer det kartesianske subjekt-objekt-paradigmet. Vi må undersøke hva slags verdener Kurt-romanene representerer i forhold til Gumbrechts idealtypiske kulturprinsipper, og finne ut hvor tyngdepunktet i Kurt-universet ligger. Dermed må vi finne ut hva slags syn Kurts verden har på mennesket og dets plassering i forhold til verden, på kunnskap, tegn, handling, tid og rom, vold og makt, begivenheter, lek og karneval og, endelig, ritualer.

Før vi går i gang med analysen vår er det nødvendig å se nærmere på innholdet i de til nå fem utgitte romanene om truckføreren og hans gule truck.

Kurt-bøkenees innhold

Kurt-bøkene handler mest om livet til truckføreren Kurt, men også ganske mye om hans familie. Kurt er verdens beste truckfører og har kjørt truck nesten siden han var liten. Han jobber på kaia under sjefen Gunnar, som ler mye og har «kjempelys stemme og er en utrolig grei fyr» (Loe 2001:91). Kurt er generelt svært fornøyd med tilværelsen. Han elsker å kjøre truck og har den guleste og fineste trucken i hele byen. Trucken er så fin at mange klapper i hendene når han kjører forbi, og flere er misunnelige på ham. Kurt har dessuten bart og en fin familie i arkitektkona Anne-Lise og deres tre barn. Dattera Helena er 11 år og går fra å bli kalt den tynne Helena til å hete den tykke Helena fordi hun legger på seg av all fiskespisingen sin i *Fisken*. Sønnen Lille-Kurt på 9 år kalles Bruse-Kurt fordi han konsumerer enorme mengder brus, gjerne 15 liter på en time. Den andre sønnen, Bud, er den yngste i familien, «så liten at han omtrent ikke skjønner noen ting» (Loe 2001:84). Han går i barnehagen, er et par-tre år gammel, innehar veldig store kunnskaper til tross for sin unge alder og er som regel «pappa sin gutt» (Loe 2001: 128).

Kurt-romanene er skrevet over en viss formel. I åpningssekvensen presenterer tredjepersonsfortelleren hvem Kurt er, eller rettere sagt hva Kurt gjør. Han kjører truck på kaia hele dagen, drikker kaffe, spiser knekkebrød og forteller røverhistorier sammen med de andre truckførerne og Gunnar i pausene, spiller fotball i hagen med barna og ser på TV sammen med familien om kveldene. Alt er som det bruker å være. Plutselig en dag brytes den harmoniske normaltilstanden: En gedigen fisk som ikke skal ligge på kaia, ligger på kaia. En søvngående matros holder på å drukne ved kaia og må reddes. Kurt og Anne-Lise drar på en fest hvor det bare er ekle arkitekter, leger og lærere, og hvor en av de ekle legene forteller Kurt at truckføreryrket hans ikke er et viktig yrke. En dag dukker en kaikonkurrent og en container med ulovlige immigranter opp på kaia. Og en dag blir Kurt nødt til å ta sommerferie, og trucken og familien havner hodestups i en svensk elv som leder dem til et merkelig samfunn ved navn Kurtby. I alle romanene fører de plutselige hendelsene til at Kurt forlater sin vante arbeidsdag som truckfører, før han iverksetter et nytt prosjekt sammen med minstemannen Bud eller med hele familien. Alle romanene avsluttes med at Kurt kommer tilbake til Gunnars kai, hvor Gunnar og Kurt utveklser et par ord om Kurts opplevelser før Kurt setter i gang med truckoppgavene sine igjen.

I *Fisken* oppdager Kurt en kjempestor og død fisk på kaia som ikke skulle ha ligget der. Kurt får fisken av Gunnar, og Anne-Lise og Kurt bestemmer seg for at familien skal seile rundt i verden på fisken og samtidig ha den som matpakke. Dermed drar familien på fem på verdensseilas med trucken på toppen av den kjempestore fisken og møter mange nye land og folk. Fisken smaker

kjempegodt, faktisk bedre for hver dag som går, og familien spiser fiskemiddag med mange mennesker i fire verdensdeler. De reiser til New York, Brasil, Antarktis, India, kjører gjennom Pakistan, Iran, Tyrkia, tar en snartur innom Afrika, seiler over til Spania og tar turen opp til Frankrike og til slutt Tyskland før familien tar Kiel-ferga hjem til Norge. De fleste stedene byr på både noe positivt og negativt for familien. I New York er husene altfor store, folk går med pistoler i lomma fordi de er så nervøse, og lille Bud forsvinner. Men byen byr på utallige brussorter, og de treffer den hyggelige, norsktalende negeren Jimmy som redder Bud fra byens skumle mennesker. I Antarktis er det spennende, familien er helt alene i et stort, blikkstilte landskap og har bare selskap av fugler og seler og en nordmann som er på vei mot Sydpolen på ski. Men brusen til Bruse-Kurt fryser til is, og etter hvert blir alle lei av den kjempestore og kalde isverdenen. I India er det svært vakkert, men bilmekanikeren Kahn vil gifte seg med Helena, og når han ikke får lov til det, går han og hans fire hundre indiske venner til angrep på en flyktende Kurt-familie. I Egypt koser Bruse-Kurt seg med brusdriking på toppen av en pyramide, mens Kurt er sur fordi han anser svippturen til Afrika som en kraftig omvei. Spania kommer dårligst ut av det på turen, for her opplever familien bare at folk stikker pinner i oksene sine, noe de synes blir for dumt. Frankrike er derimot ensbetydende med smilende mennesker og deilig mat, og Brasil er synonymt med folkefest, sang, dans og fiskespising på stranda. Hjemme i Norge igjen synes alle i familien at turen var flott, og at verden var fin, stor og veldig kald og varm, og så begynner det vanlige livet igjen.

I **Kurt blir grusom** kjeder de seg i Kurts familie. De ser på kjedelige ting på tv om kveldene, og alle går lei av de idiotiske tv-programmene. Kurt har lyst til å reise igjen, men familien har ikke penger. Kurt synes det er veldig urettferdig at noen har penger, mens andre ikke har det, men Anne-Lise mener at det slett ikke er synd på dem. Kurt ønsker seg mange penger, mens Anne-Lise bare ønsker seg litt penger slik at de kan ta en tur, og hun advarer Kurt mot pengenes grusomme virkning på vanlige mennsker. Dagen etter går Kurts ønske i oppfyllelse. Han redder en matros som er i ferd med å drukne, får en fotballstor diamant som belønning og inkasserer femti millioner kroner for den. Anne-Lises advarende forutsigelse går også i oppfyllelse, for Kurt blir straks grusom mot andre etter å ha blitt multimillionær. Han fornærmer en politibetjent på det groveste, bestemmer seg for ikke å dele pengene med Anne-Lise og vandaliserer hjemmet med sin nyinnkjøpte boremaskin bare fordi han synes det er morsomt. Alle i familien vender ryggen mot Kurts grusomme oppførsel, unntatt Bud, som blir på lag med Kurt og får ta del i både pengene og de nye tingene hans. Kurt får et inderlig ønske om makt og innflytelse etter å ha lest i bladet Dine Penger og bestemmer seg for å stille til valg som statsministerkandidat. Bud blir Kurts kampanjeleder, og sammen forsøker de å overbevise det norske folk om at Kurt egner seg som statsminister. Kurt kan imidlertid ikke mye om politikk og dummer seg ut på et debattprogram på tv. Når han bare får én stemme ved valget, hans

egen, mister han besinnelsen og setter i gang et grusomt hevnprosjekt. Kurt går løs på Oslo sentrum med sin nyinnkjøpte maskin som kan sage i asfalt og betong og ødelegger alt som kommer i hans vei. Etter å ha saget i stykker lyskryss, veier, bensinstasjoner, politibusser, pølsevogner, kiosker, hus, biler, slottsparken og nesten hele veggen på Stortinget, ender Kurt i fengsel og han angrer seg etter bare femten minutter. Det blir rettsak mot Kurt, som velger en bot på førti millioner framfor fengsel. Han bestemmer seg for å bli snill igjen, og alt ender i anger, tilgivelse og forsoning – og et vanlig hverdagsliv med trucken starter påny.

Kurts prosjekt i ***Kurt quo vadis?*** handler også om å bli en innflytelsesrik og viktig person. I denne romanen treffer Kurt Doktor Petter som mener at truckkføreryrket umulig kan være et viktig yrke. Kurt blir svært lei seg og slutter som truckfører for å prøve å gjøre noe viktig. Han oppsøker en spåkone som sier at Kurt kommer til å få applaus, og at hans framtidige viktighet har med støv å gjøre. Kurt kobler dette til støvsuging og prøver å gjøre verden til et renere sted ved å støvsuge folk, ting og land i Norge og Tyskland sammen med assistenten Bud. I Tyskland blir Bud og Kurt fengslet i en kjeller av den grusomme herr Staub, som selv har tenkt å bli berømt ved å støvsuge verden. Bud og Kurt greier å flykte ved å grave seg en tunnel med en skje som Bud alltid går med i skoen sin. Tilbake i Oslo later Kurt og Bud som at de dyktige leger med ekspertise på støvsykdommer og tegnestiftsykdommer, og får jobb på et sykehus, selv om de har «glemt» eksamenspapirene sine hjemme. Som leger setter de plaster på pasientene, slår dem i hodet med doktorhammeren, ber dem drikke mye vann og deretter avvente situasjonen. De nyter sin nyvunne prestisje og høye legelønn, men avsløres som kvakksalvere og må rømme fra ulende politibiler. Kurt har det ikke godt med seg selv etter dette og setter seg på toppen av en fem meter høy stolpe i hagen for å tenke ut hva han skal gjøre med livet sitt. Der oppe ser han at den falleferdige barnehagen til Bud raser sammen, og i stor fart og med stor kløkt lykkes Kurt i å redde barnehagetantene, Bud og de andre barnehagebarna ved hjelp av trucken sin. Kurt hylles av hele folket, statsministeren gir landet fri for å feire Kurts bragd og Kurt bæres på gullstol. Til og med doktor Petter innser at Kurt er viktig, viktigere enn ham selv. Kurt finner ut at han må gjøre det han kan best i verden, og dermed kommer han tilbake til Gunnar og trucken på kaia.

Kurt koker hodet skiller seg ut fra de andre Kurt-romanene ved å ha et noe annet persongalleri, et mer komplekst plot, et større antall sider og en litt uvanlig handlingsgang. Her foregår hele handlinga på kaia til Gunnar og hjemme hos Kurt. Kurt sier ikke opp jobben sin, men må forlate sin trucklest uten å ønske det selv. Ingen i Kurts familie reiser heller noe sted denne gangen, bortsett fra Bruse-Kurt og Helena, som befinner seg på skoleleir. Derimot dukker det opp nye folk fra fremmede land på kaia og i Kurt og hans families liv.

Romanens igangsettingsfase tar utgangspunkt i et brudd med den vante harmonien på

Gunnars kai. Det kommer ingen båter til Gunnars kai lenger, for alle legger til kai ved den splitter nye og supermoderne kaia som tilbyr gratis pølser med tilbehør til kapteinene og mannskapene - alt til lavere pris enn det Gunnar kan operere med. Nabokaia drives av en svært «ekkel og ugrei type» (Loe 2003:9) som opptrer truende, ufint og blærete mot Gunnar og hans arbeidsstokk. Gunnar er rasende og knust, og hans eneste håp er at kongeskipet skal følge tradisjonen, legge til ved kaia hans og skape blest om den. Men også kongen svikter Gunnar og hans kompani, for kongen er så glad i gratis pølser med sprøstekt løk at han velger å besøke den nye kaia. Gunnar må sparke nesten alle sine ansatte og beholder kun den beste truckføreren av dem alle, Kurt, og den som har vært ansatt lengst og gir Gunnar skiver med leverpostei, Kåre. Kåre er et sant leverposteihode, alt han snakker om og tenker på er norsk leverpostei. Kåre er også den første som eksplisitt introduserer hovedtemaet i *Kurt koker hodet*, nemlig kulturmøtet mellom det norske og det utenlandske, nordmenn og utlendinger. Kåre avskyr utenlandsk leverpostei og mener dessuten at noen utlendinger kommer til Norge fordi de kjeder seg og ønsker å forsyne seg av norsk leverpostei og nordmennes jobber. Den ugreie kaikonkurrenten ser videre utenlandsk ut på illustrasjonene og har utenlandske ansatte. Bud må slutte i barnehagen fordi det «kom en liten fyr fra Afrika som vi [ledelsen] syntes synd på og som trengte plassen mer» (Loe 2003:31). Truckførereksperter Kurt må gråtkvalt lese seg opp på trucktriks for viderekomne fordi han føler seg truet av utenlandsk truckkompetanse. Tematikken rundt utlendinger i Norge problematiseres i en samtale mellom Anne-Lise og Kurt: Anne-Lise forklarer Kurt at krig og sult fører til at folk må stikke av, og at det er nordmennes plikt å hjelpe flyktingene som kommer til Norge, mens Kurt tror mer på Kåres lykkejegerteori. Det dreier seg om et fokus på medmenneskelige plikter versus et fokus på utlendinger som leverposteiobbende og jobbstjelende fiender.

Disse synene aktualiseres når Kurt og Bud en dag finner ut at en av containerne på kaia består av tolv utenlandske flyktinger som vil søke asyl i Norge. Kurt vil holde tett om sitt møte med flyktingene: Han kan ikke si det til Gunnar, for ifølge Gunnar hadde en container full av folk på kaia vært ensbetydende med konkurs, og han vil heller ikke si det til Anne-Lise, for hun vil bare «begynne å mase og styre og da blir alt så masete og styrete» (Loe 2003: 50). Bud har imidlertid blitt fryktelig forelsket i jevngamle Fatima og greier ikke å holde informasjonen om flyktingene inne. Og dermed *blir* alt masete og styrete. Anne-Lise er forskrekket over at Kurt ikke hadde tenkt å fortelle om containerfolkene, mens Kurt mener at disse menneskene selv har valgt å bosette seg i containeren, og at smaken er som baken. En isfront etableres nå mellom ektefellene. Anne-Lise setter i gang et voldsomt hjelpeengasjement for flyktingene og dropper jobben sin en periode for å hengi seg til asylsøknadspapirer, lapskauskoking, festing og strikking av fargerike klær. Hun blir også svært begeistret for en av flyktingene, Rashid, som er truckfører, og som skryter av at han er

bedre enn Kurt til å kjøre truck. Han har ti års knallhard truckførerutdannelse fra DKTB, Det kongelige truckakademiet i Bangladesh, og imponerer alle med sine truckkunster. Rashid nyter godt av Anne-Lises beundring og greier etter hvert å overta hele Kurts liv: Han flytter inn hos Anne-Lise, er gjenstand for hennes beundring og omsorg, spiser og koser seg på sofaen og overtar Kurts jobb som truckfører på Gunnars kai. Illsinte Kurt blir derimot kastet ut fra hjemmet sitt når han ber Anne-Lise velge mellom seg og Rashid, han må flytte inn i en tom container på kaia og mister jobben når Gunnar oppdager Kurts kjennskap til den bebodde containeren på kaia. Det er tre triste nyheter for Kurt, omtrent «som et kinderegg fra helvete» (Loe 2003:108).

Holdninger endres. Anne-Lises holdning til staten Norge blir preget av raseri og skuffelse når det viser seg at ingen av de tolv flyktingene får oppholdstillatelse, bare Fatimas ballong får positivt svar. Ytterligere skuffelse og raseri rammer henne når hun oppdager at Rashid anser henne som en godtroende og dustete tjener. Kurt og Rashid finner hverandre i en felles forståelse av at Anne-Lise er «dum i hodet» (Loe 2003: 112) og koker hodene sine sammen som gode venner. Kåre får smake Mocchas selvlagde, utenlandske leverpostei og synes det er det beste han har smakt, dermed frir han til henne sporenstreks. Gunnar forandrer sitt syn på Kurt når Kurt kommer opp med en god og gratis idé idet kongeskipet nærmer seg. Kurt finner ut at de skal fange og kneble losen, kle ut Bud som los, frakte Bud ut til kongeskipet og lure skipet til å legge til ved Gunnars kai. Alt går bra helt til kaikonkurrentene setter ut et kjempeisfjell som kongeskipet krasjer i slik at det synker. Nå viser Kurt hvilke truckkunster han kan, og hvor handlekraftig og klartenkt han kan være. Ved hjelp av sin egen truck, en flaggstang, Rashid og en annen truck greier Kurt å redde kongen og Bud ved å fiske dem opp. Et helt pressekorps ser på og dokumenterer. Kongen, Rashid og alle andre jubler for Kurt og bærer ham på gullstol etter den imponerende redningsdåden. Som belønning ber Kurt om at containerfolkene skal få bli i landet, men kongen kan ikke hjelpe. Alle må reise videre unntatt Moccha, for hun takker ja til Kåres frieri. På Gunnars faksmaskin kommer det beskjeder om at redningsaksjonen har blitt vist i mange land, og at flyktingene bare kan velge og vrake i hvilke land de vil bosette seg i. Gunnars kai blir kåret til verdens mest effektive, og mange båter er på vei dit. Anne-Lise og Kurt ber hverandre om tilgivelse og blir venner igjen, mens Bud vasser i et lysfontenelys etter å ha tatt farvel med sin kjære Fatima.

Også i den siste Kurt-romanen, *Kurtby*, må Kurt forlate truckjobben sin mot egen vilje. Gunnar tvinger sin trucklidenskapelige ansatt til å ta ferie på grunn av statlige bestemmelser, og dermed pakker hele Kurt-familien opp trucken for å dra på tur. Bud har vunnet loddrekningen om turens mål, som blir Mummidalen i Finland. Turen til Finland via skogene i Sverige på en fullastet truck tar på for Kurt, og dermed kjører han seg vill og mister kontrollen over trucken slik at farkosten og familien lander opp-ned på den takfestede kanoen i en elv. De skader seg litt av

utforkjøringen, Kurt får f.eks sår i begge håndflatene og er omtåket. Familien seiler på kanoen nedover elva i to uker og tre dager, utsultet, halvgale og truet av ulver, helt til de plutselig kommer til et lite samfunn som heter Kurtby. I strandkanten i Kurtby står innfødte, hvitkledde barn og voksne og synger mens de holder hverandre i hendene. Kurt, som har fått et stort skjegg på turen og er svært utmattet, hilser til de innfødte svenskene med sårfulle hender. Kurtbyfolket synes Kurt ligner på Jesus og spør Kurt om han er *han*, og når en intetanende Kurt responderer positivt, bærer de ham på gullstol. Samfunnet av hvitkledde viser seg å være Pingpong-kirken, en menighet hvor den mest kritthvitkledde av dem alle, Kirsti Brud, styrer og stiller i samråd med den hellige ånd, Jesus og menighetens grunnlegger, avdøde pastor Astor. Menigheten mangler en pastor fordi de tre forrige pastorene ble arrestert. Kirsti Brud mener at ateistiske Kurt er Jesus nok for dem til å være pastor, siden han ligner på Jesus og kom til Kurtby da menigheten ba til Gud om et nytt overhode. Kurt sovner når Kirsti Brud spør om han vil være deres pastor, hun fortolker hans fortieelse som samtykke og slik blir Kurt pastor i Kurtby.

Familien flytter inn i pastorboligen, og Kurt tar på seg pastorklær og holder morgengudstjeneste til stor jubel og applaus. Det er Kirsti Brud som hvisker til Kurt hva han skal si, og talen går ut på å hylle Jesus, Kirsti Brud og Kurt. Morgengudstjenestene og søndagsgudstjenestene er Kurts jobb, og i tillegg til å forsøke å møte Jesus skal han oppmuntre arbeiderne på bordtennisfabrikken. Menigheten livnærer seg nemlig ved å produsere bordtennisbord som de frakter med båt til Stockholm og selger. Dette gjør de fordi Jesus, sjefen over alle sjefer, ifølge pastor Astor levde av å snekre bordtennisbord. Menighetens teologi baserer seg nettopp på hva menighetens øvrighetspersoner sier, eller mener at Jesus har sagt til dem. Deres ord er for lov å regne, og derfor tror alle at damer (som Kirsti Brud) ikke kan bli prester, at pastorkoner ikke skal gjøre annet enn å hekle, og at man kan havne i helvetet så lett som bare det. Pastorkoner som ikke hekler, havner i helvete, folk som vil til Mummidalen havner i helvete, folk som sover for lenge eller snakker med leger, havner i helvete, osv. Helvete er «[...] et fryktelig sted hvor alle de som ikke tror på Jesus kommer etter at de er døde. Og der blir de kokt og spiddet og grillet og knipset på tissen for alltid, og når jeg sier alltid så mener jeg evigheters evighet» (Loe 2008:37), forklarer Kirsti Brud. Straff står i det hele tatt svært sentralt i pingpong-sekten. Barn som ikke vil la seg døpe, må knipses på tissen like mange ganger som det finnes personer i Bibelen.

Anne-Lise mener at Kurtby-samfunnet er tuftet på galskap fra ende til annen, mens Kurt begynner å innfinne seg med rollen som den «[...] nest beste pastoren som Kurtby har hatt» (Loe 2008:50). Anne-Lise tvinges til å stelle hjemme og hekle grytekluter og påskeunderlag til å sette eggeglasset på, og hun blir stadig kritisert av Kirsti Brud, som minner henne på at konene til de forrige pastorene hadde en lei tendens til å skli i badekaret og slå hodet sitt dødelig hardt mot

blandebatteriet. Bruse-Kurt og Helena mistrives også, for de må gjennomgå fryktelig kjedelig skoleundervisning i sommerferien og lære seg tungetale og sanger utenat om tisseknipsing av uskikkelige barn. Bud lærer det samme i barnehagen, pluss at han oppdager at han er en sann begavelse i bordtennisens kunst.

Alle i Kurts familie lar seg døpe for å unnsnippe mishandling av underlivet og et eksil som naken kurvpassasjer på Nilen. Anne-Lise tar derimot sjansen på et liv i helvete. Under dåpen får Kurt og barna et kraftig diaréutbrudd etter å ha spist skjemt kjøttdeig til middag, og når Kurt faller i kloakkvannet og slår hodet mot en stein, blir hodet hans så skadet at han tror at han er fylt av den hellige ånd. I møtet med steinen blir gamle opplevelser hentet fram igjen, som at en senil Sognefjordprest messet fra Mosebøkene for ham da han var to år. Dermed begynner Kurt å forkynne vilkårlige vers fra 3. Mosebok¹⁸, den såkalte Levitikus, tekster som alle handler om forbud og påbud, utrydningstrusler og urenhetskarakteristikker som varer til kvelden. Kurts forkynnelse om fordømmelse og straff på klingende nynorsk blir svært godt mottatt i menigheten, og enda mer populær blir han når han hevder å ha truffet Jesus (som egentlig var Anne-Lise i hvit kjortel). Kurt er ikke talerør for Kirsti Brud lenger, men opptrer selvstendig og er klok og urimelig slik pastorer i Kurtby bør være. Kirsti Brud innrømmer at hun kanskje ikke helt har møtt Jesus.

Anne-Lise og barna planlegger flukten, og den er helt prekær siden Kurt går med på Kirsti Bruds forslag om å utrydde dem fordi de bare later som at de er fylt av den hellige ånd. De er omgitt av ulver i skogene på alle kanter, så båten til Stockholm er eneste fluktmulighet. Men det er bare de som ikke ønsker å komme til Stockholm som får være med i båten, og dessuten må alle i Kurtby holde hender og ropes opp når båten drar avsted, slik at ingen stikker av. Løsningen blir Bruse-Kurts egenkomponerte Kristi Brus, brygget på kirsebræsprit og brus, som de fire masseproduserer om natten og kobler til vannledningen i Kurtby. Pastor Kurt og folket jubler over vannmiraklet, og alle drikker Kristi Brus til de faller om i flatfyll. Anne-Lise og barna bærer med seg bevisstløse Kurt ombord på båten og Bud, som har kystskippersertifikat fra barnehagen, fører dem trygt til Stockholm. Der tjener de mange penger på menighetens pingpongbord, shopper og tar inn på Clarion Hotel, mens de kurerer Kurt ved å slå ham i hodet utallige ganger. Kurt får også terapihjelp av en berømt hodedoktor og blir helt frisk, bortsett fra at han fortsatt snakker en underlig vestlandsdialekt. Tilbake i virkeligheten blir Kurt dødelig deprimert når han innser at trucken hans er gjenglemte i Kurtby. Han får en ny truck fra den norske ambassaden, og dermed drar familien hjem som venner og Kurt får jobbe som truckfører på kaia igjen, selv om han er litt ustabil.

I det følgende skal vi se hvordan disse romanenes univers kan kobles opp mot Gumbrechts første typologi, slik at vi kan oppnå et belegg for å stadfeste en tematisk undergraving av subjekt-

18 Kurt siterer 3. Mos 7:27, 3. Mos 17:15, 3. Mos 11:9, 3. Mos 11:13, 3. Mos 11:22, samt noen egenkomponerte vers.

objekt-paradigmet og dens metafysiske, budskapsorienterte og kroppsløse holdning i Kurt-bøkene. Vi vil rette en del oppmerksomhet mot de to første punktene i typologien, altså spørsmålene om menneskets måte å henviser til seg selv på, og hvordan det plasserer seg i forhold til den materielle verden (jf. side 18). Dette gjør vi dels fordi disse punktene er så grunnleggende for typologien at de nærmest foregriper de følgende punktene, og dels fordi vi vil påstå at karakterene i Kurts verden refererer til seg selv som kropper på en helt fundamental måte. Faktisk vil vi påstå at kroppen er så grunnleggende for karakterenes henvisning til seg selv at fornuften, tanken og bevisstheten blir neglisjert på radikale måter. For å komme til denne konklusjonen må vi nødvendigvis undersøke flere ulike forhold. Her står vi egentlig på temmelig åpen grunn, siden Gumbrecht gjør et relativt enkelt og grovt skille mellom sinn og kropp, mellom et verdensdistansert, fortolkende jeg og et jeg som tar fysisk del i verden og dens kosmologi. Vi velger å undersøke spesifikke egenskaper som gjør at Kurt og de andre framstår som kroppsdominerte aktører, og som viser at tanken og sinnet spiller en mindre viktig rolle for dem. Vi finner for det første et særegent lidenskapsforhold til en truck og andre fysiske ting. Vi finner for det andre en gjennomført tingliggjøring i språk og tenkemåte, og for det tredje finner vi at kroppen har en sterk rolle som drivkraft til handlinger, og som språkrør for indre følelser og tanker. Ved å undersøke den tankemessige virksomheten hos aktørene finner vi videre at sinnet har en underlegen posisjon i Kurts verden. Her undersøker vi hvordan aktørene resonnerer, og hva slags logikk de benytter seg av. Dette blir et viktig punkt fordi slutningsvirksomheten er såpass gjennomgripende i de fem romanene. Det er også naturlig å undersøke denne delen av den kognitive siden av utsagnsposisjonen, ettersom René Descartes baserer sin subjekt-objekt-dikotomi på logiske slutninger. Endelig faller det seg naturlig å berøre noen andre kognitive felt som kommer til syne, som evnen til å huske, løse problemer, bedømme, tilegne seg kunnskap og danne begreper. Med *Kurtby* får vi også tilgang på en illustrasjon av et tverrsnitt av Kurts hjerne.

Et lidenskapelig forhold til en truck og andre fysiske ting

Det første vi skal undersøke i analysen vår, er hva slags kulturverden Kurts univers plasserer seg i når det gjelder menneskets henvisning til seg selv, om aktørerene i universet henviser til seg selv som nærværskulturelle kropper eller meningskulturelle sinn. I det følgende skal vi se at Kurts forhold til trucken snur opp-ned på fundamentet i subjekt-objekt-paradigmet og meningskulturen bl.a. ved å gjøre sinnet til en ustadig instans og en dimensjon som den fysiske trucken kan ta bolig i. Trucken, og Kurts kroppslige erfaringer i møtet med trucken, blir svært viktig i Kurts utsagnsposisjon.

Den viktige trucken

Kurt skildres ikke med særlig mange egenskaper. Den viktigste egenskapen han skildres med, og som nesten alltid kommer i andre linje i eksposisjonen av romanene om Kurt, er at han kjører truck. De tre første romanene om Kurt åpner med setningen «Dette er Kurt. Han er truckfører», mens *Kurt koker hodet* åpner med varianten «Her er Kurt. Kurt har kjørt truck på Gunnars kai i mange år». I *Kurtby* går fortelleren rett på sak og nevner truckføreryrket alt i første linje. Denne informasjonen, som bygges ut til å fortelle en hel del om Kurts forhold til trucken, akkompagneres nesten alltid av en illustrasjon av både Kurt og trucken i helfigur. Enten Kurt står foran trucken eller sitter i den, enten trucken er i bakgrunnen eller sammen med Kurt i forgrunnen, antydes det at det er Kurt og trucken som er hovedpersoner i romanene. Viktigheten av trucken kommer tydelig fram av plasseringen i eksposisjonen – den kommer rett etter Kurt og før presentasjonen av Kurts bart og hans familie.

Trucken kan sies å være en del av Kurts utsagnsposisjon. Ved siden av å stå sentralt i eksposisjonen kommer dette eksplisitt fram i en sekvens i *Kurt koker hodet*, når Kurt leser i boka «Tips og tricks for viderekomne truckførere». Temaet i Kurts bok handler om at truckføreren må bli ett med sin truck:

Og så leser han: «Du må se på trucken som en del av deg selv. Du må lære deg å tenke på deg selv og trucken som én og samme kropp. Du må lære deg å tenke som en truck og føle som en truck. Du og trucken må være ett. Trucken må være din beste venn. Den er som en muskel som må trenes hver dag og hver time. En dag uten trucken er en meningsløs dag. Først når du føler deg slik, kan du forsøke deg på triksene i denne boken». Jøss, sier Anne Lise. Føler du det virkelig slik? spør Anne-Lise. Kanskje ikke helt, sier Kurt. Men jeg gjør så godt jeg kan. Men hvordan tenker en truck? spør Anne-Lise. Den tenker omtrent som meg, sier Kurt. Men hvordan tenker du? spør Anne-Lise. Omtrent som en truck, sier Kurt. Takk for hjelpen, sier Anne-Lise og vender seg bort og legger seg i sovestilling en gang til. Ingen årsak, sier Kurt (Loe 2003: 22-23).

Kurt tenker altså omtrent som en truck, og trucken tenker omtrent som Kurt. Trucken er ikke bare en ting, men en ting som besjeles med menneskelige egenskaper, og Kurt er ikke bare Kurt, men Kurt med trucken. Det er takket være trucken at Kurt kan løfte flere tusen kilo mens han bare sitter og plystrer, at han kan redde konger og små, falske loser fra drukningsdøden, at han kan bli misunnet og klappet for. Uten trucken kunne Kurt neppe ha vunnet konkurranser eller blitt best i verden i noe, og han kunne ikke ha imponert så mye med truckkunster at han, ifølge Rashid i *Kurt koker hodet*, kunne ha blitt professor i Det kongelige truckakademiet i Bangladesh. Det er gjennom sin venn med doble hydraulikkstag at Kurt blir en av de få som ikke får sparken når arbeidsstokken kuttes ned på Gunnars kai, og det er på grunn av trucken at Kurt kan glede seg til å gå på jobb hver morgen og kveld og grue seg til ferier. I motsetning til skolegang, politikk, legepraksis, pastorrolle og andre ting er truckkjøring noe Kurt virkelig mestrer til det fulle, og i forlengelsen av trucken blir Kurt en stor helt i manges øyne. Kurt har derfor et så nært forhold til kjøretøyet at han vasker det

hver eneste søndag og noen ganger midt i uka. Når han blir styrtrik, farger han trucken med gullmaling, og til vanlig oljer han den flere ganger i uka. Han sover også i trucken sin når han har kranglet med Anne-Lise. Det er, som Anne-Lise sier, ingen som er så gal etter trucken sin som Kurt. Truckkjøreregenskapen er en så viktig del av Kurt at han, etter at utenlandsk truckkompetanse har kommet på den konkurrerende nabokaia i *Kurt koker hodet*, må spørre om Anne-Lise vil slutte å være glad i ham hvis det viser seg at noen i verden er bedre enn ham til å kjøre truck. Anne-Lise er ikke helt avvisende til denne tanken og svarer med et «tjo, tja» (Loe 2003:25). Hun tror likevel ikke at det er noen i verden som er bedre til å kjøre truck enn Kurt.

Det er dermed mye som tyder på at Kurt og trucken er ett. Kanskje kan hovedpersonens navn også være en indikator på en slik enhet: Foruten en ekstra c i engelske «truck» består ordene «Kurt» og «truck» av de samme bokstavene. Dersom vi reverserer navnet Kurt og leser det baklengs (slik kryptografiexperten Petter Amundsen i Loes *Organisten* liker å gjøre), får vi en lydskriftvariant av ordet truck [truk]. Kurt og trucken infiltrerer hverandre i navnet og gavnet.

Ut fra det sterke og sentrale forholdet Kurt har til sin truck, er det allerede nå mulig å antyde at Kurt neppe henviser til seg selv som en tenkende res cogitans ved å undertrykke den tinglige, kroppslige dimensjonen i utsagnsposisjonen. Kurts oppmerksomhet er i hovedsak rettet mot trucken, tingene og verden og ikke tenkningen i seg selv. Dermed kan det se ut som at Kurt henviser til seg selv som kropp framfor å henvise til seg selv som tenkende bevissthet, slik det nærværskulturelle mennesket gjør det i den første Gumbrecht-typologiens første punkt. Siden Gumbrecht ikke sier så mye om hva Descartes mener med sitt res cogitans-begrep, begrepet som for alvor bidrar til å sette hele subjekt-objekt-paradigmet i gang, kan det være oppklarende å se litt nærmere på det.

Ifølge René Descartes kan vi ikke vite så mye om tingene subjektet erkjenner, det er heller det erkjennede subjektet vi kan vite noe om. Det er faktisk bare menneskets egen bevissthet vi kan vite noe sikkert og umiddelbart om, ikke den tinglige, utstrakte verden, res extensa. Man kan tvile på sanseiakttagelsene, og man kan tvile på at vinklene i en trekant kan være mer eller mindre enn 180° ¹⁹, man kan faktisk tvile på alt. Det eneste man ikke kan tvile på, er at man tviler og tenker. Dermed vet man med sikkerhet at man er et tenkende vesen, man eksisterer fordi man tenker og man vet at man er en tenkende eksistens. Kroppen vet man ikke noe sikkert om. Den tenkende substansen er koblet fra kroppen og alle materielle ting, og er lettere å erkjenne enn kroppen og tingene. Dessuten vil den «ikke opphøre å være alt hva den er selv om legemet ikke var til» (Stigen 1996:387). Kroppen er en selvstendig eksistens, og sjelen er en selvstendig eksistens, de to kan

¹⁹Ifølge Descartes er det vanskelig å tvile på trekantens vinkelsum på 180° . MEN: Det kan likevel hende at en mektig, bedragerisk og ond genius gjør alt han kan for å føre menneskene bak lyset (Stigen 1996:387.)

eksistere helt uavhengig av hverandre, mener Descartes. Tingenes vesen er å være utstrakt, mens sjelens vesen er å tenke, og hos Descartes er bevissthet og tenkning akkurat det samme. Mennesket er både utstrakt og tenkende, men det er først og fremst en tenkende substans. Mennesket er i det vesentlige bevissthet eller sjel (Stigen 1996:387), det er i hovedsak en *res cogitans*.

Kurt kjører truck, ergo *er* Kurt. Dette kan vi begrunne ved en eksistensialistisk tankegang og ved å se nærmere på tvilens posisjon hos Kurt. Vi tar den eksistensialistiske vinklingen først: I Kurts verden kan trucken tenke omtrent som Kurt, og Kurt kan tenke omtrent som en truck, Kurt og trucken er en del av Kurts utstrekning og bevissthet, og Kurt er en del av truckens bevissthet og utstrekning. Kurt og trucken er dermed en integrert helhet, og uten trucken blir det vanskelig å definere Kurt. I de tekstlige presentasjonene av Kurt vises sammenstillingen av mannen og hans kjøretøy i denne rekkefølgen: Først *er* Kurt, og dernest er han en truckfører sammen med sin truck. Før fortelleren presenterer truckegenskapene til Kurt, gjør han imidlertid ingenting annet enn å henvise til illustrasjonen som viser Kurt i helfigur og å konstatere at «Her er Kurt». Kurt er et navn og et bilde av en voksen mann med kjeledress, avlangt og ovalt ansikt med kulerunde, stirrende og små øyne. (Han har også en enormt lang, svart bart med krøller i hver ende, et hår som samles i én svart strek med buer og krøll i enden, en lang og firkantet nese, små runde ører og er tilsynelatende en mann uten munn). Men på presentasjonsillustrasjonene står også trucken. Dermed er trucken indirekte med allerede i første setning, i presentasjonen av Kurts eksistens, før Kurts mest essensielle egenskap, truckføreregenskapen, presenteres i andre setning. Dersom det er slik at eksistensen kommer forut for essensen, slik eksistensialistene vil ha det til, og at det er i denne rekkefølgen personen Kurt presenteres i, kan trucken sies å være tilstedeværende i begge dimensjoner. Kurt har imidlertid ikke blitt født med truckpedalen under føttene, han har tatt et fritt valg og blitt truckfører etter en kort tids skolegang og har på denne måten ervervet seg truckførereksistensen. Mennesket *er* likevel det mennesket gjør, sier eksistensialistene (jf. Jor 1997: 124) og Gumbrechts filosofiske forbilde, Heidegger (Fløistad 1993:17), mennesket er «sin» verden. På denne måten er Kurt Kurt i kraft av sin truck.

Tvilen, som hos Descartes får status som det endelige og absolutt holdbare grunnlaget for all erkjennelse, fører bare med seg en erkjennelse av udugelighet for Kurt. Når han tviler på trucken og forlater den, går det meste som har med mestring og trivsel å gjøre med i dragsuget. Tilbake står en forvirret Kurt som desperat prøver å være noe annet enn det han egentlig er, altså truckfører, og som tar på seg yrker av en mer abstrakt og tenkende karakter. I *Kurt quo vadis?* blir tvilen på at truckføreryrket er et viktig yrke, en kilde til illegal støvsuging, innestenging i en kjeller i Tyskland, sykehuskandale i Norge og eksistensiell krise. I *Kurt koker hodet* blir Kurts tvil på at det er han som er best i verden til å kjøre truck, grobunn for sjalusi, midlertidig samlivsbrudd, depresjon, løgn

og arbeidsledighet. I *Kurt blir grusom* blir tanken om at det er tåpelig å jobbe når man har femti millioner kroner å rutte med, opphav til stormannsgalskap, vandalisme av verste sort, fengsling og bot. I *Kurtby* sier Kurt til Gunnar at han ikke vil ha ferie fra truckjobben sin: «Da havner jeg bare på kjøret» (Loe 2008:5). Ganske riktig, etter noen uker har Kurt havnet på jesuskjøret og er blitt en sektpastor som sprer eder og forbannelser til menigheten. Bare i *Fisken* går det greit å gjøre noe annet med trucken enn å jobbe og trikse med den. I hver Kurt-roman oppnår Kurt den gode normalsituasjonen ved å komme tilbake til trucken, det vesenet han har minst grunn til å tvile på i hele sin verden, den stødige klippen som gir Kurt trygg grunn når alt annet er rot og kaos. Det er nærmest en lovmessighet i Kurts univers at det går godt med Kurt når han holder seg til trucken og utgjør en enhet med den. I Kurts verden ser det derfor ut til at det er tenkende og sjelelige *subjektet* man ikke kan vite så mye om, det er ustadig, tvilende og forandrer seg så fort det får sjansen. Trucken og tingene kan man derimot vite en hel masse sikkert og umiddelbart om. Når Kurt i tillegg har en sjelelig og utstrakt allianse med trucken, kan man si at Kurt først blir hel når han kjører sin truck. Dermed er Kurt når Kurt kjører truck. Og som en integrert del av sin truck kan Kurt umulig neglisjere kroppen som utsagnsposisjon. Kurt er fast forankret i den materielle verden og i sitt gule kjøretøy.

Kurt bryter med Descartes' strenge skille mellom det sjelelige og det utstrakte og den påfølgende subjekt-objekt-dikotomien på tre måter. Det ene er at Kurt aldri plasserer seg utenfor verden som en kroppsløs, fortolkende og tenkende verdensbeskuer som utleder mening fra tingene. Tvert imot, han sitter midt i trucken sin og flytter helt konkrete kasser på den helt konkrete kaia, er en del av sin truck og finner mening i selve trucken («En dag uten trucken er en meningsløs dag», Loe 2003: 23). Det andre er at Kurt materialiserer tanken ved å hevde at han tenker som en truck. Tenkningen får metallisk substans og er ikke lenger bare ikke-stofflig som hos Descartes. Kurt visker videre ut Descartes' skille mellom sjel og verden når han besjeler trucken sin og anser den som en tenkende og utstrakt del av seg selv. Der Descartes deler mennesket opp i to forskjellige ting, i en stofflig kropp som er atskilt fra den ikke-stofflige sjelen, og som bare forbindes med den i den såkalte konglekjertelen (epifysen) i mellomhjernen, der plasserer Kurt hele den store, gule trucken som en del av sin egen utsagnsposisjon. Kurt deler seg selv i to slik Descartes deler mennesket i to, men Kurt består av en Kurt-del og en truckdel, hvor trucken kan tenke som Kurt, og Kurt kan tenke som trucken. Kurts forhold til trucken bryter dermed fundamentalt med Descartes' værenslære og subjekt-objekt-paradigmet som følger i kjølvannet av den, og forholdet setter kroppen i høysetet som Kurts måte å henvise til seg selv på.

I sin trucksymbiose erstatter Kurt subjekt-objekt-paradigmet med et annet paradigme, med Heideggers væren-i-verden (og Gumbrechts nærvær). For Kurt er ikke verden et utstrakt univers,

men en verden av ting som er betydningsfulle for ham gjennom bruken av dem. Kurt har et særlig forhold til trucken, den er ham til hånden, og gjennom kontakten med trucken skaper Kurt sitt truckførerliv. I samarbeidet med trucken blir Kurt fortrolig med verden og virkeliggjør seg selv som et eksisterende vesen, og slik oppheves skillet mellom Kurt og truck.

De viktige tingene

Men det er også andre ting som konstituerer den verden som Kurt er, den væremåten som Kurt er til i verden på. Objektet og medsubjektet trucken er selvsagt den viktigste tingen, men Kurt lar også andre ting bli del av Kurt-verdenen. Som nyrik mangemillionær i *Kurt blir grusom* er det saker og ting som står i hodet hans, og det første han gjør som rik er å kjøpe seg alt han har ønsket seg veldig i lang tid: «Han kjøper en trampoline, en gressklipper, en kjempelang bilbane, en elektrisk tannbørste, et videokamera, en boremaskin, nye møbler, et stereoanlegg med store høyttalere, en negleklipper, et blad som heter «Dine Penger» og en stor maskin som kan sage i asfalt og betong» (Loe 2001:124). Kurt klapper i hendene av fryd over alle tingene og nyter å leke med dem. Han morer seg med å bore hull i alle de gamle møblene og også i nye ting, han elsker å pusse tennene med den elektriske tannbørsten og gjør det stadig mens han røyker sigar, han hopper på trampolinen dagen lang, monterer den lange bilbanen og sager store hull i veggen for å få plass, slik at bilbanen tar noen runder innom kjøkkenet og Helenas soverom. Kurt er så begeistret for tingene sine at han bare låner dem bort til folk som er enige med ham i ett og alt. Da er det bare Bud som gjenstår som lekekandidat. Ingen andre enn Bud aksepterer at den som er rik, kan gjøre det man vil, inkludert å bore hull i møblene. De andre «trenger ikke engang å spørre om å få låne de nye tingene mine, for fra nå av er det bare Bud og jeg som skal ha det morsomt her» (Loe 2001:128), hevder Kurt. Igjen ser vi tendenser til at tingene får en sterk tilknytning til personen. Disse tingene er ikke bare ting, de er Kurts ting og Kurts verden, og den som leker med Kurts ting, må stå for det samme som Kurt.

Tingene og bruken av dem er i det hele tatt kjernepunktet for de ulike identitetenes verdener i Kurt-universet. Alle aktørene er tett sammenbundet med den tinglige verden og er væren-i-verden fordi deres omgang med tingene gjør dem til det de er. Brus er det som utgjør Lille-Kurts væremåte i verden, brusen gjør ham til den han er. Gjennom brusdrikkingen skaper Lille-Kurt sitt liv og sin eksistens, noe som kommer tydelig til uttrykk i kallenavnetet Bruse-Kurt. Den kjæreste eiendelen han har er brusmaskinen han fikk av Jean Pierre i Frankrike i *Fisken* (Loe 2001:70), og på verdensseilasen i samme roman blir hans viktigste møte med andre kulturer å drikke deres ulike typer brus. I New York prøvesmaker han nesten alle brusmerkene han finner, i Brasil lærer han seg hva brus heter på portugisisk, i Antarktis fryser brusen til is og må suges på, noe han misliker så sterkt at han avskyr Antarktis, og i Afrika får han oppfylt drømmen sin om å drikke afrikansk brus

på toppen av en pyramide. Brusdrikkingen og interessen for brus er så sentral at nesten alt ved Bruse-Kurt handler om nettopp brus. Ved å trekke fra alt som har med brus å gjøre fra Bruse-Kurt gjenstår en ganske vanlig gutt på ni år som reagerer på dyremishandling og grusom oppførsel, spiller fotball og ludo og terger og trøster søskenene sine. Bruse-Kurt kan også reflektere litt, han tenker på tyrefektingens brutalitet, kritiserer Kurtby og synes det er fint å være så liten som Bud og slippe å ta avgjørelser selv. Men alt i alt og først og fremst framstilles Bruse-Kurt som et fordøyelsessystem, en munn som inntar 60 liter brus i døgnet, og et tarmsystem som omgjør væsken til nesten like mange liter urin. Bruse-Kurt er aller mest en kropp som smelter sammen med verdens brus.

Mat er det som konstituerer Helenas enhet med den tinglige verden. Hennes omgang med mat er nært knyttet til hennes viktigste egenskap, og det er en kroppslig egenskap: Helena er enten kjempetynn, tynn, hverken tynn eller tykk, litt tykk eller temmelig tykk. Helt siden Helena ble født har den kroppslige fasongen hennes vært hennes mest sentrale egenskap, for som nyfødt var hun så tynn at jordmora måtte ringe hjem til familien sin for å fortelle om det. Navnet hennes knyttes til den varierende kroppsstørrelsen hun har, og derfor går hun fra å hete «den tynne Helena», «Helena» og «den tykke Helena». Med den stadige vektøkningen øker også interessen for mat, og livretten til Helena blir vaniljesaus og brun saus (Loe 2001: 191). Foruten mat nevnes det også at hun spiller gitar, avskyr Kurtby og liker å fylle øregangene til guttene i klassen med tannkrem når klassen er på leirskole (Loe 2003: 28).

Bud karakteriseres også i hovedsak av størrelsen sin, for Bud er både veldig liten og ung, bare et par år gammel. Han presenteres ofte som så liten at han nesten ikke skjønner noen ting, noe som alltid viser seg å være en sannhet med store modifikasjoner. Bud er stolt av Kurts truck og liker å leke at det er han som kjører trucken. Han liker å grise seg til i sandkassa, leker gjerne med Kurts leker og kler seg ofte ut som en voksen. Bud er Kurts faste assistent når Kurt er ute på nye eventyr.

Anne-Lises brukende omgang med penn, linjal og papir er det som konstituerer hennes arkitektverden. Hun er svært opptatt av hus og det å «tegne og fargelegge hus» (Loe 2003:32). På reisen i *Fisken* tenker hun mye på hus: I New York blir hun nedbrutt av å se på alle høyhusene som hun selv aldri har lært å tegne (de er altså ikke en del av hennes væren-i-verden, noe som tydeligvis går inn på henne), og i Antarktis tenker hun på alle husene hun kunne ha tegnet i dette landskapet. I *Kurt qou vadis?* går hun på fest og løper bort til arkitektvennene sine for å be dem gjette på hva slags hus hun har tegnet dagen før. I *Kurtby* lar hun seg delvis overbevise til et liv i Pingpong-sekten når det følger med et hus med basseng til pastorfamilien.

Bikarakterene i Kurt-romanene er også svært opptatte av konkrete ting. I *Kurt koker hodet* er Kåre, Kurts kollega på kaia, nærmest autistisk opptatt av leverpostei. De andre ansatte liker også å

snakke om leverpostei, samt «bjørner i Alaska og fiseputer og motorsykler som kjører gjennom ørkenen» (Loe 2003: 11). Selveste kongen er nesten utelukkende opptatt av pølser. Det eneste kongen gjør er å spise pølser og klippe snorer rundt omkring i landet med en saks som har vært i kongefamilien siden Harald Hårfagres tid. I *Fisken* er mange newyorkere svært opptatt av pistolene sine fordi de er så nervøse at de trenger å skyte på noen, og i *Kurt quo vadis?* ser legene mest av alt ut til å være opptatte av personsøkerne sine. Faktisk er det slik at doktorer ikke har så mye de skulle ha sagt uten personsøkere (Loe 2001: 249).

Hva hadde Kurt vært uten trucken, Bruse-Kurt uten brusen, kongen uten pølsene, saksen og snorene? Karakterene hadde blitt betydelig redusert uten tingene, for deres identiteter knyttes så sterkt til det materielle. Tingene *er* deres verden. Det handler om glødende interesse for ting, skaping, konsumering og berøring av ting, arbeid, lek og samhørighet med ting. Det handler om å bli seg selv gjennom tingene. Det sterke fokuset på ting, og virkeliggjøringen av de ulike aktørenes verdener gjennom bruken av ting, befester kroppens viktige rolle som erkjennesssubjekt hos karakterene. Man kan verken gjøre ekte trucktriks eller skape seg en ekte trucførerverden bare gjennom tankens kraft.

En gjennomført tingliggjøring i språk og tenkemåte

Fra det abstrakte til det tinglige og konkrete

For å befeste ytterligere at Kurt-universets aktører henviser til seg selv som kropper, og dermed er forankret i Gumbrechts nærværskultur, skal vi undersøke hvordan deres kroppslige erfaringer med verden påvirker språk og tenkning. For når aktørene i Kurt-romanene skaper sine verdener gjennom fysisk omgang med ting, og dermed framstår som materielle kropper som opplever et nærvær med tingene, må det få konsekvenser for deres måte å tenke og snakke på. Som kropper vil de ikke stille seg utenfor den materielle verden for å utlede mening fra den, slik Descartes' sinnlige *res cogitans* ville ha gjort. Som kropper er aktørene tilstede i verden på en romlig og fysisk måte, de utgjør en kroppslig del av verden og skiller ikke mellom fortolkende subjekt og fortolket objekt. Dette farger Kurt-aktørenes tenke- og talemåte: Språk og tenkning er ikke abstraherende og fortolkende, det utledes ikke abstrakte, symbolske eller overførte meninger fra «medsubjektet» verden. Siden verden og aktørene er en fysisk enhet, blir også verden en del av aktørenes språk og tenkning. Verden og erfaringene med verden tar plass i tenke- og talesenteret med all sin konkrete tinglighet.

Dette innebærer flere ting. Det innebærer at aktørene så å si tenker med kroppen og dermed har et sterkt fokus på sine kroppslige erfaringer med tingene. Det som er abstrakt og ikke-håndgripelig, og som dermed representerer et distansert, subjekt-orientert og fortolkende blikk på

verden, passer ikke inn i Kurts univers. Det blir utsatt for en gjennomgripende konkretisering, slik at det ikke bryter med verdensbildet som ikke skiller mellom subjekt og objekt. Konkretiseringen skjer for det første ved at abstrakte ord og uttrykk erstattes med noe fysisk og håndgripelig, med ting som kan føles på kroppen. For det andre skjer den ved at det abstrakte blir gjort til en fysisk handling, en handling med den tinglige verden. Til og med konkrete uttrykk gjøres ytterligere konkret ved at aktørene anskueliggjør den med kroppslige handlinger. For det tredje blir det abstrakte utstøtt og møtt med uforstand – det står utenfor den nærværskulturelle, kroppslige forståelseshorizonten og framstår som ubegripelig for aktørene.

Materialisering av abstrakte uttrykk

Det er altså de kroppslige erfaringene med det håndgripelige, tinglige og sansbare, med substanser og overflater, som får dominere den måten Kurt og de andre tilnærmer seg verden på. Begreper som ikke viser til noe håndgripelig og konkret fra før, har en sterk tendens til å gjøre det i Kurt-romanene. Bæsj og leverpostei er f.eks. populære substanser når det gjelder å erstatte abstrakte uttrykk med noe konkret i *Kurt koker hodet*. «Klart som leverpostei» (Loe 2003:94), svarer Kåre når Gunnar spør ham hvor synlig containeren framstår for ham. Det uhåndgripelige, teoretiske begrepet «klarhet» får en konkret og materiell substans i form av et pålegg laget av lever fra storfe og svin. Anne-Lise beskriver Kåres hode som «fullt av leverpostei» (Loe 2003:26) og sikter til hans manglende tankekapasitet og ensidige leverpostEIFokus. Gunnar gir Kåre nøyaktig samme karakteristikk senere i romanen (Loe 2003:100). Kurt og Rashid sammenligner Anne-Lises dumskap med ett, to, ti og ti tusen brød og med bæsjen til en hval (Loe 2003:112).

Det abstrakte og uhåndgripelige begrepet «sannhet» sammenlignes med den meget konkrete posten og dens tendens til alltid å komme fram (Loe 2003: 63). I *Kurt quo vadis?* henviser ordet «grenser» til organisasjonen Leger uten grenser og deres verdensomspennende arbeid, men i sjefsdoktorens munn blir dette abstrakte ordet brukt som om det var en personlig eiendom, en ting: «Noen doktorer har grenser, sier sjefsdoktoren, og andre har ikke. Vanligvis liker vi best dem som ikke har det» (Loe 2001:248). Kurt insisterer på at han i hvert fall ikke har grenser, og siden Bud heller ikke har noen, kan de begge være med i gjengen som liker å reise rundt i verden og hjelpe folk. Her blir grenser gjort til noe man kan ha mange, få eller ingen av. Kvantifisering gir begrepet et tinglig preg, det er noe målbart som kan telles.

Flere abstrakte ord og begreper får fysisk tyngde nettopp i form av kvantifisering. «Det fins så mange ideer. Det fins hundrevis av dem» (Loe 2001:238), sier Bud i *Kurt quo vadis?*. Det finnes også over hundre klager mot Kurt og Buds legepraksis på sykehuset i samme roman. Kurts fornærmelser mot politimannen i *Kurt blir grusom* kvantifiseres i form av pengebøter, nærmere

bestemt 1500 kroner. For å forklare hvor stor del av livet Kurt bruker på å kjøre truck, ramser fortelleren opp hvor mange kopper kaffe Kurt har drukket på jobben og hvor mange kasser han har løftet med trucken hver dag i løpet av 30 år. Det blir 150 000 kasser og 4680 kaffekopper per mandag, og da har ikke fortelleren tatt med de andre ukedagene, som det er fire av (Loe 2001:190). Ordet uke kvantifiseres også til «mandag, tirsdag, onsdag, torsdag og fredag» (Loe 2001:188). Ordet «ingenting» får dessuten sin form for kvantifisering når Kåre påpeker at ingenting er av liten mengde: «Men hva har du tenkt å gjøre med alle folkene i containeren? spør Kåre. Ingenting, sier Gunnar. Så lite? sier Kåre. Ja, sier Gunnar» (Loe 2003:101).

Sinnsstemninger tillegges også ofte fysiske karakteristikk. Kurts tre forferdelige nyheter sammenlignes med et kinderegg, et «kinderegg fra helvete» (Loe 2003: 108). Kurt er «surere enn en pall med sitroner» (Loe 2003: 71). Kurt er så redd at han «skjelver som en rakett som har fem sekunder igjen til take off» (Loe 2003:96). Gunnars tristhet når han aner at konkursens rand er innen rekkevidde, får fysisk form i en kjempeklump: «Og klumpen i halsen hans er på størrelse med en medisinball» (Loe 2003: 21). Det abstrakte begrepet «stemning» konkretiseres når fortelleren plasserer det stedlig inne i Kurts fysiske kropp: «Bud og Fatima løper rundt og det er generelt god stemning, utenom i Kurt, hvor stemningen er på et historisk lavmål» (Loe 2003: 58). Kurts kropp er dessuten bolig for sommerfugler når han tenker på truckførerkonkurransen i *Kurt quo vadis?*. Det er forøvrig ikke «mange nok til at han velger å gå ned» (Loe 2001:262). Glede og forventning materialiseres til sommerfugler, som igjen blir ytterligere konkretisert gjennom kvantifisering og tellbarhet, kanskje fordi sommerfugler i magen er et standartisert uttrykk som ikke vekker noen overraskelse som metafor.

Konkret uttrykk og konkret handling

Uttrykk som viser til noe konkret, får et ytterligere sansbart preg fordi det tas bokstavelig og gjøres om til fysisk handling. Dette befester igjen at aktørene tenker ut fra sine kroppslige erfaringer med verden, for de beveger seg langt vekk fra abstraksjonens verdensdistansering. Det trønderske uttrykket «å koke hodet» er en form for utskjelling mot urimelig, overopphetet eller tanketom oppførsel som signaliserer at fysisk hodekoking er det eneste riktige middelet som klarer hjernen og fremmer fornuften. Uttrykk viser til noe konkret, men er selvfølgelig ment i overført forstand. I *Kurt koker hodet* blir dette konkrete uttrykket tatt bokstavelig: Rashid og Kurt legger hodene sine i en kjele med kokende vann. Det samme skjer med uttrykket «å ta seg en bolle», som også sikter til nødvendigheten av å roe seg ned. Bolle-uttrykket blir brukt flere ganger i Kurt-romanene, Kurt spiser f.eks en bolle mens han lurte på om det var dumt av ham å si opp jobben i *Kurt quo vadis*. Dette viser at aktørene ikke fortolker eller abstraherer uttrykket, de utleder ikke mening fra

uttrykket slik subjekter gjør mot sine objekter. Det å ta seg en bolle forstås som et nærværskulturelt, aristotelisk tegn med stoff og form: Bolleform og bollestoff i konkret, kroppslig munn (jf. tegnet, s. 19).

Andre konkretiseringer

Konkretiseringer skjer også ved at noen få, enkle og konkrete detaljer får beskrive noe mer komplekst. Beskrivelsen av yrker koker for eksempel ofte ned til et par håndfaste karakteristikk: Anne-Lises arkitektyrke består ifølge fortelleren av å tegne og fargelegge hus hele dagen (Loe 2003:32). Psykiaterens utredning av mental helsetilstand består i *Kurt quo vadis?* av å undersøke pasientens evne til å skille en runding fra en firkant og en hest fra en ku (Loe 2001:222). Enkle, konkrete presiseringer gjelder også folk og steder. Nesten alle franskmenn smiler og ingen av dem går med pistol i veska (Loe 2001:70), Antarktis har verken hus eller mennesker, bare noen seler og fugler. Hele kloden oppsummeres på denne måten: «Nå har vi sett verden, sier Kurt. Det er en fin verden, sier Helena. Men ganske stor, sier Bud. Og veldig kald og varm, sier han» (Loe 2001:74). Det er stadig vekk de håndgripelige, sansbare og tinglige karakteristikkene som får beskrive Kurts verden – nettopp fordi de konstituerer den.

Selv fysiske objekter blir tingliggjort i Kurts univers. På Antarktis finner Bud en pingvin og spør om han kan få ta den med seg hjem. «Nei, Bud, sier Anne-Lise strengt, den pingvinen må du sette tilbake der du fant den. Og hun ber Bud tenke over hva som ville skjedd hvis alle bare gikk rundt og tok med seg de pingvinene de hadde lyst på. Da ville det nok blitt kjedelig å være pingvin» (Loe 2001:48). En lignende tingliggjøring av dyr skjer også senere i *Fisken*, når firehundreogen illsinde indere kaster «pinnsvin og stein og tallerkener og egg og vannbøfler etter trucken» (Loe 2001:63) og i *Kurt quo vadis?*, hvor Kurt støvsuger en «håndfull elg, oter, bever og ørn» (Loe 2001:218). Den samme tingliggjøringen gjelder tidvis også for mennesker. Kurt støvsuger trikkekonduktøren, passasjerene, barnehagetantene og symfoniorkesteret, og på en av Hiorthøys illustrasjoner er en fiolinist på vei ned i støvsugeren til Kurt (Loe 2001:221). I *Kurt koker hodet* koster Kurt også flyktingene tilbake inn i containeren, som om de var kveg eller ting.

Det konkrete står i det hele tatt svært høyt i kurs i Kurts verden. Objekter og ting får til og med erstatte ord som *kunne* ha vært uhåndgripelige og abstrakte. Det er ikke noen flyktig reise som er over når Kurts familie ankommer Kiel, ifølge fortelleren er det Tyskland som er slutt (Loe 2001:72). Abstrakte målenheter brukes nesten ikke i Kurt-bøkene, for fortelleren sammenligner fysiske ting med andre fysiske ting for å vise hvor stort eller tungt noe er. Fiskestykket som Kurt serverer til Kahn og vennene hans i India er «fem ganger så stort som Bud» (Loe 2001:62), og fisken som Kurt finner på kaia, er så enorm at «Kurt blir liten når han står ved siden av fisken» (Loe

2001:18). Fortelleren bruker begrepene kilo og tonn for å fortelle hvor mye Kurts truck kan løfte, men føyer også til at Kurt veier mindre enn hundre kilo og barn ikke mer enn femti (Loe 2001:188). Dermed blir fysiske objekter brukt som mål også her. Kurt og familien har sparegris og ingen uhandgripelig sparekonto i banken. De vet ikke hvor mange oppsparte midler de sitter på, men «rister på sparegrisen og kjenner at den er tung» (Loe 2001: 27). Rikdommen Kurt oppnår i *Kurt blir grusom* er også av svært fysisk art – hele familien bader i pengesedler når Kurt får femti millioner kroner. Familien bruker dessuten globus og retningsangivende pekefinger når de skal reise rundt hele kloden og ikke komplisert navigeringsutstyr med abstrakte symboler.

Blindhet for det abstrakte

Forståelsen av abstrakte ord og overførte betydninger ligger på et generelt lavmål hos de fleste karakterene i Kurts univers. Deres verdensanskuelse frastøter seg rett og slett en forståelse av det abstrakte. Kanskje er negasjonen av det abstrakte et bevisst valg de gjør seg, eller kanskje kommer den som en konsekvens av en svært konkret tenkemåte. Det ene utelukker forøvrig ikke det andre. I *Kurtby* snakker Kurt og Bud om døden og himmelen. Bud har fått en konkret forståelse av himmelen gjennom Rigmor i barnehagen: Det er et sted uten problemer og med god mat. «Bud, din lille tosk, sier Kurt, oppe i himmelen er det hundrevis av minusgrader og ikke noe luft å puste inn og jeg garanterer deg at du ikke vil finne god mat der oppe» (Loe 2008:18). Kurt forstår ikke at Bud sikter til en metafysisk himmel, men etter hvert går det opp for ham at det er himmelen hvor «Gud og Jesus og mange andre bor i» Bud mener. Kurt hevder at denne himmelen ikke finnes i virkeligheten og viser seg som en svoren realist: «Det fins ikke mer mellom himmel og jord enn det øyet kan se. Jeg tror snarere det fins mindre» (Loe 2008:19). Denne overdrevent mekaniske og realistiske verdensanskuelsen blir snudd på hodet senere i romanen, når Kurt slår seg i hodet og forveksler diaré med den hellige ånd.

Bortsett fra i enkelte hodeskadde tilfeller er tendensen alltid at det abstrakte beveger seg mot det konkrete. Noen ganger skaper aktørenes innstendige insistering på en konkret verdensanskuelse både misforståelser og komikk. I *Kurtby* forveksler Kurt Kirsti Bruds bruk av begrepet «Den hellige ånd» med «Den heldige ovn? Sier Kurt. Hva er det for en ovn?» (Loe 2008:46). I *Kurt koker hodet* kan Gunnar fortelle at han er så hoppendes, eitrendes forbannet at han nesten ikke husker hva han heter (Loe 2003:17). Kåre forstår ikke at Gunnar ikke nødvendigvis mener dette bokstavelig og forklarer Gunnar at Gunnar heter Gunnar. Forsterkningsuttrykket er ikke abstrakt for Kåre, han tror virkelig at Gunnar har glemt sitt eget navn. En komisk misforståelse oppstår også når den ugreie kaikonkurrenten bruker en norsk variant av det gangsteraktige trusseluttrykket «are you talking to me?». Den ugreie typen gjentar spørsmålet «snakker du til meg?» tre ganger til Gunnar, men

Gunnar leser uttrykket helt konkret og sier at «Det er klart jeg snakker til deg. Du har jo stilt meg et spørsmål» (Loe 2003: 10). Heller ikke dommeren i rettsaken mot Kurt i *Kurt blir grusom* er en ener når det gjelder å forstå abstrakte uttrykk. «Jeg var ikke meg selv» (Loe 2001:173), forklarer Kurt, og dommeren responderer med spørsmålet: «Hvem var du da?» Evnen til å forstå abstrakte og overførte betydninger er med andre ord ikke noe karakterene i Kurt-universet bør satse penger på.

Selvsagt finnes det abstrakte begreper i Kurt-romanene. Bud benytter seg f.eks. i stor grad av abstraherende, situasjonsoverskridende og/eller vitenskapelige begreper. I *Kurtby* snakker Bud om døden, Gud og det kristne himmelbegrepet, og han omtaler sin fars realistiske verdensanskuelse som «fattig». Bud karakteriserer Finland som et land med en urkraftig og fargerik kultur, et sted med mange gledelige overraskelser og «mengder av interessante steder som er et besøk verdt, sommerbegivenheter i hundrevis og fem millioner glade finner». Bud rosemalar Finland i ren kansellistil: «Og i tillegg byr landet på festlige, ja, sågar eksotiske opplevelser. Alle de finske provinsene har sin egen unike karakter og kulturtradisjon» (Loe 2008:13). Denne abstraksjonsbeherskende gutten, som forøvrig bader i doskålen i ren sukkerrus i samme roman, viser en lignende abstraksjonstendens i alle romaner, unntatt i *Fisken*. I *Kurt quo vadis?* mener han at tekstene de leser i barnehagen er overfladiske, og han snakker om skyldspørsmål i forbindelse med global forurensning. I *Kurt blir grusom* behersker han politiske termer som statsministerkandidat og stiller kritiske spørsmål til Kurt. I *Kurt koker hodet* mener han at Kurts containerfortielse er synonym med begrepene falskhet, løgn og dobbeltspill (Loe 2003:51). Logistikk og arkivkunnskap er kjedelig, hevder han, selv om det utvilsomt også er nyttig og jobbbringende (Loe 2003:90-91). Bud er i det hele tatt en liten motsats til andre stemmer i Kurt-romanene når det gjelder bruk av abstrakte begreper. Buds favorittord er likevel megetsigende: «Bud begynner å le med en gang han hører ordet bæsj. Det er det morsomste ordet han vet om» (Loe 2001:198).

Kroppen som språkrør for indre tanker og følelser

Ytre fokusering på aktørene

Konkretiseringen av det abstrakte stopper ikke her. Aktørenes *kropper* får en sentral rolle som talerør for det som ikke kan ses og tas på, det som i utgangspunktet ikke er synlig i det ytre forholdet mellom aktørene, og mellom aktørene og deres tinglige verdener. For å vise at aktørene er kropper, og for å understreke at de er fysisk tilstede i sine verdener, blir ytringer uttalt i form av tydelige, kroppslige bevegelser. Kurt og de andre tar i bruk sine kropper og tinglige verdener for å kommunisere med andre eller uttrykke noe. Dermed konstituerer de samtidig sine verdener

gjennom sin brukende omgang med tingene. Ved å uttrykke seg gjennom kropp og kroppslig bruk av ting, oppnår aktørene videre en tydelig klarhet. Kroppene blir aristoteliske tegn av form og stoff som sier noe i seg selv. De blir til tegn med en iboende mening som ikke kan misforstås eller fortolkes som symboler eller abstraksjoner. Et spark i leggen kan vanskelig tolkes som symbol på noe enn det sparket i leggen innebærer.

«Gunnar *kikker opp* mot himmelen og *rynker panna* og sier at det ser ut til å bli regn. Kurt *nikker*. Han synes også det ser slik ut» (Loe 2001:16. Min utheving). Slik kan blikkretning, ansiktsuttrykk og hodebevegelser skildre det Kurt og de andre tenker og sier. Tegnene som ytres verbalt akkompanjeres av kroppslige, aristoteliske tegn slik at den iboende meningen forsterkes, fordobles. Eller tegnene står alene som et utsagn, som når figurene nikker for å samtykke. Disse kroppslige bevegelsene, disse materielle tegnene, poengteres i en så omfattende grad at de blir helt gjennomgående for Kurt-universet. Bevegelsene ytrer ikke bare tanker, men også sinnsstemninger, følelser og meninger, og det er et enormt arsenal av kroppstegn aktørene operer med. Kurt og medaktørene peker, nikker, klapper, gråter, ler, klemmer, kysser, måper og stirrer. De biter negler, svetter i litervis, trøstespiser, besvimer, geiper, spruter brus fra munnen, smeller med dørene og rister på hodene. De kaster ting i bakken, ser på klokken, får magesår, plystrer, sparker hverandre i leggen, dytter hverandre i ryggen og klasker hverandre i hodet, og så videre.

Vi kan se nærmere på et kroppstegn for å vise hvordan denne materielle kommunikasjonen kan arte seg og hva slags funksjon den kan ha. Begeistring, beundring og glede uttrykkes ofte ved at figurene *klapper i hendene*. Folk klapper i hendene når Kurt kjører forbi med byens fineste truck, gullsmiden klapper i hendene mens han studerer Kurts store diamant, og Kurt fryder seg sånn over alle varene han har kjøpt som nyrik at «han må klappe i hendene når han ser alt sammen» (Loe 2001:124). Klapping ser dessuten ut til å være en av de høyeste formene for anerkjennelse, heder og ære man kan oppnå i Kurt-universet. I *Kurt quo vadis?* drømmer Kurt f.eks. om klappingen han kan vente seg mens han støvsuger: «snart blir de vant til det, tenker han, og da forstår de hvor genialt dette er, og så begynner de å klappe. Jeg får gi dem litt tid. Jeg kan ikke vente at de skal klappe helt fra starten av» (Loe 2001:211). Den klappede Kurt blir klappet for til slutt når en hel folkemengde klapper for både ham og for trucken. Ikke nok med det, Kurt blir hedret med det ultimate tegnet på ære og beundring når han blir båret på *gullstol* av folket. Gullstolbæring slår til og med ut applausen som et tegn på ære.

Klapping knyttes også til undring. Figurene klapper og kjenner på det de undrer seg over. Illustrasjonen av Kurts første møte med kjempesfisken viser at Kurt klapper på den enorme skapningen (Loe 2001:17), og i Brasil klapper brasilianerne på den store fisken som de aldri har sett maken til (Loe 2001:43). Klapping kan også ha en nedlatende funksjon: Kurt klapper politimannen

på kinnet etter å ha fornærmet ham på det groveste, og politimannen klapper seg fornøyd på barten fordi Kurt kan lastes for sin altfor høye tilhengerlast (Loe 2001:109).

Klappe-eksemplet viser oss for det første hvor essensiell kroppen er som utsagnsposisjon for aktørene. De sier hva de tenker og føler med gester og bevegelser, eller de utforsker sin nysgjerrighet med hendene. De ulike formene for kroppslige ytringer er så innarbeidet i aktørens uttrykksmåte at de inngår som helt vanlige koder i kommunikasjonen med hverandre, man bærer hverandre på gullstol og kaster ting i bakken. Det viser for det andre at aktørene til stadighet befinner seg i en flat, ikke-symbolisk, ikke-metafysisk og aristotelisk tegnverden hvor kroppen blir til meningsbærende tegn, og hvor overført og abstrakt tankegang ikke får spillerom. Immaterielle, usynlige tanker og sinnsstemninger tvinges inn i form og stoff for å bli til noe håndgripelig. Det høyeste man kan oppnå i Kurts verden er ikke abstrakte betegnelser på ære og verdighet, men altså å bli klappet for og båret rundt. Dette viser for det tredje at aktørene skaper seg en tredimensjonal, fysisk virkelighet hvor nærværet er sentralt, hvor ting og kropper blir fysisk håndgripelige for aktørens kropper og blir noe som «[...]can have immediate impact on human bodies». Gjennom den kroppslige kommunikasjonen får vi et bilde av at menneskene smelter sammen med tingene og menneskene rundt seg. Ved å berøre hverandre for å kommunisere, blir kroppene nærværende og nærmest «til hånd» for hverandre: Bud blir til hånd for fryktsomme Kurt når Kurt styrer sønnen som en dukke ved å dunke ham i hodet (Loe 2003: 46, 48, 73, 74), og når han endrer nikkingen hans til et rist (Loe 2003:47). Asfaltogbetongsagemaskinen er til hånd for Kurt når han uttrykker sitt raseri etter valgnederlaget. Aktørene skaper seg sine værener-i-verden i samhandlingen, sin «brukende» omgang, med ting og hverandres kropper, slik at aktørens kropper blir til strukturer ved hverandres væremåte i verden. Når verden blir ting, slik de er eller framtrer når de brukes, blir Kurts verden en verden av mange ting og kropper: Buds kropp, Anne-Lises kropp, trucken, boret, osv. Gjennom den fysiske kommunikasjonen blir kropp og verden ett. Dette vises også i de mer groteske kroppsspråklige ytringer, som når Kurt svetter flere liter i sekundet (Loe 2003:97) eller tisser på trær når han mister besinnelsen (Loe 2008:16). Slik framstår Kurt som en ikke avgrenset, flytende kropp som smelter sammen med omgivelsene sine.²⁰ Kurts univers er et kroppslig univers hvor subjekt og objekt er ett, også i aktørens språk og kommunikasjon.

Formidlet tilgang til Kurts tanker og følelser

Fortelleren bidrar også til å skape dette kroppslige universet uten subjekt og objekt, så vi skal ta et kjapt blikk på hans funksjon. Det er nemlig den anonyme og eksterne tredjepersonsfortelleren som til stadighet trekker de ytre bevegelsene, kroppstegnene, fram i søkelyset. Siden sanseapparatet er

²⁰Dette ser vi nærmere på i tekstbolken som omhandler karnevalet. Se side 88.

forankret i denne fortelleren i en ekstern synsvinkel, skildres Kurt og de andre aktørene som fokalobjekter sett fra en utenfraposisjon (jf. Gaasland 2004:24-36). Fortelleren gir leseren adgang til aktørenes indre liv gjennom en indre fokusering og til deres ytre bevegelser, positurer og attributter gjennom en ytre fokusering. Både den indre og den ytre fokuseringen vektlegger karkaterenes kroppslige følelser i et stort omfang. Men det er altså den ytre fokuseringen som særlig befester Kurts enhetlige forhold med den fysiske verden, siden det er Kurts ytre, romlige kropp som møter den og smelter sammen med den.

Dette kommer fram gjennom fortelleren. Han er i utgangspunktet framtrædende og tydelig til stede i teksten gjennom en svak mimetisk modalitet. Han eller hun *forteller* historien framfor å framvise den og gjør dette blant annet gjennom en indirekte stil. I denne indirekte stilen gjengir fortelleren karakterens egne tanker og ytringer i stedet for å la dem tenke og ytre dem selv: «Det er det tristeste stedet han noen gang har tilbrakt en natt, og han angrer seg allerede etter et kvarters tid» (Loe 2001:170). I tillegg viser fortelleren seg fram ved å kommentere utsagn og situasjoner («Han sager seg gjennom slottsparken så trær og fugler skvetter rundt omkring seg. Det er et trist syn» Loe 2001:168). Fortellerens verdidommer settes dermed på papiret og historieforløpet blir preget av fortellerens formidling. Fortelleren *virker* imidlertid ikke så framtrædende fordi språket i aktørenes diaolger og fortellerens beskrivelser er så like.²¹ Det oppleves ikke som noe stilmessig skille når de veksler om å ta ordet, for alle (unntatt Bud) er preget av det samme enkle og konkrete ordforrådet. Ordvekslingenes usynlige overganger markeres også tegnmessig. Fortellerens anføringsverb har alltid liten bokstav, selv om det følger etter et spørsmåls- eller utropstegn. Han stiller seg bak aktørene, slik at Kurt og de andre trer fram i all sin kroppslighet.

For Kurts kropp blir synlig når den allvitende, framtrædende og samtidig usynlige fortelleren nærmest konstant fokuserer på dens håndgripelige, ytre, romlige overflate. Det ene er at fortelleren gjengir Kurts (og de andres) indre liv gjennom ytre bevegelser i meget stort omfang. Det andre er at fortelleren griper inn hver gang karakterene snakker med egne, uformidlede ord i dialogene. Med unntak av et par tilfeller følger *hvert eneste* sitat i *samtlige* Kurt-romaner av et anføringsverb og et subjekt: «sa Kurt». Slik presiserer fortelleren karakterenes ytringer som *fysiske handlinger* – talehandlinger. Hver gang fortelleren påpeker hvem som ytrer noe, og hva slags type ytring personen kommer med (spørsmål, utrop, utsagn osv), synliggjøres kroppen. Fortellersynsvinkelen beveger seg stadig fra en indre fokusering til en ytre, fra ytring til den som ytrer, fra tankeskildring til sitat og videre til siterende aktør og aktørens kroppsuttrykk. Denne vekslingen mellom ytre og indre fokusering skjer i hvert sitat, men også svært ofte ellers siden tanker og følelser uttrykkes i både ordform og gjennom et kroppsspråk. Vi kan ta et eksempel: «Hmm, sier Kurt og tenker seg

²¹Det motsatte kan forøvrig også hevdes.

om. Så ser han på Bud. Syns du også jeg er grusom, Bud? Bud rister på hodet. Det er pappa sin gutt, sier Kurt» (Loe 2001:128). Her veksles det fra en indre til en ytre fokusering flere ganger, men vi merker at vi stadig vekker ser aktørenes kropp utenfra. Når fortelleren betoner aktørkroppenes nærvær hver eneste gang de sier noe, framstår de aldri som rene sinn, de framstår alltid også som kropp, kroppslige tegn og kroppslige væren-i-verden.

Kroppen som drivkraft til handlinger

Følelser manifesterer seg ikke bare direkte i kroppslige uttrykk, slik vi nettopp har sett, de er også indre drivkrefter som fører til konkrete handlinger og historiefremdrift. I det store og det hele handler det om at følelser tar overhånd for fornuften. Dette gjelder for de fleste karakterene, men det er Kurt som tenderer til å ha mest av den donaldiske evnen til å la følelser ta overhånd og styre de fleste handlingsvalg. Hele *Kurt quo vadis?* styres av Kurts følelsesmessige oppturer og nedturer, noe som også antydes av tittelens spørsmål om hvilken vei Kurt har tenkt å gå.

Mindreverdighetsfølelsen som Doktor Petter avler i ham, leder Kurt bort fra trucken, og håpet om applaus (jf. spåkonas spådom) leder ham til støvsugingsprosjektet. Som lege får han tilbake framtidstroen, men som gjennomskuet kvakksalver føler han seg så mislykket at han sitter ukesvis på en stolpe: «Når man er så mislykket som meg er det ikke annet å gjøre, sier Kurt» (Loe 2001:257). På toppen av stolpen sier Kurt direkte at det er følelsene hans som må styre ham: «Jeg må gjøre det jeg syns er riktig, og nå føles det riktig å sitte på en stolpe. Når det ikke føles riktig lenger, så kommer jeg ned» (Loe 2001: 262).

Følelsesmessige drivkrefter er det flust av i de andre romanene også. De fleste aktørene setter i gang handlinger tuftet på emosjoner: Kurt, Bud, Gunnar, Anne-Lise, Kahn, Bruse-Kurt og selveste kongen lar seg rive med av sine indre, kroppslige signaler, faktisk i så stor grad at de blir bestemmende for flere av valgene de gjør seg. Disse valgene lar ikke fornuften få noe særlig spillerom, for her er det raseriet, ydmykelsen, lidenskapen og forelskelsen som råder. Altruiske prinsipper om best mulige konsekvenser og mest mulig lykke for flest mulig mennesker blir stadig henvist til benkeplass på følelsenes spillebane. Kurt tenker ikke på konsekvenser i det hele tatt når raseriet tar overhånd og asfaltogbetongsagemaskinen lugger i bakken, han er bare frykelig rasende og ute av stand til å tenke. Det Kurt føler og gjør når han ikke vinner Stortingsvalget er så sterkt, voldsomt og dramatisk at elementer av det minner om et Gumbrechts estetisk-kroppslig intensitetsøyeblikk (jf. s. 28). Kurts totale tap av selvkontroll og voldsomme raseri skjer for eksempel svært plutselig og ukontrollert, det forekommer utenfor den vanlige hverdagen og er frakoblet hverdagens etiske sone. Følelsen av å miste kontroll gir sannsynligvis ikke noe åpenbart utbytte for Kurt, og opplevelsen av at raseriet tar overhånd er høyst sannsynlig av voldelig karakter

for ham. Men her plasserer fortelleren seg så å si i veien for oss og Kurts følelser. Fortelleren skildrer grusomhetsraidet gjennom en indirekte stil hvor han gjengir Kurt og andre karakterers tanker, han veksler fokus fra et fokalobjekt til et annet, fra en indre til en ytre fokusering og kommenterer stadig det som skjer. Dermed blir det vanskelig å undersøke om Kurts opplevelse kan kategoriseres som en intensitetsopplevelse, vi får rett og slett ikke den informasjonen vi trenger. Vi kan nøye oss med å si at Kurts raseriopplevelse har noen egenskaper som minner om Gumbrechts begrep, og at en tilbøyelighet til å oppleve et slikt intensitetsøyeblikk i såfall forsterker viktigheten av Kurts kropp som utsagnsposisjon.

I *Kurtby* finner Kurt sine følelsesdyrkende og fornuftsfiendtlige overmenn og -kvinner. Kurtbys karismatiske samfunn baserer seg på fryktfølelser via helvetestrusler, forbannelser, fysisk avstraffelse og trusler om dødelige slag mot blandebatterier i badekaret, samt på kjærlighet til Gud. Pingpongkirken både elsker og dyrker Jesus, Gud, Den hellige ånd, Pastor Astor, Pastor Kurt, Kirsti Brud, bordtennis og penger. De elsker straff og miskunn, vafler og urimelige pastorer og mener nøyaktig det samme som Pastor Astor og Kirsti Brud. Alt er irrasjonelt i Kurtby, for alt styres av Kirsti Bruds iskalde følelser. Det går så langt at Anne-Lise, Bruse-Kurt, Bud og Helena nesten får smake Kirsti Bruds øksehugg, med hodeskadde Kurts velsignelse.

Det er tydelig at følelsene har stor sprengkraft, nok til at liv og lemmer står på spill når noen føler noe sterkt nok – og det skjer stadig vekk i Kurt-romanene. Fortelleren dveler imidlertid sjelden lenge ved den indre fokuseringen av indre følelser og gir dem aldri mangefasetterte skildringer. Følelser blir raskt omgjort til fysiske bevegelser og synlige handlinger. Igjen ser vi hvor viktig kroppen er som utsagnsposisjon i Kurts verden, både gjennom ytre handlinger og indre følelser, og hvor liten rolle fornuften spiller. Vi skal nå gjøre en vending og nettopp undersøke denne fornuftens minirolle, igjen for å befeste Kurt som nærværskulturell kropp.

Den tankemessige virksomhetens underlegne posisjon

Det føles mye og gjøres mye i Kurts univers, men det tenkes ikke fullt så mye. Spranget mellom Kurt og René Descartes' cogito-menneske, som gjennom metodisk tvil resonnerer seg fram til å være en tenkende substans og lite annet, kunne neppe ha vært større. Men: I likhet med Descartes benytter fortelleren, Kurt og de fleste andre aktører seg av logikkens nøkler for å finne fram til og bekrefte sin verdensanskuelse. De benytter seg rettere sagt av (formal) logikk, av fornuftmessig, systematisk og abstrakt tenkning rundt informasjonssammenhenger. Dette virker ved første øyekast noe underlig, siden vi så langt har sett at Kurt-aktørene har gitt et gjennomført avkall på subjekt-objekt-paradigmets abstraherende verdenssyn. Men hva slags logikk er det egentlig Kurt og hans venner opererer med? Vi skal i det følgende gå nærmere i sømmene på disse logiske strukturene. Vi

skal også berøre illustratørens framstilling av aktørenes tenkende side og kort berøre noen kognitive felt. Først noen ord om tenkning og kropp for å vise at fornuften er koblet til kroppen i Kurts univers – og slik antyde at Kurts logikk ikke vil innebære noen fare for å ligne på en *res cogitans*.

Tanker i en kropp

Verbet «å tenke» forekommer en del ganger i Kurt-romanene, som oftest når karakterene er alene og dialogen ikke er naturlig. I likhet med følelsene gjengis tankene i enkle og begrensede former, som at «Kurt tenker på vanskelige ting». Det er ingen dyptgripende resonnementer om livets lodd eller mening å spore her, selv ikke når Kurt sitter på en stolpe og tenker i flere uker. Målet med tenkningen er å forstå alt eller temmelig mye, men det han oppnår er «[i]kke noe å snakke om» (Loe 2001: 262). Disse begrensede tankene er ofte eksplisitt koblet til kroppslige reaksjoner eller følelser. Kurt føler seg viktig og «tenker at det er godt å føle seg viktig», Kurt skal tenke på stolpen så lenge han føler at det er riktig (Loe 2001:262), «Kurt blir helt svett når han tenker på alt som kommer» (Loe 2001:10) av varer til kaia. Tanken er ikke befridd fra kroppen hos Kurt, og kroppen er ikke befridd fra tanken. Det er mer enn en konglekjertel som binder kropp og tanken sammen her, for sammenføyningen er sterk til tross for at kroppen har en soleklar ledelse som utsagnsposisjon.

Snurrik logikk og fordreide res cogitans

Ugyldige slutninger

Kurt tenker troskyldige, enfoldige og faktisk feilaktige tanker. Han prøver å overbevise seg selv og andre ved å foreta logiske slutninger, men disse viser seg ofte å være ugyldige. I *Kurt quo vadis?* er Kurts kriterium for at en spådame skal være skikkelig, at hun har en krystallkule. Det har hun, og Kurt lar seg spå. I en setningslogisk formulering ville denne slutningen ha stått slik: Hvis en spåkone er en skikkelig spåkone, så har hun en krystallkule. Denne spåkona har krystallkule. Ergo er denne spåkona en skikkelig spåkone. Dette resonnementet er, dessverre for Kurt, ikke logisk gyldig. Ifølge logikken er et resonnement gyldig eller sannhetsbevarende bare dersom premissene er sanne. Av sanne premisser deduseres det en sann konklusjon, og det blir umulig at premissene er sanne og konklusjonen usann. Et resonnement kan også være logisk gyldig hvis konklusjonen følger logisk av premissene, det vil si at konklusjonen ikke kan være usann hvis premissene er sanne samtidig. En ugyldig logisk slutning kalles «å bekrefte konsekventen» (Gullvåg 1990:159-162), og det er det Kurt gjør her. Antecedenten, altså det første premisset som står bak «hvis», bekrefte konsekventen, premisset som står bak «så». Konklusjonen om at denne

spåkona er skikkelig, er ikke gyldig, for den følger ikke av premissene.²² Treffende nok skildrer Hiorthøy konsekventen som et feilaktig premiss i illustrasjonen, for han tegner spåkonas krystallkule som en blankpusset bowlingkule.

Kurt foretar flere slike feilslutninger. Kurt og Bud blir skyldige i en grov feilslutning når de gjør ytre legeattributter synonymt med det å være lege. Når mistenksomme pasienter spør om de virkelig er doktorer, svarer Kurt at det er klart de er det: «Ser du ikke de hvite frakkene våre? Og personsøkerne?» (Loe 2001:252) Hvis man er lege, har man hvit legefrakk og personsøker, mener de to. Bud og Kurt har legefrakk og personsøker, ergo er Bud og Kurt leger. Doktor Petter gjør en lignende feilslutning når han setter likhetsteng mellom viktighet og besittelse av en personsøker, og poengterer at Kurt *ikke* har personsøker og ikke er viktig (Loe 2001:200).²³ Doktor Petter benekter på denne måten antecedenten og skaper ugyldig logikk: Hvis man har personsøker, er man en viktig person. Kurt har ikke personsøker, ergo er Kurt ikke en viktig person.

Det å generalisere og å gå fra ett tilfelle til en forestilling om mange tilfeller, ser ut til å være en ganske avholdt tankeprosess i Kurts univers. Kurt og de andre induserer, generaliserer og feilslutter ved flere anledninger og finner konklusjoner som ikke følger logisk av premissene. Slik får underlige slutninger jord å blomstre i i Kurt-romanene. Kurt tar f.eks. for gitt at ett støvfenomen, støvsugeren, skal gjelde den store og uavgrensede kategorien «støv» som spåkona referer til, og dermed ser Kurt en forbausende sammenheng mellom støv, støvsuging og framtidig suksess. Kurt vet at dersom han skal bli klappet for, må han gjøre noe med støv. Kurt gjør noe med støv når han støvsuger, ergo blir han klappet for når han støvsuger. Vi vet imidlertid at dette ikke stemmer, slutningen er «non sequitur». Kurt foretar også et induktivt sannsynlighetsresonnement når han nettopp har blitt rik og avviser en nabo som vil låne penger. «Hvis du går ned på kaia og redder noen som holder på å drukne, så kan det hende at du får en diamant, sier Kurt. Og da blir du rik, akkurat som meg» (Loe 2001:137-138). En enkelthendelse gjøres sannsynlig for framtidige hendelser, men Kurts pekepinn på naboens framtidige rikdom er svært usannsynlig.

22 Et illustrerende eksempel på at dette er en feilslutning, er denne versjonen: Hvis det regner, så er gata våt. Gata er våt, altså regner det. Dette stemmer ikke nødvendigvis, for gata kan være våt av helt andre årsaker enn nedbør.

23 Kåre gjør seg også noen ugyldige slutninger om leverpostei i *Kurt koker hodet*. Kåre mener at norsk leverpostei smaker best, og jo lengre man kommer vekk fra Norge, jo verre smaker leverposteien (og i Kina smaker leverposteien omtrent som bæsje, tror Kåre). Slik tenker Kåre i logisk forstand: Hvis leverposteien er laget av nordmenn i Norge, så er den god. Denne leverposteien er god, og ergo er den laget av nordmenn i Norge. Denne slutningen falsifiseres når Kåre spiser den beste leverposteien han har smakt i sitt liv, og det viser seg at det er utenlandske Mocca som har laget den (Loe 2003:115). Anne-Lise faller i en lignende felle når hun anser alle utlendinger som spennende og alle nordmenn som kjedelige. Hvis man er spennende, kommer man fra et eksotisk land, er Anne-Lises (for)dom. Rashid kommer fra et eksotisk land, ergo er Rashid spennende. Også denne slutningens feilaktighet viser seg i klartekst når Anne-Lise finner ut at Rashid er en utaknemlig lømmel og «ikke spennende i det hele tatt» (Loe 2003:110). Norske og tilsynelatende kjedelige Kurt, derimot, viser seg å være spennende: «Kan du tilgi meg, Kurt? sier Anne-Lise. Jeg har vært så dum. Det er jo du som er spennende» (Loe 2003:130).

Gyldige og underlige slutninger

Men det finnes mange logisk gyldige resonnementer i Kurt-romanene også. Disse gyldige slutningene deduseres som regel ut fra premisser som er så åpenbare, selvfølgelig og gitte at de framstår som forunderlige og lattervekkende. Fortelleren gjengir for eksempel et pussig resonnement som Kurt gjør seg i *Kurt blir grusom*: «Men hvem er det som bestemmer viktige ting? Kurt er ikke helt sikker. Kanskje kongen. Men det fins jo allerede en konge, og dessuten må man være prins for å bli konge, og Kurt er ikke prins. Han har aldri vært prins. Så da må han finne på noe annet» (Loe 2001:140). Hvis man skal bli konge, må man være prins. Kurt er ikke prins, ergo kan ikke Kurt bli konge. Dette utsøkte eksemplet på den logisk gyldige argumentasjonsformen modus tollens konkluderer med at Kurt ikke kan bli konge, noe som er så opplagt at selve premissutledningen skaper et forunderlig, skjevt og humoristisk uttrykk. Og slike rare, gyldige slutninger florerer det av: «Hvis man ligger og sover under vann, så drukner man til slutt» (Loe 2001:96). Mannen ligger under vann, altså er det fare for at han drukner, det følger logisk av premissene i et modus ponens-resonnement. Georg, matrosen som nesten druknet, «er glad for at det gikk så bra, når det kunne ha gått så dårlig» (Loe 2001:100). Fisken som ligger på kaia, må være død, for «Fisker tåler ikke å være på land. Da dør de» (Loe 2001:22). Hvis man spiser noe, blir det mindre. De spiser fisken, altså blir fisken mindre: "Fisken er blitt mye mindre nå. Slik er det jo når man spiser noe. Det blir mindre og mindre igjen og til slutt er det ingenting» (Loe 2001:65). Premissene og konklusjonen er sanne, urokkelige og gyldige, men også så opplagte at de vekker latter.

Kurt bruker dessuten logiske resonnementer i aktive situasjoner. Kurt tenker for eksempel at han kan slippe unna vareopptellingen av containeren med folk i dersom han later som at han ikke ser den: «Så du ser den ikke? spør Gunnar. Nei, sier Kurt og føler foran seg som om han var blind. Greit nok, jeg kjenner at det står noe her, sier han, men jeg ser den ikke, og ting jeg ikke ser, kan jeg ikke skrive ned på et papir, eller hva?» (Loe 2003:94). Hvis han ikke ser containeren, kan han ikke skrive den opp som noe han har sett. Han ser den ikke, ergo kan han ikke skrive den opp. Her gjør Kurt som René, han finner et urokkelig logisk argument og tviler i tillegg på sanseintrykkenes holdbarhet. Kurt er imidlertid ikke konsekvent, han tviler bare på synsintrykkene og ikke på evnen

til å føle.²⁴

Konklusjoner med manglende premisser

Det finnes videre konklusjoner som er merkelige, fordi de ikke underbygges av noen uttalte premisser. Om synet av fisken i *Fisken* og den sovende matrosen I *Kurt blir grusom*, påpeker fortelleren at gjenstanden ikke kan være en kasse. «Langt ute på kaia ligger det nesten aldri noe. Det som ligger der er stort og svart. Det kan ikke være en kasse» (Loe 2001:17). Fortelleren påpeker ikke at en kasse ikke kan være stor og svart eller rød og blå, men konkluderer altså straks at det ikke dreier seg om en kasse.²⁵ Påstander som ikke underbygges, er dessuten vanlige, f.eks. de påståelige slutningene om at Kåre er en tufs, og at Kåre er grei (Loe 2003:26-27). I Kurtby finner vi et helt samfunn som baserer seg på påståelige trusler og lover som aldri underbygges: «Den som et blod skal rydjust ut» (Loe 2008:60), og «de som drar til Mummidalen kommer til helvete» (Loe 2008:46).

Konklusjoner som ikke bygger på gitte premisser, settes enkelte ganger på prøve i meningsutvekslinger. Når aktørene ikke har noen premisser å vise til, har de en tendens til å gjenta konklusjonene sine flere ganger. Det ser nesten ut til å være en lovmessighet i Kurts verden at et argument får tyngde når det gjentas. Anne-Lise og Kurts diskusjon om hvorvidt Kåre er grei eller en tufs foregår f.eks. på denne måten: «Kåre er grei, sier han. Han er en tufs, sier Anne-Lise. Grei. Tufs. Grei. Grei. Grei. Grei. Grei. Grei. Grei, sier Kurt. Nå sover vi, sier Anne-Lise» (Loe 2003:27). Kurts siste angrep i ordtvisten går ut på å repetere ordet «grei» åtte ganger på rad, og etter et slikt kvantifiserende argument ser Anne-Lise til å gi opp hele kampen.²⁶ Også Kurts forslag til plakattekst i valgkampanjen har en repeterende argumentasjonsform: "Kurt er best, Kurt er best, Kurt-Kurt-Kurt, Best-Best-Best, Heia-Heia-Heia" (Loe 2001:147). Nøyaktig samme propaganda-

24Kurt bruker også logikk for å forsvare sin svært skjeve pengefordeling i *Kurt blir grusom*. I en hypotetisk samtale mellom Kurt og Anne-Lise dagen før Kurt ble rik, sa Anne-Lise at hun ikke ville ha så mange penger. Dermed får hun bare en hundrelapp av mangemiljonæren Kurt, for Anne-Lise er et voksent menneske og «kan ikke bare drive og forandre mening hele tiden» (Loe 2001:118). Det Kurt sier er at hvis Anne-Lise er voksen, så holder hun fast på sine standpunkter. Hvis hun ikke holder fast på det hun mener, så er hun ikke voksen. Kurt skaper et gyldig resonnement som Anne-Lise ikke kan motsi: Hvis hun *har* skiftet mening, så er hun ikke voksen og kan ikke få penger, og hvis hun ikke har skiftet mening, så står hun fast på at hun ikke ønsker penger. Vekten av resonnementets gyldighet synker imidlertid noe på grunn av Kurts inkonsekvente pengeutdelingspraksis. Bud, som er alt annet enn voksen, får ti tusen kroner i ukelønn av Kurt.

25Kurt konkluderer også at noen må ha glemt fisken, uten at han gir noe premiss for det. Folk som skryter av seg selv har dessuten en sterk tendens til å framlegge påstander uten belegg: Kahn mener at han er grei og populær i *Fisken*, spåkona mener at hun kan se alt og at hun er kjend frå tv och press i *Kurt quo vadis?*, Kåre mener at norsk leverpostei smaker best i verden i *Kurt koker hodet*, og Kurt mener at han kan bli den beste statsministeren i *Kurt blir grusom*. Andre forhastede konklusjoner finner vi i staten Norges syn på Fatima og utlendingene som «rare» (Loe 2003:106) og i Buds påstand om at utlendingene kommer og overtar barnehageplassene i Norge slik at norske barn presses ut i kulden (Loe 2003: 31).

26 En annen diskusjon foregår slik: «[. Dette kommer til å ende med skandale. Det gjør det ikke, sier Kurt. Det gjør det visst, sier Anne-Lise. Nei, sier Kurt. Jo, sier Anne-Lise. Nei. Jo. Nei. Jo. Nei. Jeg håper du har rett, sier Anne-Lise" (Loe 2001:252).

argumentasjon finner vi i hjernevaskede Kurtby: «Jesus er best, Jesus er best, Jesus-Jesus-Jesus, Best-Best-Best, Heia-Heia-Heia!» (Loe 2008:56).

Noen ganger gjennomskues premisser som falske eller manglende. Den tyske støvsugingsnazisten Staub stiller spørsmålstegn ved den utbredte oppfatningen om at man skal være snill med barn og ser selv ingen grunn til å være det (Loe 2001:236). Pasientene på sykehuset stiller seg kritiske til Buds og Kurts ukritiske plasterbruk og deres rare spørsmål. Anne-Lise tviler på sammenhengen mellom pengerikdom og og konstant selvmoring. I ett tilfelle avslører Anne-Lise Kurts ikke-verbale argument ved bare å slå på lyset (Kurt geiper med tunga langt ut av munnen).

Andre ganger er man blind for manglende premisser, noe som kan åpne for fatale følger. Et eksempel er at Kurt går med på å drepe familien bare fordi Kirsti Brud sier at likvideringen er konkludert av det eldstes råd.²⁷

Trege slutninger

Å foreta slutninger kan ta tid i Kurt-universet. Gunnar og Kurt fører f.eks. en dialog på hele tre sider om hva de skal gjøre med fisken som ligger på kaia i *Fisken*. For Gunnar er det et kjempeproblem at det i det hele tatt ligger en fisk på kaia som ikke er oppført i noen av hans papirer. At det dreier seg om en kjempestor fisk, kommer ikke fram før på den tredje siden og dermed mot slutten av samtalen, og før dette avsløres, har Gunnar behandlet (det for ham voldsomme) problemet ut i fra at det ligger en helt vanlig, liten fisk på kaia som ikke skal ligge der. Faktautvekslingen mellom Gunnar og Kurt sklir sakte framover og er i det hele tatt preget av en sterk treghet. Denne tregheten består i en repetitiv frekvens hvor setninger gjentas og utbygges til stadighet: «Det ligger en kasse på kaia som ikke pleier å ligge der, sier Kurt. Ligger det noe på kaia? spør Gunnar. Det er vel ikke en kasse? Kurt rister på hodet. Det er ikke en kasse, sier han. Så er det vel noe annet, sier Gunnar. Kurt nikker. Det er en fisk, sier han. Det ligger en fisk på kaia. Nåvel, en fisk, sier Gunnar» (Loe 2001:19). Fortelleren, Gunnar og Kurt nevner at det ligger en fisk på kaia hele 16 ganger i løpet av fem sider (Loe 2001:17-21). Ordet «fisk» forekommer 35 ganger i bestemt og ubestemt form på de samme sidene, i tillegg til at det refereres til fisken ved hjelp av det påpekende pronomenet «den» hele 18 ganger. Det er en nøysommelig prosess å finne ut at det ligger en fisk på kaia, at fisken ikke kan ligge der, at den er stor og at Kurt kan få den. Tregheten forsterkes også ytterligere ved bruk av fatiske språkfunksjoner. Gunnar og Kurt undersøker flere ganger (bla. Loe 2001:271, 179-180, 76-77) om kommunikasjonen dem i mellom fungerer og at de snakker om det samme: «Er du glad i fisk? sier Gunnar. Spør du om jeg er glad i fisk? spør Kurt. Gunnar nikker» (Loe 2001:21).

²⁷Et annet er når Bud spør Kurt om han får lov til å ta med seg boremaskinen i barnehagen, og «Kurt leser på esken som boremaskinen var pakket inn i, men det står ingenting om at barn ikke kan ta den med seg i barnehager, så han sier at det er greit» (Loe 2001:133-134). Her tar Kurt bruksanvisningen så bokstavelig at han ikke ser muligheten for at redskapet kan brukes på gale premisser når det ikke står i det skrevne ord.

Tankeprosessene går i redundante og omstendelige baner.

En annen treghetsforsterker for tankeprosessene er en utpreget kunnskapsmangel hos aktørene. Kurt må få bekreftet at en ledning på ti tusen meter er en lang ledning, og at 50 millioner kroner er riktig mange penger. Kurt vet ikke hva en diamant er for noe, og personsøkeren er en annen fremmed gjenstand for ham. Anne-Lise vet ikke hvorfor hun jobber som arkitekt, og Kurt forklarer henne at de jobber for å tjene penger til mat og klær. På samme måte må Anne-Lise forklare Kurt hvorfor det kommer utlendinger til Norge. Anne-Lise forklarer Bud at man ikke kan drikke saltvann eller ta med seg pingviner hjem. Bud forklarer Kurt at banking forårsakes av at noen banker, og fortelleren forklarer at ingen har lov til å sage seg gjennom gater og Storting bare fordi man taper et stortingsvalg. Ting må forklares med teskje, tydelig, sakte og eksplisitt. Det er et treghetens univers.

Kognitiv utvikling

Logikken i Kurts univers er altså ofte ugyldig, den er forunderlig åpenbar når den er gyldig, den mangler i mange tilfeller premisser og blir påståelig, og den er fryktelig treg. Den kan derfor neppe sies å sette Kurt-aktørene i et subjektforhold til en fortolket objektverden, for resonneringsevnen er ikke særlig abstrakt.

I forbindelse med utledningen av karakterenes resonneringsevne sømmer det seg å berøre alderens betydning for aktørenes ulike kognitive utviklingsnivå. Den har nemlig ingen som helst betydning for forstandsvirksomheten. Ingen bruker et mer voksent og abstrakt språk enn Bud: Han går på tur alene i New York når det passer ham, han er en velfungerende politisk kampanjeleder, han kan lese og skrive, finne løsninger på problemer og snakke tysk. Han går god som både los og lege i det voksne samfunnet, behersker banketeori, arkivkunnskap og logistikk, har planer om å gifte seg, retter kritikk mot de overfladiske tekstene han må lese om søte små dyr i barnehagen. Han har en godt utviklet vurderingsevne og mener at barnehagen hans er midt på treet, og at logistikk er gørrkjedelig. Han er saklig distansert overfor egne evner og mener at det ikke er noe å gjøre et stort nummer av at han kan lese og skrive. Bud har også et voksent og modent verdiperspektiv: Penger er ikke alt, og dobbeltpill er umulig for ham. Han behersker den voksne, fatiske tørrpratereplikken og kan svare at han «er den samme gamle» (Loe 2003:30) når Kurt kaller ham like barnlig som alltid. Ingen utviser større metabevissthet enn Bud, for Bud vet utmerket godt at han er veldig liten selv om han er smart og moden. Buds kombinasjon av voksen refleksjon og barnlig atferd framheves i denne Bud-replikken: «Hvis dere lar meg være alene hjemme, kan det jo tenkes at jeg ikke husker hvor doet er, og da har vi det gående» (Loe 2003:32). Bud er liten, men hans lave alder er mest synlig i tegningene av ham, hvor han varierer i størrelse, og noen ganger er så liten som en ball (Loe

2001:42). Toårige Bud er likevel den som ligner aller mest på Descartes' resonnerende, kritiske og tenkende menneske i Kurts verden.

Kurt og de andre er derimot svært barnslige av seg og viser stadig tendenser til et lavt kognisjonsnivå. Kurt har f.eks. en svært selektiv hukommelse. I *Kurt blir grusom* spør han Anne-Lise om hun kan huske da de var på reise, altså da familien var på en verdensomspennende reise på toppen av en kjempeskjold, noe Anne-Lise selvsagt husker. Kurt husker godt hva Anne-Lise har sagt om penger når det kommer til pengefordeling, men glemmer lett sine egne løfter om ikke å bli grusom og å slutte å bore huller i møblene i *Kurt blir grusom*. Kurt mener også å ha drevet med støvsuging ganske lenge i *Kurt quo vadis?*, selv om han begynte med det samme dag. «Tiden går fort når man gjør viktige ting» (Loe 2001:214), i alle fall slik Kurt husker det.

Evnen til problemløsning er ambivalent hos Kurt. Sammen med trucken er han handlekraftig og smart, og da er ingen oppgave for liten eller vanskelig. Men Kurt mener også at løsningen på manglende viktighetsfølelse er å leke doktor, selv om han setter mange menneskeliv i stor fare. Kurt ser ingen utvei fra Staubs celle, mens Bud finner fram skjeen i skoen og kommer opp med en utgravingsplan. Kurts løsning på problemet med containerflyktningene er å dra hjem og spise potetgull og ikke si noe til hverken Anne-Lise eller Gunnar. Kåre mener det er konstruktivt å bæsje og tisse på kaikonkurrentens kundetiltrekkende pølser. Helena synes det er problemløsende å trøstespise. Gunnar kjøper pølser og engangsgrill for å få kongen på besøk, men bruker også mye tid på å sparke i containere i raseri. Anne-Lise ordner opp for containerflyktningene, men roter det til for Kurt. I de voksnes rekker er det ingen åpenbare hjernehelter når det kommer til problemløsning.

Evnen til å lære er det også så som så med i de voksne rekkene i Kurts univers, tatt i betraktning de voksnes bemerkelsesverdige huller i allmennkunnskapen. Hvorvidt Kurt lærer noe av sine turbulente eventyr, er også usikkert, for i sluttsekvensene oppsummerer han den eventuelle lærdommen sin i svært generelle vendinger: «Det er nesten utrolig hvor rik og grusom man kan bli, bare man har en diamant som er stor nok, sier han» (Loe 2001:180). I denne formuleringen ser det ut til at grusomheten har rammet ham tilfeldig.

Til tross for at Bud skiller seg ut med abstrakte begreper og refleksjon, er de ulike stemmene i Kurt-romanene forunderlig like. En kranjel mellom familiemedlemmene viser hvor like stemmene og språkbruken til medlemmene er: «Jeg synes du er dum, sier Lille-Helena. Jeg synes at du er dum også, sier Helena til Lille-Kurt. Jeg synes at alle er dumme, sier Bud. Det synes jeg òg, sier Kurt. Så barnslige dere er, sier Anne-Lise. Jeg synes det er du som er barnslig, sier Kurt» (Loe 2001:54). Her er det ikke mulig å skille hvem som sier hva, for alle bruker de samme formuleringene og de samme konkrete, spontane begrepene. Når Bud oppfører seg som en liten

gutt, ser det kognitive nivået ut til å ligge på samme plan hos alle i familien.

Hiorthøys hjerneversjon

Heller ikke Kim Hiorthøys illustrasjoner framhever karakterene som utvetydige hjernehelter, tvert om. Kurt har for eksempel ikke munn på de fleste tegningene, slik at fokuset rettes mot hans tomme blikk, skjeve, bønneformede hode og hans til dels ekspressive bevegelser. Gunnar har ikke synlige øyne bak brillene, og Bud har alltid et hodeplagg som dekker over øynene hans, noe som gir et tanketomt uttrykk. Positurer og bevegelser blir mer avgjørende for deres ytringer. Anne-Lise har både øyne og munn, men hennes øyne er til gjengjeld så store, påklistrede og ubevegelige at heller ikke dette blikket vitner om imponerende tankekapasitet i rommet bak dem. Bruse-Kurt og Helena ser ganske normale ut, med små øyne og små munn. Bruse-Kurts munn forsvinner likevel ofte i et sugerør, noe som forsterker vår før nevnte påstand om at han i høy grad minner om et fordøyelsessystem. Lavpannede Kåre skildres med nettopp en lav, rynkete panne og to små, uttrykksløse, sorte prikker til øyne. Ansiktene har kun attributter som er strengt tatt nødvendige for å ligne et ansikt og dets evne til å uttrykke tanker og følelser, og øyne og munn inngår altså ikke alltid inn i denne kategorien. Det ansiktene uttrykker blir på denne måten svært entydig og lettfattelig, for alle detaljer som ikke har med det ene, følelsesspeilende uttrykket å gjøre, skjæres bort. Noen ganger er helfigurportretter av karakterene også ganske betegnende for kognisjonsnivået. I *Fisken* sitter f.eks. Kurt og Gunnar glade på gulvet og drikker fra koppene sine, akkurat som små barn (Loe 2001:9), og i *Kurt quo vadis?* løper Anne-Lise mot arkitektvennene sine med begge armene i været og begge beina i firsprang høyt over bakken (Loe 2001:199). Hun løper nøyaktig slik Bud løper mot vennene sine i barnehagen i *Kurt blir grusom* (Loe 2001:178). Det er et lavt kognisjonsnivå som regjerer. En mer eksplisitt bekræftelse på dette kan vi neppe finne enn i illustrasjonen av Kurts hjerne i *Kurtby* (Loe 2008:59): Den har fire deler, hvor en av fjerdedelene utgjøres av et trucksenter. De resterende består av pusteevne, snakkeevne og minneevne, og mer er det ikke.²⁸

Fornuftens lys er ikke skarpere enn solens i Kurts verden. Og hvis vi i det hele tatt kan snakke om et ratios lys, skinner det bare en gang innimellom – for det meste er det skybrudd. Fornuften, tanken og sinnet representeres først og fremst av en to år gammel gutt, men spiller ellers en blafrende birolle i Kurts manus. Alder har, overraskende nok, ingenting med fornuftsutvikling å gjøre. Den gjennomgående bruken av feilaktige slutninger vitner om svake resonneringsevner hos de voksne aktørene, og det samme gjør den lange tiden det tar å resonnerer seg fram til noe, samt mangelen på allmennkunnskap. De selvsagte premissene i de logisk gyldige slutningene er så

²⁸Se illustrasjon nr. 1 i appendikset.

overdrevent opplagte at de framstår som fordreide, skjeve, underlige og latterlige. De gyldige slutningene som brukes i aktive situasjoner, får et nærmest irrasjonelt preg fordi de baserer seg på overtydelige premisser og brukes skruppelløst for å oppnå goder (penger) eller å unngå vunder (som at containeren med folk i på kaia skal bli åpnet). Hos Kurt er hukommelsen ustadig og selektiv, det er tvilsomt om han lærer av feilene sine, og evnen til problemløsning er enten ambivalent eller svak hos ham og de øvrige karaktererene. Samtlige voksne karakterer viser dessuten en betydelig blindhet for abstrakte ord. Dermed bruker de nærmest utelukkende ord som viser til det konkrete og håndfaste. Men opp mot det ustadige, relative og svært ustødige sinnet, troner kroppen og tingene i all sin solide tinglighet. Kurt er Kurt når Kurt kjører truck, og Kurt og trucken utgjør en kroppslig og sinnlig enhet. Tingene er helt essensielle for alle aktørenes forhold til verden, og alle lar identitetene sine knytte til fysiske ting. Alt som er abstrakt i språk og verden, tingliggjøres, for Kurt og øvrige aktører tenker med kroppen og sansene. Indre følelser er drivkrefter for handlinger og kommer til uttrykk på overflaten som bevegelser og handlinger som gjerne er av irrasjonell art. Så godt som alle tanker og følelser får et tinglig og håndgripelig uttrykk fordi aktørene lar dem komme til syne i bevegelser, mimikk og handlinger. Det som sies eller tenkes, formuleres i konkrete språkbilder, avspeiles i kroppslige bevegelser og støpes i fast form i de mange illustrasjonene. Kroppen og dens kontakt med tingene triumferer soleklart som utsagnsposisjon hos Kurt, Anne-Lise og alle de andre i Kurts univers. Ideen om *res cogitans* imploderer fullstendig i sitt møte med Kurts verden.

Kurts kosmologi

Vi skal videre i Gumbrechts typologi, til punktet som dreier seg om kosmologi. Det kommer neppe som noen stor overraskelse at Kurt ikke anser seg selv som utenforstående i sitt forhold til den materielle verden, slik det moderne, meningskulturelle mennesket tenker at det gjør ifølge Gumbrecht. Vi vet allerede at Kurt er en integrert del av sin fysiske verden, og at kroppen hans er en integrert del av hans eksistens. Kurt er blant annet delaktig i en fysisk enhet med en truck, og trucken utgjør en fjerdedel av Kurts hjerne. Og slik tingene i verden har en iboende mening i nærværskulturen, har tingene en iboende mening i Kurts verden. Trucken har helt klart en selvstendig og iboende mening som truck for Kurt, både som en alliert følgesvenn og som en vesentlig del av Kurts identitet. Den reduseres aldri til et objekt han utleder mening fra. Bruse-Kurts brusmaskinen har også en iboende mening og får nesten hellig behandling når Bruse-Kurt plasserer den «som en statue midt på gulvet på soverommet sitt» (Loe 2001:73). Diamanten til Kurt får gullsmeden til å besvime av glede, ikke fordi den er verdt mange penger, men fordi den er den største og beste diamanten han har sett i sitt liv, «Det er en utrolig god diamant» (Loe 2001:105).

Diamanten i seg selv har mening for ham. Slik er det med de fleste tingene i Kurts verden. Menneskene knytter seg til dem og blir glade i dem, ikke fordi de symboliserer noe, men fordi de er ting som er ting i seg selv.

Gjennom sin tilknytning til og omgang med fysiske ting, og gjennom sin forståelse av seg selv som kropp, plasserer Kurt og de andre aktørene seg i verden på en høyst fysisk og romlig måte. Kurt er *i* verden. Noen ganger smelter faktisk Kurt helt sammen med verden i en sterk nærværform. Under raseriseansen i *Kurt blir grusom* oppnår bartehelten en rå form for fysisk kontakt med verden ved å maltraktere, skamfere, herje og husere bakkene, bilene, husene, bussene og store deler av Stortinget. Kurt penetrerer og ødelegger verden med asfaltogbetongsagemaskinen sin og går i ett med den. Hiorthøys illustrasjon av Kurts villstyrige saging viser også denne sammensmeltningen (Loe 2001:167)²⁹: Kurt og maskinen hans er plassert i midten av bildet, mens bevegende asfaltbiter, biler, helikoptere, skilt, et tre, en hund, en avis, en pølse, en fugl, en søppelbøtte og en flaske danner en sirkelformasjon rundt ham sammen med de store høyhusene som er tegnet i froskeperspektiv. Kurt er dypt nede i bakken med maskinen sin, men samtidig midt i verden ved at tingene kretser rundt ham i en sirkelkomposisjon. Kurt smelter sammen med verden, og verden smelter sammen med Kurt. Med denne scenen kan Kurt knyttes til Gumbrechts andre nærværstypologi i dens andre punkt, hvor mennesket tilpasser seg verden ved å penetrere og ødelegge ting og andre mennesker (jf. s. 22). Flere scener kvalifiserer til en slik tilknytning: Kahn og hans indiske venner knuser ting i et forsøk på å knuse Kurt og hans familie, og Kurt og Rashid slåss så heftig at de begge ligger «på gulvet og ruller rundt og lugger og biter hverandre i foten» (Loe 2003:85). Vi husker at det første punktet i typologien om menneskets måter å tilpasse seg verden på, representerer den ultimate nærværskulturen, hvor mennesket blir i ett med verden ved å spise dens ting og mennesker (jf. s. 22). Denne konkrete nærværformen med verden ser vi tendenser til i det sistnevnte eksemplet, hvor Kurt og Rashid biter hverandre i foten. Dette er nok det nærmeste vi kommer kannibalistiske tendenser i Kurt-romanene, men spising av jordisk gods forekommer en del. I *Fisken* er måltidet sentralt, for framkomstmiddelet til Kurt og hans gjeng er en kilde til et utall antall måltider. Helena øker drastisk i størrelse fordi hun spiser så mye fisk, og på den måten blir fisken ett med Helena, fisken blir Helenas kjøtt og Helenas kjøtt er i stor grad fisk. Dette viser at det er flere tendenser som vitner om tilhørighet til ren nærværskultur, og at det er liten tvil om at Kurts familie er omgitt av og delaktig i en jordisk verden.

Kurt og de andre tar del i en kosmologi som er like fysisk og like lite logisk som dem selv. I dette universet er det helt logisk at en kjempestor hvalfisk plutselig ligger på kaia, at det går an å seile på den, og at den smaker bedre og bedre jo eldre den blir. Enten råtner ikke fisker her, eller så

²⁹Se illustrasjon nr. 2 i appendikset.

er aktørene veldig glade i råttan fisk. Det er også helt logisk at en rik mann lander på Antarktis med flyet sitt for å tisse, og at Kurt lager do i flyet til denne rike mannen, tilsynelatende ut av ingenting. Ingen stiller spørsmål til at det er mulig å drikke 15 liter brus i timen, eller at man kan sage seg gjennom busser, hus og veier med en destruktiv sagemaskin – uten at noen kommer til skade. Det går an å støvsuge skogen og byen, inkludert bevere, gamle damer og et symfoniorkester hvis man bare har en lang ledning på støvsugeren. Man kan være innelåst i flere måneder uten å gå på do, man dør ikke av å koke hodet en halvtime i vann på 100 grader, og det går også an å kaste bøfler med bare hendene. Det er dessuten mulig å sprette en kasse høyt i været med en truck, la trucken ta en dobbel backhand piruett mens man selv hopper på trucktaket og spiller luftgitar idet kassen er i lufta, for deretter å hoppe inn i styrhuset, ta imot kassen og sette den ned. Det må forøvrig ti år med knallhard utdanning fra DKTB til før man mestrer denne øvelsen. Vi kan likevel påstå at det meste er mulig i Kurts kosmologi, og at Kurt og medaktørene hans er godt innvevd i dens fysiske muligheter og umuligheter. Dette er en hyperbolsk kosmologi.

Kurt og kunnskapen

I en verden hvor tyngdekraftene kan oppheves i små øyeblikk og døde dyr ikke råtner, hvor urinblærene kan omsette 15 liter brus i timen og hodekoking ikke er skadelig, må det nødvendigvis herske et noe uvanlig kunnskapssyn, i alle fall sett med Gumbrecht-typologiens meningskulturelle briller (jf. s. 19). Subjektprodusert, fortolket og overflatepenetrert kunnskap om verden finnes det også lite av i Kurts univers.

Og der den finnes, fører den bokstavelig talt til helvete. I *Kurtby* har Pingpongkirkens kunnskap om Bibel og kristendom blitt fortolket til å handle utelukkende om trusler, vold, straff, miskunn og mest av alt, helvete. Dette samfunnets fordreide kunnskap om Bibelen fører med seg mange grove fortolkningsfeil. Sekten tolker Kurts skjegg, sår i hendene og tillitsfulle øyne som Jesu identitet, og selv om Kurt nekter for å være Jesus, tolker Kirsti Brud hans skikkelse som en nesten-Jesus. «Du er Jesus, sier hun. Eller kanskje ikke akkurat Jesus, da, men Jesus nok for oss, hvis dere skjønner hva jeg mener» (Loe 2008:32). Slik blir Kurt, som i utgangspunktet trodde mer på kardemommebyloven enn Bibelen, pastor i sekten. I *Kurtby* har Bibelens åpenbaringer blitt omgjort til menneskeprodusert kunnskap, mer presist pastor Astors og Kirsti Bruds kunnskap om å holde et diktatur i hevd, og denne kunnskapen innebærer katastrofer for mange.

Kunnskap som baserer seg på fortolkninger, fører nesten alltid med seg fryktelige konsekvenser og blir på denne måten gjort til latter i Kurts univers. Hermeneutisk virksomhet blir også gjenstand for latter rent spesifikt gjennom Bud. Bud fortolker tekster om søte, små dyr i barnehagen og karakteriserer dem som overfladiske. Dette betyr sannsynligvis at han har dreisen på

hermeneutisk virksomhet og forventer å finne et åndelig budskap bakenfor overflaten. Når han ikke gjør det, benytter han en term som ofte forbindes med negative konnotasjoner i en meningskultur og konstaterer at han «er ærlig talt litt lei» (Loe 2001:230) av denne typen tekstlesning. Her blir hermeneutikken gjort til gjenstand for ydmykelse og latter fordi det er et lite barn på to år som utøver dens disiplin, og fordi han benytter fortolkningsmetoden på dyrebøker i barnehagen. Bud har søkt, men ikke funnet mening i disse bøkene.

I Kurts forunderlige univers er det mye man ikke har kunnskap om. Vi har også sett at aktørene lager slutninger om verden som ikke holder vann, og at aktørenes kunnskap om verden stort sett dreier seg om latterlig enkle sannheter (f.eks. at det er bedre å være på reise enn ikke å være på reise hvis det er herlig å være på reise). Det nevnes betegnende nok ingenting om høyskoler, universiteter og forskningsinstitutter i Kurt-bøkene, men Buds barnehage underviser i mange fagdisipliner, blant annet logistikk, arkivkunnskap, tysk og kystskippersertifikatteori. Tunge, teoretiske fag lever side om side med mer tvilsomme emner som «banketeori» i Rigmors barnehage. Det finnes forøvrig et akademi, DKTB, som gir studentene en tiårig utdanning i kunsten å kjøre truck. Det man ikke regner for høyverdig kunnskap i meningssamfunnet, altså truckkjøring, er et fagfelt man kan bli professor i hvis man studerer lenge nok i Kurts land. Meningskulturell, menneskeskapt kunnskap snus på hodet.

Det finnes en god del yrkeskunnskap. Folk kan løfte kasser med trucker, bygge do, tegne hus, gjøre syke folk friske, lage pingpongbord, åpne kjøpesentere ved å klippe over snorer og stille psykiske diagnoser. Gjennomgående for all menneskeskapt kunnskap som kan virke abstrakt og fortolkende, som det å fortolke lover og regler, drive med politikk og fortolke samfunnet, lage skisser over arkitektoniske konstruksjoner og stille diagnoser på fysiske og mentale sykdommer, er at den framstilles som barnslig, enkel og konkret. Man trenger ikke arkitektutdanning for å tegne og fargelegge hus, man trenger ikke å bli doktor i psykiatri for å be noen skille en hest fra en ku, og man trenger ikke politisk kunnskap for å bli statsministerer hvis man bare skal snakke litt på TV og bli likt. Den menneskeskapte, abstrakte kunnskapen er sjelden noe å skryte av i Kurts univers, den er snarere noe å le av.

All menneskeskapt kunnskap i Kurt-romanene er ambivalent, ustadig, ofte feilaktig, infantilisert og latterlig. Dermed bryter Kurts kunnskap totalt med meningskulturen, som hevder at bare menneskeskapt kunnskap er legitim kunnskap. Nærværskulturell kunnskap som åpenbarer og avslører seg, og som ikke stammer fra et subjekt, ser derimot ut til å være legitim kunnskap hos Kurt. Her kan kunnskap være substanser som plutselig presenterer seg med sin iboende mening, uten å kreve noen meningsfortolkning, og uten å kunne tilbakevises. Den sammenraste barnehagen i *Kurt quo vadis?* er en slik åpenbaring for Kurt. Raset skjer plutselig, og effekten av raset kan ikke

neglisjeres, Kurt vet hva han må gjøre med sin kunnskap om raset. I samme roman viser spåkonas krystallkule en åpenbaring om Kurts framtid, og den blir senere til virkelighet. Isfjellet åpenbarer seg plutselig og senker kongeskipet i *Kurt koker hodet*. Kjempefisken i *Fisken* dukker plutselig opp en dag med sin iboende mening som kjempefisk. «Men det ligger en fisk der» (Loe 2001:19), sier Kurt til Gunnar og kan ikke tilbakevise vissheten om fisken. Grusomheten i *Kurt blir grusom* kommer også helt plutselig på Kurt, selv om forbindelsen mellom grusomhet og plutselig rikdom er kjent kunnskap for de fleste andre. Siden Kurt ikke tar inn denne kunnskapen, blir den senere åpenbart for ham: «Hvem hadde trodd at jeg kunne bli grusom?» (Loe 2001:175), sier Kurt. Han mener at han kom «i skade for å bli grusom» (Loe 2001:179. Min utheving), og Gunnar mener at grusom atferd kan skje den beste. Det ligger i kortene at Kurts forferdelige oppførsel er noe som kommer utenfra, noe som åpenbarer seg for Kurt, og som han ikke har kontroll over. Kurts rasende monsterkropp åpenbarer seg plutselig for både Kurt og hans verden. I *Kurtby* åpenbarer Kurtby seg for familien. Her tror Kurt at Jesus og Den hellige ånd åpenbarer seg for ham, men disse to åpenbaringene er produkter av hodeskader. Likevel blir de fortolket som sannheter i sekten.

Fortolket og menneskeskapt kunnskap er alltid flyktig, skjør og feilaktig i forhold til disse bunnsolide åpenbaringene. Kurts fortolkning av spåkonas spådom sender ham på fjerne avveier, mens åpenbaringen av støvet i seg selv ikke trenger fortolkning. Kunnskap som Kurt-verdenen åpenbarer på ekte vis, er synonym med legitim, ekte og uomtvistelig sann kunnskap. Kunnskapen er nærværskulturell etter Gumbrechts typologi å dømme.

Kurt og tegnet

Når kunnskap kan framstå som substanser uten krav på fortolkning og omdanning til mening i Kurts univers, vil det følge at tegnet ikke har en metafysisk struktur. I Kurt-universet er det nettopp det aristoteliske tegnet som dominerer. Tegnet har, som vi vet, form og stoff (jf. s. 19), og det skiller ikke mellom en åndelig og materiell side, og ingenting ved tegnet forsvinner når en iboende mening sikres. Slik er det med fisken, den har en forside og en stoffside og har ikke betydning utover sin mening som fisk. Slik er det med de fleste tegn, den sammenraste barnehagen, Fatimas ballong, det synkede kongeskipet, pingvinene på Antarktis, den elektriske tannbørsten til Kurt, kaia til Gunnar, skjeen i skoen til Bud, brusen til Bruse-Kurt, maten til Helena. Tegnet er aldri en bevegelse bort fra et sanselig her og nå i romanene om Kurt, for det ivaretar alltid sin stofflighet.

Vi har tidligere sett at tegn som viser til noe abstrakt og uhåndgripelig, får håndfast og stofflig substans i Kurts univers. Sannheten sammenlignes med posten, klarheten med leverpostei. Tegn som ikke har stoff annet enn i signifikanten (altså bokstavene eller lyden), får det også i signifikatet gjennom den utpregete bevegelsen fra det abstrakte til det konkrete. Den materielle leverposteien

presser seg inn i hele klarhetsbegrepet, slik at begrepet klarhet består av leverposteiens form og leverposteiens stoff. På denne måten blir også abstrakte tegn aristoteliske.

Det samme skjer når verbale tegn som ikke har stoff annet enn i lydbølgene, blir materialisert i form av kjøtt og blod gjennom aktørenes kroppsspråk. Et verbalt tegn får substans når det gjentas i kroppsspråklige ytringer, som igjen gjentas i de mange illustrasjonene. Kroppen er tilstede på hvert oppslag i alle Kurt-romaner, enten som illustrasjon eller som handlingsutøver og talerør i teksten. Kroppen er med overalt og gjør alle tegn og signaler tydelige og lettforståelige, noe som antakelig er nødvendig for at de abstraksjonsblinde aktørene skal kunne kommunisere med hverandre.

Når tegnet ikke viser utover seg selv, vil teksten frastøte seg alle forsøk på å tillegge den bakenforliggende meninger. Teksten er «mettet», den består av tegn som er strukturert av stoff og form. Tegnet har ikke åndelige signifikater lenger, og dermed frastøter det seg metafysiske meningsdimensjoner. Teksten blir flat, dybdeløs og konkret. Vi kan sammenligne denne tekststrukturens todimensjonale overflate med Buds undersøkelse av en pasients mage: «Vi kan ikke se inne i magen, ser Bud. Det er ingen som kan det» (Loe 2001:250). Det er overflaten vi må undersøke, det er bare den vi kan vite noe om. Dype og bakenforliggende dimensjoner kan vi ikke utforske (selv om gastrokirurger burde gjøre det), for de eksisterer ikke i tegnets struktur som stoff og form. Kurts tegn er et nærværskulturelt tegn. Dette bekreftes også i Hiorthøys illustrasjoner: Anne Lises tegnede hus viser ikke bort til signifikatet hus eller et bestemt hus som tegnet refererer til. Siden tegnet ikke peker utover seg selv, insisterer det på sin egen eksistens, noe som også er tilfelle med husene på arkiteksskissene. Selv om husene bare er tegninger, kommer det ofte ekte røyk ut fra takpipa, og røyken går ut i rommet som Kurts familie står i (jf. Loe 2001:82).

Handlinger i Kurts verden

Hvordan forholder aktørene i Kurts verden seg til den omsluttende kosmologien og dens rytme? Inntegner de sine kropper i den og avskyr menneskelige handlingers brudd på den, slik man ifølge Gumbrecht gjør i nærværskulturen? Eller er verdensforvandlende handlinger som baserer seg på menneskelig kunnskap, noe positivt, som i meningskulturen?

I romanene om Kurt er det en nærværskulturell kunnskap som regjerer, som spåkonas magiske frammaning av en framtidig handling og kosmologiens egne åpenbaringer av kunnskaper. I denne kosmologien hersker det harmoni når aktørene tar hensyn til den kunnskapen de får åpenbart om sin verden, og når aktørene er vennlige mot hverandre og gjør det de egner seg til å gjøre. Man arbeider og gjør det man trives med, drikker og spiser det man liker å drikke og spise og lever i takt med den omsluttende verdenen.

Menneskelige handlinger som bryter med denne mellommenneskelige, mellomtinglige og

kosmologiskbaserte harmonien, fører med seg mye rart for aktørene i Kurt-romanene. Kurts kvakksalvervirksomhet, containerløgn, politiske karriere og blodtørstige pastorvirksomhet sørger for avvik fra den normale harmonien og blir i de fleste tilfeller dårlig mottatt i samfunnet rundt Kurt. Det samme gjelder de slemme handlingene til kaikonkurrenten, Kirsti Brud og Doktor Petter. Disse harmonibrytende handlingene skaper imidlertid lattervekkende omveltninger i samfunnet og gjør samfunnsstrukturene ustabile, noe vi skal se nærmere på senere. For det spørres om ikke disse motiverte handlingene, som det ifølge Gumbrecht ikke er rom for i nærværskulturen (Gumbrecht 2004:84), er en del av en karnevalistisk suspensjon fra kosmologiens rytme. I så fall fungerer de harmonibrytende handlingene som en pause fra kosmologiens rytme, en rytme som gjenopprettes på nytt igjen etter et mindre tidsrom. Kurts verden er på en slik måte forankret i en nærværskultur også når det kommer til synet på handling. Dette bekreftes også av at det ikke finnes noen eksempler på at menneskelige handlinger blir ansett som former for forbedringer eller forskjønninger av verden, slik meningskulturen opphøyer menneskelige handlinger til å bringe med seg (det nærmeste vi kommer er at statsministeren lover å bygge en ny barnehage og å ordne opp i offentlig sektor i *Kurt quo vadis?*).

Kurt i tid og rom

I Erlend Loes *Naiv. Super.* har hovedpersonen et svært eksplisitt syn på tid og rom: «Det fins ingen tid. Det fins et liv og en død. Det fins mennesker og dyr. Tankene våre fins. Og verden. Universet også. Men det fins ingen tid» (Loe 2005:198). Rommet fins, men tiden er det verre med. Et lignende syn på tid og rom forekommer i Kurt-romanene, selv om det aldri uttrykkes så tydelig som i Loes gjennombruddsroman. I Kurt-universet forvrenses og forlenges tiden, mens rommet og tingene i verden troner fram som noe solid, fast og fundamentalt.

For det første relativiseres tiden. «Min tid er ikke det samme som din tid» (Loe 2005:198), sier hovedpersonen i *Naiv. Super.*, og i Kurts verden er det også slik at Kurts tid er noe helt annet enn tiden til f.eks. Anne-Lise. Hvis Kurt finner på et nytt prosjekt i løpet av en dag, framstår tiden mellom to ulike prosjekter som svært lang for ham. Han kan bore huller i møblene om morgenen, bestemme seg for å bli statsminister i løpet av dagen og si «Ha! sier Kurt. Det var noe jeg pleide å gjøre før» (Loe 2001:148) på familiens spørsmål om han og Bud har sluttet å bore. Man skulle tro at det dreide seg om år, men statsministerkampanjen har bare vart i noen timer. Kurt påstår at han har støvsugd ganske lenge også, selv om han gikk på jobb samme dag og bestemte seg for å skifte yrke i løpet av dagen. «Var det så sent som i morges? Sier Kurt. Det kjennes så lenge siden. Tiden går fort når man gjør viktige ting» (Loe 2001:214). Tidsoppfatningen er svært subjektiv og skiftende, og dermed også relativ og ustadig.

For det andre forlenges tiden, noen ganger på grensen til det absurde. Dette skjer på mange måter. Det skjer ved en svært hyppige bruk av avsnitt, både halve avsnitt og virkelige avsnitt, samt ved at illustrasjonene pauserer teksten minst en gang på hvert oppslag. Noen ganger skaper disse illustrasjonene også en treghet ved å repetere seg: I *Kurt blir grusom* finner vi at to illustrasjoner på samme oppslag er nøyaktig like (Loe 2001:86,87), og at de to illustrasjonene på neste oppslag bare er utbygde varianter av de to forrige illustrasjonene. Fire nesten helt like bilder av samme situasjon følger hverandre og skaper et inntrykk av at tiden strekkes ut.³⁰ Det skjer også, og det har vi vært inne på før, ved at fortelleren legger til et anføringsverb og et subjekt i eller etter hver ytring. Den reneste sceneformen hvor fortellertid og fortalt tid faller sammen, dialogen, pauseres alltid ved at fortelleren avbryter hendelsesforløpet ved å påpeke hvem som sier noe, og hva slags ytring subjektet ytrer. Fortelleren kan også kommentere indre tanker eller ytre attributter, slik at scenene blir ekstra lange: «Ikke noe men, sier Anne-Lise med en så streng stemme at andre strenge stemmer høres ut som en liten bekk hvor det bor små, søte fossekaller som nettopp har spist frokost» (Loe 2003:66). Narrasjonen forlenges, og scenene blir til trege slow motion-scener.

Når fortelleren til stadighet legger til disse anføringsverbene og subjektene, gjør han setningene fullstendige med subjekt og verbal. Det finnes knapt setningsfragmenter i Kurt-romanene, til og med utrop etterfølges av et anføringsverb og et subjekt: «Søren og, sier Anne-Lise» (Loe 2001:133). Fullstendige helsetninger med subjekt og verbal er regelen i Kurt-romanene (I *Kurt blir grusom* finner vi f. eks bare tre unntak: «Forsiktig nå» (Loe 2001:115), tekstforslaget på Kurts valgkampanjeplakat («Kurt-Kurt-Kurt, Best-Best-Best, Heia-Heia-Heia» (Loe 2001:147)) og den endelige plakatteksten («én verden, én fremtid» Loe 2001:148)). Disse fullstendige setningene er strukturert som syndetiske paratakser sammenbundet av sideordnede konjunksjoner: «Og den som ble statsminister, var hun som var det fra før. Og når Kurt får høre det, blir han rasende.» (Loe 2001:161). Dette gjør sitt til at teksten får et omstendelig og tregt preg, og at tiden forlenges.

Tiden strekkes også ut gjennom en utstrakt bruk av repetisjoner. Vi har før sett at Kurt og Anne-Lise repeterer argumentene sine for å forsterke dem, men repetisjoner forekommer også i fortellerens framstilling av hendelser. Den ene setningen er gjerne en utbygget variant av setningen foran. Fortelleren beretter for eksempel at Kurt ser på kaia, og ser at «Den ser tom ut.» Videre legger fortelleren til at «Kurt synes det er godt å se at kaia ser tom ut» (Loe 2001:93). Også samtalene bygger ut gjentakelser. «Synes du det er mange penger? spør han. Ja, sier gullsmeden. Riktig mange? spør Kurt. Ja, jeg synes det er riktig mange penger, sier gullsmeden» (Loe 2001:106). Et stort antall dialoger har en repeterende struktur, og dermed skrider informasjonsutvekslingen langsomt og forsiktig fram. Noen ganger forlenges utvekslingen ekstra

³⁰Se illustrasjon nr. 3 i appendikset.

mye fordi aktørene må undersøke om de snakker om samme tema og bekrefte det via fatiske språkhandlinger: «Hva gjorde dere forresten med fisken? spør han. Mener du den store fisken? spør Kurt. Ja, den, sier Gunnar» (Loe 2001: 76-77). Vi husker også at fortelleren brukte tre sider på å gjengi Kurt og Gunnars samtale om fisken på kaia, og at det tok lang tid før Gunnar fant ut at fisken var stor, og at Kurt kunne få den. I slike scener fordreies tiden, den sklir ut, og forsvinner som en skygge i bakgrunnen. For når setninger stadig vekk gjentas og utbygges, gjentas og utbygges, og det i tillegg stilles spørsmål til det som gjentas, er det gjenstanden eller saken som blir gjentatt, som blir framtrepende, mens tiden trosses og skyves bort. Se for eksempel hvordan det romlige (fisken) framheves gjennom repetisjoner i denne teksten, mens tiden nærmest forsvinner:

Det er en fisk. Det er en kjempesvær fisk som ligger på kaia. Den er så stor at Kurt håper den ikke er levende. Hvem kan ha glemt en så stor fisk? Noen må ha glemt den. Kurt blir liten når han står ved fisken. Det er den største fisken Kurt har sett i hele sitt liv. Og Kurt har sett flere fisker enn de fleste. Både på TV og i virkeligheten. Men aldri har han sett en så stor fisk. Han står ved siden av fisken og stryker seg i barten og lurer på hva han skal gjøre. Fisken må vel under tak, tenker Kurt. Javisst skal fisken under tak (Loe 2001:17-18).

Tiden må vike plass for rommet. Det er den romlige fisken som er viktig, og den blir behørig poengtert. Dette leder oss mot vårt tredje poeng, og det er at tiden har en tendens til å bli gjort til noe konkret og fysisk på linje med andre abstrakte begreper i Kurt-romanene. I *Kurt koker hodet* kan Bud fortelle at planen om å rømme for å gifte seg med Fatima blir mer aktuell for hvert sekund som går. Og Bud mener det helt bokstavelig: «Så nå er den mer aktuell? spør Kurt. Ja, sier Bud og ser på klokken. Og nå er den enda mer aktuell... og enda mer... og enda mer... og... Jeg skjønner, avbryter Kurt» (Loe 2003:91). Her blir tiden gjort påtakelig og konkret, for Bud stopper den opp i små øyeblikk som knyttes til en konkret klokke. Disse øyeblikkene maner også fram en konkret handling gjennom en stadig økende aktualitetsintensivering. Tiden viker nok en gang for å fremme noe annet, denne gangen at en handling skal finne sted. I *Kurt quo vadis?* konkretiseres Kurts mange år med truckkjøring i antallet kaffekopper han har drukket i løpet av hver mandag i 30 år, 4680 kopper, som igjen må multipliseres med de andre arbeidsdagene. Tiden nedtegnes i et antall kaffekopper og *blir* til rom.

Rommet, nærværskulturens urdimensjon, er nettopp den dimensjonen som framheves som sentral i Kurt-romanene. Dette følger av at Kurt og de øvrige aktørene henviser til seg selv som kropper, og kropper forholder seg til andre kropper og ting i et omsluttende rom. Kurt kjører truck og flytter på kasser i en romlig dimensjon, han klapper på en romlig fisk og pløyer i stykker tredimensjonale bakker i Oslo. Den romlige dimensjonen er forøvrig også svært sentral i illustrasjonene av Kurt og co. Kurt, Bruse-Kurt, Bud, Anne-Lise, Helena og alle de andre karakterene materialiseres og animeres i tilsammen 359 todimensjonale, svart-hvite tegninger, og disse tegningene bidrar aktivt til å skyve fokuset bort fra Kurt-karakterenes sinn- og tankedimensjon

og over til kropp, overflate, følelse, handling – og rom. Men hvordan?

Hiorthøy tegner nesten utelukkende den materielle siden av Kurt-universet. Det finnes noen noter, kors, hjerter og smertestjerner, men ellers finnes det ingen abstrakte motiver, symboler eller tankebobler som viser til ikke-fysiske, ikke-visuelle dimensjoner. Nesten alt representerer noe håndgripelig og sansbart. Tegnestilen er konkret og figurativ, enkel og tydelig og samtidig noe fordreid og ekspressiv. Noen illustrasjoner er helt todimensjonale, som profilbildet av Kurts støvsuger (Loe 2001:216), noen er tydelig tredimensjonale, som tegningen av Kurts redning av barnehagens ansatte og innsatte (Loe 2001:267), men som regel består tegningene av renskårede, todimensjonale konturstreker som gir antydninger til tredimensjonale kropper og rom. *Kroppene* gjøres romlige og levende ved at rette linjer kontrasterer buede linjer, og ved at konturene antyder tredimensjonale kroppslinjer. Det sistnevnte skjer når linjene markerer perspektiviske forkortninger, og når de todimensjonale ytterkonturene skjærer inn formantydninger i de tomme, hvite kroppsflatene. Ansiktene stiliseres og kroppene tegnes med få streker, men framstår likevel som fulle av liv, rom og bevegelse. Konturene har nemlig en vibrerende og plastisk kvalitet som lett kan forvrenges for å gi karakterenes ansikter og kropper et følelsesmessig uttrykk som speiler teksten. I den mest dramatiske illustrasjonen, bildet av Kurt idet han får asfaltogbetongsagemaskinen til å spise opp Oslo sentrum (Loe 2001:167), fordreies Kurts konturer fullstendig. Ansiktet hans vrenses opp i et skjevt og voldsomt gap som rommer halve fjeset, og som blottlegger hvalrosslange tenner. Håret og en ristende, åttefingret arm stritter til værs, øynene er i ferd med å plopp ut av skallen, og hele kroppen dirrer. Dette er en romlig og levende Kurt i et tredimensjonalt, levende rom. Rommet er også tegnet med plastiske konturer, for hele bylandskapet rundt Kurt brytes opp i en dirrende sirkelformasjon slik at den gale mannen og hans maskin blir framtrædende i midtpartiet.³¹

Rommet tjener i det hele tatt til å framheve romlige kropper. Det er ikke alltid det tegnes noe rom rundt karakterene, men når det gjøres, er rommet aldri framtrædende på en forstyrrende måte. Rommet stjeler ikke fokuset fra karakterenes blikk og handlinger, tvertimot – rommet er en bøyelig og formbar enhet som kan brytes opp i ulike perspektiver i ett og samme bilde for å framheve karakterene. Sirkelformasjonen rundt Kurt bryter opp bylandskapet i et slikt multiperspektiv, slik at ulike bygg sett fra ulike vinkler retter linjene og fokuset mot Kurt. Det samme multiperspektivet forekommer i fiskemiddagsmotivet i *Fisken* (Loe 2001:26)³²: Rommet framtrer i ulike vinkler for å framheve samtlige figurer rundt et bord, og dermed ses Kurt forfra og Bud ovenfra. Rommet kan også ha en ekspressiv funksjon og forsterke karakterenes indre følelser. På illustrasjonen som viser Kurt og Buds nattlige flukt etter sykehusskandalen i *Kurt quo vadis?* (Loe 2001:256), troner

31Se illustrasjon nr. 2 i appendikset.

32Se illustrasjon nr. 4 i appendikset.

himmelrommet stort over figurene. Figurene blir små under den store halvmånen, og månen kaster lange, svarte skygger etter dem. Antydninger om mørke tanker og følelsen av å være liten viderefører teksten, som ytrer at Kurt og Bud ikke har det godt med seg selv.³³

Komposisjonen av de romlige tingene og figurene viser hvordan Kurt og de andre forholder seg til hverandre, og hvordan de kommuniserer med hverandre via kroppslige signaler. Aktørens kroppslige tyngdepunkt og bevegelser leder gjerne mot blikket eller ansiktsuttrykket deres. Illustrasjonen som viser at Kurt lurte på hvem Anne-Lise stemte på ved valget, og at Anne-Lise svarer med taushet, er et passende eksempel (Loe 2001:160). Kurts kroppslige tyngdepunkt og bevegelse danner en stor bue som leder mot hans trillrunde øyne. Kurts spørrende, åpne blikk rettes mot Anne-Lises blikk, og dermed flyttes fokuset over til ansiktet hennes, de store øynene og den sammenknepete munnen. Kroppsspåket sier mer enn mange ord – Kurts dynamiske, nysgjerrige og spørrende figur leder mot Anne-Lises stive og forknytte ytre. Anne-Lise stemte selvsagt ikke på Kurt og vil ikke fortelle det. Komposisjon av rom og linjer leder fokus mot karakterenes blikk flere steder. På illustrasjonen av Anne-Lises telefonsamtale til Kurt under Kurts udåd (Loe 2001:166) skråner linjen fra armlenet på Buds lenestol opp mot Bruse-Kurts blikk og videre opp mot Anne-Lises bekymrede øyne.³⁴

De plastiske, ekspressive konturene og komposisjonen av rom og linjer framhever aktørens ansiktsuttrykk, blikk og bevegelser, deres handlinger og kommunikasjon med hverandre og deres indre tanker og følelser. Vi befinner oss i et univers hvor nesten alt er synlig og sansbart i tekstplanet som i bildeplanet, og hvor karakterene artikulerer seg med røstene, kroppene og rommet. Denne fiksjonsverdenen er materiell og romlig, det som tenkes, føles og sies, blir ytret i i fysisk form i tekst og bilde. Kurts tredimensjonale fiksjonsverden ligner på teater- og filmmediet: uten kroppene og rommet, ingen fiksjon.

En Kurt i vold

Siden Kurt-karakterenes forholder seg til hverandre som kropp i et rom, som nærværskulturelle mennesker, følger det en viss fare for at de bruker kroppene til å blokkere og okkupere hverandres rom og kropp, slik at forholdet blir voldelig. Og det skjer. Kurt blokkerer rommet til hele Oslo-folket i *Kurt blir grusom*, slik at byborgerne må gjemme seg i kjellere for ikke å bli skadet. Kurt og Rashid okkuperer hverandres kropp når de slåss og biter hverandre i foten i *Kurt koker hodet*. Staub okkuperer Kurt og Buds kropp når han fengsler dem i en kjellercelle i *Kurt quo vadis?*. Kurt og Bud gjør vold på pasientene sine ved å slå dem i hodet og magen med en doktorhammer i

33Se illustrasjon nr. 5 i appendikset.

34Se illustrasjon nr. 6 og 7 i appendikset.

samme roman, og i *Fisken* er det Kahn og vennene som bruker gjenstander og kropper for å kunne skade Kurt og familien. Kurt representerer altså nærværskultur også når det kommer til vold. Vi ser riktignok tendenser til makt i *Kurt koker hodet*, hvor Gunnars kaikonkurrent prøver å overvinne Gunnars bedrift med usle knep, markedsøkonomisk list og trusler om konkurs. Det er imidlertid ikke snakk om at noen voldsutøvelse utsettes og omdannes til makt her, og dessuten bruker også konkurrenten fysisk vold så snart han ser at kongeskipet legger til kai ved Gunnars kai. Da er det straks isfjellattentat og brutal vold på gang. Maktendenser forekommer også i *Kurtby*, hvor Kirsti Brud gjentatte ganger truer Anne-Lise med dødelige slag i badekaret. Disse truslene blir også forsøkt omdannet til fysiske voldshandlinger, men rekker aldri å feste seg i maktform. Kurt-romanene representerer nærværskulturell vold og svært lite meningskulturell makt.

Kurts begivenheter

Det finnes en del hendelser og begivenheter i Kurt-romanene, ting finner sted. I *Kurtby* er dåpen en slik begivenhet, og utforkjøringen i elva, møtet med Kurtby, slaget i hodet, diaréutbruddet og gudstjenestene representerer andre hendelser og begivenheter. I de andre romanene finner vi begivenheter som politiske debatter, valg, hevnaksjoner, rettsak, kongebesøk, truckførerkonkurrans, kuturmøter, tyrefekting, nesten-drukningsulykke, osv. Men hvordan framstår disse begivenhetene og hendelsene? Er de knyttet til positive fornyelser og overraskelser som i meningskulturen, eller tilsvarer slike nydannelser og innovasjoner et illegitimt avbrudd på kosmologiens rytme og dens koder for menneskelig ledelse, som i nærværskulturen?

Kurt og familiens opplevelser av disse ulike begivenhetene knyttes sjelden til positive fornyelsesverdier og påfølgende overraskelser. Vel, mange av hendelsene innebærer en nydannelse, tyrefektingen i Spania er eksempelvis noe nytt for dem, og Kurts dåp fører til personlighetsendring og innsettelse som pastor i Pingpongmenigheten. Men de fleste av disse fornyelsene har en negativ valør fordi de bryter med Kurt-kosmologiens koder for menneskelig ledelse og atferd. Dåpen fører til at Kurt blir en monsterpastor som bare sprer gammeltestamentelig eder rundt seg, og som gjerne bistår i mord. Spanjolenes tyrefekting responderes med dumhetskarakteristikker fra hele familien. Rettsaken fører til at Kurt vedgår feilene sine, men også til at han må betale en gigantisk bot. De fleste begivenhetene er altså ikke knyttet til innovasjon som noe utelukkende positivt, og det er også påtakelig hvor sjelden noen lar seg overraske av de ulike hendelsene. Kurts grusomhetsåpenbaring kan skje den beste, og folk blir ikke hemningsløst forskrekket av det Kurt gjør, de blir derimot litt sure. Det ligger i bunnen at denne kosmologien åpner for at det utrolige kan skje på de naturligste måter, og at brudd på kosmologiens regelmessigheter dermed ikke er så overraskende. Alle kan bli rammet av en sekts overbevisning og grusomhet en gang i blant. Når

Kurts begivenheter kobles fra overraskelsen og tanken om fornyelse og forbedring, knyttes hans verden nok en gang til Gumbrechts nærværskultur.

Karnevalistiske Kurt

Lek i meningskulturell forstand spiller ingen stor rolle i romanene om Kurt. Det nevnes at Kurt spiller fotball med barna sine, og at familien spiller ludo i India mens Kurt henter en bilmekaniker i *Fisken*. Dette er alt som handler om regelregulert lek. Lekenhet og fiksjon fungerer heller ikke som en motvekt til en alvorlig hverdagsverden i Kurt-romanene, slik den ifølge Gumbrecht gjør i et meningssamfunn. I nærværskulturen tar man pauser fra hverdagens alvor i karnevalet, hvor man suspenderer seg fra den vanlige, kosmologiskfunderte livsrytmen i avgrensede tidsrom. Siden Gumbrecht ikke sier så mye om karnevalet, tar vi hans fotnoteoppfordring (Gumbrecht 2004:164) om å se nærmere på den russiske språkfilosofen og litteraturteoretikeren Mikhail Bakhtins karnevalbegrep i *Rabelais and his world* (1968) til følge. For å kunne plassere Kurt-bøkene i eller utenfor karnevalstrukturen, trenger vi nemlig et mer omfattende bilde av middelalderens latterfulle festligheter.

Bakhtin

Bakhtins studium fra 1930-årene undersøker hvordan middelalderens og renessansens folkekultur, folkehumor og karneval danner en forutsetning for og kommer til syne i den franske renessanseforfatteren François Rabelais' litterære verker. Bakhtin tar særlig for seg romanene *Gargantua og Pantagruel* (1532-64), som handler om kjempen Gargantua og hans sønn Pantagruel. Disse romanene retter et hemningsløst fokus på mat, drikke, ekskrementer, urin, kroppsdeler, tarmer, kjønnsorganer og seksualitet, og kombinerer dette «[...] med en negerende og degraderende omgang med den offisielle kulturs golde, abstraherende og pedantiske lærdomsopfattelse, dens teologiske udlægning af verden mv., som iscenesættes med stor munterhed, i en burlesk verden og rablende stil» (Bruhn og Lundquist 2001:15). Hos Bakhtin er alle disse elementene koblet til karnevalet. Siden karnevalet ikke er et litterært fenomen i og for seg, bruker Bakhtin det som «et samlebegrep for den folkelige latterkulturen i middelalderen og renessansen, med dens rituelle karnevalsopptog, muntlige og skriftlige parodier samt ulike former for markedsplasspråk, som forbannelser, eder og utrop» (Husby 1998:24). Vi skal se nærmere på hva dette innebærer.

Under middelalderen bar det offisielle livet preg av strenge maktdikotomier og sosiale skiller mellom høye og lave klasser. Det hierarkiske føydalsamfunnet, tuftet på orden og absolutte sannheter, gjorde krav på tidløshet og uforanderlighet. I dette offisielle livet fantes det ikke noe rom for latter, for her hersket et fælt, men imponerende alvor. Middelalderalvoret var, ifølge Bakhtin,

«infused with elements of fear, weakness, humility, submission, falsehood, hypocrisy, or on the other hand with violence, intimidations, threats, prohibitions. As a spokesman for power, seriousness terrorized, demanded and forbade» (Bakhtin 1984:94). Det offisielle og autoritære alvorret ble fusjonert med vold, begrensninger, forbud, avskrekkelser og frykt, noe som bidro til en massiv undertrykkelse av et folk som reagerte med mistro. Opp mot maktelitens dogmatiske, ensidige alvor, dens absolutte sannheter og skremselspropaganda, satte folket i bestemte tidsrom den maktbefriende *latteren*. Dette var som regel en legalisert form for folkelig latter, og den fikk frie tøyler på bestemte datoer i løpet av året, tilknyttet høytidsdagene, årstidsvekslingene, de hjemlige festmåltidene og markeds plassene. Dette var dager med fest, rekreasjon, ablegøyer, klovneri, spising, drikking, fråsing, kjøp og salg på markedet, utskjelling, lovprisning, fysisk kontakt, seksuell omgang, utkledning, parodiering, travestering, latter og bannskap for hele folket – det var karneval. Karnevalet fungerte som tidsavgrensede pauser fra det offisielle, regelbundne livet og inngikk i et komplementært forhold til den offisielle hverdagen. I sin pause fra undertrykkelsen frigjorde folket seg fra alt som var skremmende for dem, fra frykten for naturkrefter og menneskers makt og det som var mer skremmende enn jorden: Guds makt, det hellige, forbud og påbud, døden og helvetet. Folket frigjorde seg ved å le, og ingenting var for høytstående eller hellig til at det ikke kunne gjøres til latter. Døden ble framstilt som en komisk figur, man brant i stykker et byggverk som framstilte helvete, og man arrangerte muntre henrettelser. Kongen og øvrigheten ble forvandlet til narrer, og hellige bibeltekster ble travestert til tekster med slibrige bilder, eder, galle, forbannelser og bannskap. Alt truende ble latterlig, og med latteren kunne man overvinne frykten fordi latteren aldri kunne skape forbud og begrensninger: Laughter [...] overcomes fear, for it knows no inhibitions, no limitations. Its idiom is never used by violence and authority (Bakhtin 1984:90). Folket rettet den fryktløse latteren sin mot de samme objektene som alvorret rettet seg mot. Dermed skapte de en ny og uoffisiell sannhet, en uredd, maktfordrende og befriet sannhet om mennesket og verden. Seieren over frykten var imidlertid kortvarig, påpeker Bakhtin, siden den utopiske friheten tok slutt og nye undertrykkelser ventet når den offisielle sannheten trådte i kraft på nytt. Men den uoffisielle folkelige sannheten la grunnlaget for en ny selvbevissthet hos renessansemennesket ved å detronisere og fornye den herskende, offisielle sannheten og feire en utopisk likhet mellom folk fra alle samfunns lag.

Gjennom denne karnevalistiske sannheten ble makten fullstendig fornedret. Føydalsamfunnets hierarkiske strukturer ble nedbrutt og suspendert, sosiale roller ble snudd på hodet, og det opphøyde måtte bytte plass med det lave. Hele folket og alle len deltok i detroniseringen av makthaverne og hierarkiet, slik at det ikke ble noe skille mellom aktører og tilskuere. Man kledte seg ut og påtok seg nye sosiale skikkelser, man detroniserte kongen og kronet narren til majestet. På mange fester var

det obligatorisk å velge en konge og dronning for en dag, og på dårenes fest valgte man en narre-
abbed, en narre-biskop, en narre-erkebiskop og en narrepave. Narrebiskopene gjennomførte til og
med høytidelige kirkemesser og gjorde profaneringen komplett. Man gikk med bukser på hodet og
klærne på vrangen, man hevdet at sannheten fantes i vinen og ikke hos Gud, alt for å vise en
altomfattende bevegelse bort fra faste og absolutte kategorier, fra det gamle, opphøyde, ferdige og
avsluttede. Karnevalet gjorde det absolutte relativt og ambivalent. Kongen ble detronisert og
degradert, men hans monarkiske system ble ikke totalt negert. Karnevalet gjorde *ingenting* absolutt
og var verken total negasjon eller total bekreftelse. Det brøt ned strukturer og skapte dobbeltheter,
samtidig som det rettet fokus mot død, fornyelse, gjenfødelse og tilblivelse. Tilblivelse og relativitet
ble gjort til motsatser mot føydalvesenets krav om evig uforanderlighet, og dermed ble selve
øyeblikket for overgangen og vekslingen mellom de to ulike sannhetene viktig i karnevalet.
Topografien i karnevalmotivene beveget seg alltid fra det gamle til det nye, fra det som fødes, til det
som dør, og fra det høye til det degraderte og lave.

Karnevalets og den folkelige latterkulturen fant sitt estetiske uttrykk, sin estetiske oppfatning
og bilde av verden, i den *groteske realismen*. I sentrum for den groteske realismen stod det
materielt-kroppslige, menneskets fødsel, fornyelse, alder og død. Alle disse prosessene ble forstått
som utvekslinger med andre mennesker og verden, og disse utvekslingene forekom når mennesket
spiste og drakk, tisset og bæsjet, sloss med hverandre, hadde samleie med hverandre, arbeidet, osv.
Det groteske mennesket var ikke et isolert, verdensavsondret og avsluttet menneske, slik kroppen
kunne leses i den klassiske kanon, men derimot et *uferdig*, uavsluttet, stadig tilblivende og
grenseoverskridende menneske som gikk i ett med andre mennesker og verden: «The grotesque
body [...] is a body in the act of becoming. It is never finished, never completed; it is continually
built, created, and builds and creates another body. Moreover, the body swallows the world and is
itself swallowed by the world» (Bakthin 1984:317).³⁵ Siden den groteske kroppen var noe uavsluttet
som overskred seg selv og unnfanget nye kropper, ble kroppsåpningene, kontaktpunktene med
verden og andre mennesker, helt essensielle. Kjønnorganene og tarmene spilte hovedrollene i dette
groteske bildet. Munnen var også svært viktig, for det å spise og drikke var en av de viktigste
manifestasjonene av den åpne og uferdige kroppen og dens vekselvirkning med verden. Med
munnen kunne mennesket bite, tygge, svelge og fortære verden, vokse av den og la verden bli en
del av seg selv. Også anus bidro til å viske ut grenser. Avføring, svetting, nysing, snyting, spising,
driking, kopulasjon, graviditet, partering og svelging av andre kropper – alt ble utført i
grensesonen mellom menneskekroppen og verden, mellom gamle og nye kropper.

³⁵Her kan vi dra kjensel på Heideggers væren-i-verden, hvor subjektet og objektet ikke lenger er atskilt fra hverandre, men utgjør en fysisk enhet.

Alle disse groteske bildene hadde en uomtvistelig positiv og festlig karakter, mener Bakhtin, særlig fordi de ble blåst opp til enorme dimensjoner gjennom sterke overdrivelser. Hyperbolene fungerte nettopp som karnevalismens måte å tilkjenne det kroppslige en positiv valør på. Kroppsåpningene kunne oppnå kjempestørrelser i den groteske realismen, hos Rabelais finner Bakhtin for eksempel «men with disproportioned phalli (wound six times around their waists)» (Bakhtin 1984:328). Falloser og tarmar kunne leve et selvstendig liv: [...]»they can even detach themselves from the body and lead an independent life, for they hide the rest of the body, as something secondary» (Bakhtin 1984:317). Overdrivelsen av størrelsen på matretter, en av de eldste formene for hyperbolske grotesker, ble en parallell til overdrevne mager, falloser og munnar (Bakhtin 1984:184). I karnevalprosjeksjonene ble det høytidelig båret fram gigantiske pølser og boller, og også hos Rabelais finnes det tallrike bilder av enorme festmåltider, banketter for hele verden (Bakhtin 1984: 278). Avføring hadde også en positiv valør i den groteske realismen, den var et «gladmaterie» allerede fra antikken av og ble knyttet til fruktbarhet. Det samme gjaldt urin, som ble ansett som [...]«gay matter, which degrades and relieves at the same time, transforming fear into laughter (Bakhtin 1984:335). Alle skatologiske substanser kunne representere fornedrelse, men de ble også ansett som noe fruktbart, fornyende og positivt fordi de gjødslet verden og samtidig ble knyttet til kroppens nedre region, til de fruktbare kjønnsorganene. Rabelais forteller f.eks. at kjempen Gargantua urinerte i tre måneder, sju dager, tretten timer og førtisju minutter og ga med det liv til elven Rhone og sju hundre skip (Bakhtin 1984:150). I den groteske realismen ble verden et overflødigshorn som rant over av mat, svette, avføring, urin, sæd og vin, og alt ble knyttet til underlivsregionen.

Det mest framtrædende i den groteske realismen var, ifølge Bakhtin, selve degraderingen. Alt som var opphøyet, abstrakt, ideelt og åndelig, ble ført ned til bakkenivået, til det materielle og kroppslige planet hvor jorden og kroppen utgjorde en uoppløselig enhet. Det som var avskåret fra kroppen, jorden og menneskenes fellesskap og dermed alt som den offisielle kulturen dyrket, Gud, ideen og ånden, ble ødelagt og underminert i bevegelsen fra det høye og ned til det lave og kroppslige. Degraderingens bevegelse mot det jordiske og kroppslige tilsvarte kroppens nedre region – kjønnsorganene, tarmene, rumpeballene – sonen for fornyelse, fødsel og befruktning. Degraderingen innebar

destruction, a grave for the one who is debased. But such debasing gestures and expressions are ambivalent, since the lower stratum is not only a bodily grave but also the area of the genital organs, the fertilizing and generating stratum. Therefore, in the images of urine and excrement is preserved the essential link with birth, fertility, renewal, welfare. This positive element was still fully alive and clearly realized in the time of Rabelais (Bakhtin 1984:148).

I møtet med de kroppslige lavere lagene ble altså det opphøyde drept og underminert, men det fikk

samtidig nye, utopiske betydninger i form av fornyelse og revitalisering. Hellige bibeltekster mistet f.eks. sin opphøyde status i møtet med bannskap og uanstendigheter knyttet til den nedre kroppssfæren, men i bevegelsen fra å være et hellig testamente til å bli et «Grisens testamente» fikk tekstene en fornyende, befriende og travesterende kraft. Den karnevaleske kroppen skapte dermed *ambivalens*, den var tokroppslig, uavsluttet og dynamisk fordi den inkorporerte død og fornedrelse og den døende på den ene siden og fornyelse, fødsel og den fødende på den andre.

Dette tokroppslige og ambivalente kom til uttrykk i ulike former, blant annet i komplementære relasjoner og kontrastpar. Ung og gammel, barn og voksen, herre og slave inngikk mesallianser med hverandre, motsetninger dannet helheter. Innenfor helhetens ramme ble grensene mellom dem visket ut, og de binære identitetene gjort flytende. Det karnevalistiske språket ble tvetydig og ambivalent, fylt med latter, ironi, overdrivelser og degradering. Den stilistiske figuren oksymoron og dens sammenstilling av to motsatte begreper ble en gjenganger og koblet det høye sammen med det lave. Tegnet forente tese og antitese samtidig og koblet sammen fødsel og død, alderdom og ungdom, front og bakside, ros og utskjelling, det tragiske og komiske. Språket ble mangetydig, destabiliserende, ironisk, parodisk. Og ikke minst materielt, siden det alltid ble koblet til det kroppslige og alle motiver åpnet kroppens fortærende og fornyende nedre. Det hele kretset rundt det fysisk-kroppslige og latterens prinsipp, rundt kjønns- og avføringsrelaterte obsceniteter, lav ordkomikk, eder, galle, forbannelser og språklige tvetydigheter. Det kretset rundt den folkelige latteren, en universell, optimistisk og positiv latter hvor alt uten unntak var morsomt, en latter som aldri reiste bål, var dogmatisk eller hyklerisk, men som viste verden fra sin gladeste side. Dette var en latter som tvang alt alvorlig og høyverdig ned i en fornyende, degraderede, profanerende og kroppslig sfære, som materialiserte alt og gjorde det om til kjøtt, spekk og kjønnsliv. Ingenting var nøytralt og objektivt i denne latteren, alt var parodisk, tvetydig, subversivt og kroppslig, og hadde kraft nok til å oppheve et metafysisk og institusjonalisert hierarki.

Bakhtin skriver om karnevalet i forhold til Rabelais' verker, en forfatter som levde under middelalderen, og som tilhørte tidens karnevalkultur og groteske realisme. Kan vi egentlig overføre det Bakhtin sier om middelalderkarnevalet på et norsk forfatterskap, som tilhører en helt annen og moderne tid? Vil ikke dette innebære en anakronistisk bruk av latterkulturen og den groteske realismen, som allerede etter Rabelais' tid ble redusert til maskerade og humor? Dette er et viktig spørsmål til vår egen bruk av Bakhtin på Loes verker, og vi vil gi to svar på det. Det første svaret er at middelalderens latterkultur ikke har mistet sin innflytelse, selv i moderne tid, til tross for at den framstår i en mer utarmet utgave enn i Rabelais' tid. Den lever videre og formidles i subtile former gjennom overleverte sjangrer. Jørgen Bruhn og Jan Lundquist påpeker at Bakhtin selv fant klare spor av latterkultur i sin lesning av Dostojevskij: «[..][D]en lighedsskabende «polyfoniske» struktur

i Dostojevskijs værker viser, at sandheden om verden ikke kan opnås i kraft af én forfatters hierarkiske, «monologiske» udsagn om den – en tanke der er helt parallell med latterens princip» (Bruhn og Lundquist 2001:16). Bruhn og Lundquist påpeker også at det ikke er vanskelig å finne latterkulturelle og grotesk-realistiske manifestasjoner i det 20. århundre, og trekker fram Samuel Becketts tragiske latterunivers, Madonnas musikkvideoer og Joyces Ulysses som eksempler. Samt Monty Pythons vanvittige komikk, som «[...] trækker store veksler på en mangfoldighed af latterkulturens elementer, lige fra den overdrevne iscenesættelse af det materielt-kroppslige til den ambivalente degradering» (Bruhn og Lundquist 2001:17). Vi vil dermed tro at også Erlend Loes forfatterskap kan trekke veksler på latterkulturens arv. Det andre svaret vårt er at Loes fortellere ikke bare trekker veksler på middelalderkulturen, men bevisst bryter med den moderne tiden for å komme tilbake til den førmoderne, nærværskulturelle verdenen. Dette er det vår gumbrechtianske analyse handler om, altså en søken etter en fortidig nærværskultur som karnevalets latter utgjør en viktig del av. Slik kan vi si at Loe knyttes an til middelaldersk kultur både gjennom Bakhtin og Gumbrecht.

For karnevalet er tydelig en del av Kurts verden. Her finner vi en tydelig latterliggjøring og parodiering av samfunnets vertikale hierarkier. Vi finner roller i fri flyt, utkledning, kontrastpar, groteske overdrivelser og en sterk forkjærlighet for ekskrementer. Degradering står sentralt i form av eder og forbannelser, bæsje og tisse, et materialisert språk, lattervekkende, deklasserende allusjoner og rollevekslinger mellom høy og lav, barn og voksen. Vi skal nå se nærmere på Kurts karneval i hans moderne verden og begynner med et overblikk på samfunnsstrukturene, slik vi gjorde i denne gjennomgangen av karnevalet. Først ut i vår analyse kommer Kurtby.

Karneval i Kurtby

I *Kurtby* finner vi et samfunn som minner sterkt om middelalderens fasttømrede hierarki og dens rigide sosiale skiller. Overhodene i Pingpongkirken baserer seg i likhet med de adelige lensherrene på et avhengighetsforhold med undersåttene sine, et forhold tuftet på ensidig indoktrinering, fysiske avstraffelser og utbytting. Pingpongkirkens hierarki er fast og evig vedvarende fordi alternativet til undersåttene tilsvarer en sikker død i ulveskogen. Båtveien til Stockholm og en annen virkelighet er også blokkert, siden kapteinen og menigheten er hjernevasket til å tro at de hater Stockholm. Hun som styrer og steller ved dette diktaturet, er selv indoktrinert til å tro at hun er «altfor usikker og stygg og dum og full av feil til å være en god leder», for øverst i denne sekten troner fortsatt dens grunnlegger, avdøde pastor Astor. Likevel utgjør hun «de eldstes råd» sammen med Astor og Jesus (Loe 2008:81) og kan utstede dødsdommer som den eneste tilstedeværende representanten av kjøtt og blod. Hierarkiet er som følger: «Først kommer Gud og Jesus og Den hellige ånd, sier Kirsti

Brud, og så kommer Pastor Kurt og så jeg og så alle de andre i Kurtby og så kommer husdyrene og så du [Anne-Lise] helt sist, sammen med maurene» (Loe 2008:73). Barna rangeres også lavt på denne rangstigen, de er indoktrineringsobjekter som får «[E]t knallhardt knips på tissen helt ute der ved spissen» (Loe 2008:52) hvis de ikke følger Kurtbysektens lover til punkt og prikke.

I dette grusomme maktsystemet settes en hodeskadet, utslitt og forstumlet truckfører til å råde, lede og forkynne. I denne vekslingen finner karnevalistiske rolleomveltninger sted: Kurt kler seg ut som en pastor med svart kjortel, kors og Jesus-skjegg, Anne-Lise forvandles til en hvitkledd, heklende pastorkone med konete pastorkonekjole (Loe 2008:38), mens barna blir til kjortelkledde, syngende sektelever (Loe 2008:51). Den lave truckføreren blir til en hellig leder hvis ord blir mottatt som lov, og den høye arktiekten Anne-Lise blir like lav som maurene. Barna er i praksis heller ikke langt unna de laveste lave, for de degraderes stadig vekk via trusler rettet mot underlivet. Men med Kurt og familiens ankomst til Kurtby starter en gjennomgående degraderingsprosess av *Kurtbysekten*, til tross for at familien inntar sektens hierarkiske struktur. Først ute med degraderende kommentarer er Bud, som spør sektens øverste skikkelse, Kirsti Brud, om hjertet hennes sitter i rumpa hennes mens han peker på Kirstis bakdel (Loe 2008:32). (Og etter hvert som Kirsti Brud avslører sin identitet, viser det seg at Bud har rett, for Kirstis hjerte er ikke fylt av Jesus, som hun aldri har møtt, men av noe ganske annet og illeluktende). Anne-Lise uttaler senere i romanen at hun håper en muldvarp bæsjer på Kirsti Bruds brødskive og degraderer henne ved å knytte henne til dyreavføring. Kirsti degraderer på sin side Anne-Lise ved å rette forbannelser og helvetesvisjoner mot henne. Den største degraderingsutøveren er imidlertid pastoren selv, den grusomme pastor Kurt. Etter å ha møtt Jesus og blitt fylt av Den hellige ånd fra topp til tå, slik han i alle fall tror han har gjort, blir Kurt et karnevalistisk monster som pøser ut forbannelser, lover, utrydningstrusler og urenhetskarakteristikker fra 3. Mosebok på alle. Forbannelsene er tatt ut fra ingenting, gir ikke mening og står ikke i sammenheng med noe, faktisk kan de bare kobles til en senil og smågal prest fra Sognefjorden. Kurt blir en parodi på en kristenfundamentalistisk, selvdyrkende, svovelprekende vestlandsprest, en utkledd skrulling som elsker å skjelle ut menigheten og kontrollere sitt hjernevaskede folk ved å få dem til å tie og applaudere for ham om hverandre og å motta urgamle presteforskrifter som gjeldende lover i Kurtby. Denne presten er besatt av utrydningstrusler og er så grusom at han anerkjenner Kirsti Bruds forslag om å sette kona og barna sine ut i skogen til ulvene. Så lenge det dreier seg om menighetens verdier og tradisjoner, går Kurt med på utrydningsplanen uten å blunke. Det grusomme ved pastor Kurt er så grusomt at det blir til en lattervekkende hyperbol, i alle fall når man vet at det ikke finnes et eneste hellig fiber i Kurts kropp.

For Kurt har aldri møtt Jesus, derimot har han i ørska forvekslet den hvitkledd Anne-Lise med Guds sønn. Og han har aldri blitt fylt av den hellige ånd, han har bare slått hodet sitt og badet i

sin egen diaré under dåpen. Dette er profanering, grotesk degradering og hyperbolisering på sitt aller sterkeste: Kurt, Bud, Bruse-Kurt og Helena utstøter alle så store mengder avføring i vannet at det blir brunt og kloakklignende, og når Kurt i tillegg slår hodet sitt mot en stein i klokkvannet, forveklser han diarébadet med en åpenbaring av Den hellige ånd. Avstanden mellom et hellig dåpssakrament og dens personlige renselse og kirkeinntredelse er gigantisk fra Kurts ritual. Det er dermed heller ingenting hellig ved Kurts åpenbaring av mosebokversene, det er rett og slett et produkt av en hodeskade og et panikkanfall som følge av avføringsvann i munnen og nesa. Kurts lattervekkende profanering er gjennomgående i romanen. Kurt vanhelliger den allmektige Gud ved å bli imponert over sidetallet i Bibelen: «Så det stemmer med andre ord at Han har skrevet Bibelen? Imponerende. Er det ikke mange hundre sider?» (Loe 2008:48). Enda mer imponert blir Kurt når han skjønner at Gud har vært smart nok til å la andre gjøre skrivejobben for seg. Den hellige ånd slipper heller ikke unna latterens og blasfemiens tak når den forveksles med «den heldige ovn» i munnen til pastor Kurt. Kurt profanerer dessuten Jesus ved å knytte ham til rusbrus, Kristi Brus, som beruser sekten på en svært fysisk måte og sørger for at samtlige sektmedlemmer ligger bevisstløse og langflate av fyll.

Kurts hyperbolske blasfemi er egentlig bare et tilskudd til en allerede blasfemisk sekt. Kirsti Brud tolker Buds gæliske sang, som oppstår når Bud gjør det han kan for å holde diaréavføringen sin innenfor lukkemuskelen under dåpen, som hellig tungetale. Denne gudommelige nådegaven er forøvrig noe Kirsti selv underviser i. Kirsti Bruds egne dåpsord refererer til både falske trylletriks og Liverpool: «Måtte Den hellige ånd fylle dere og Jesus ta bolig i dere. Slipp dere løs og bli med i gjengen. You'll never walk alone. Hokus Pokus Filiokus!» (Loe 2008:56), og slik glir kanonisert kirkespråk inn i uttrykk som ikke har med kristendom å gjøre i det hele tatt. Og det er mye her som ikke har med kristendom å gjøre, men som snarere ligner en oppkonstruert religion med galmannsinteresser: Jesus blir til en pingpongboardskapende fyr som velsigner Kirstis ekteskapelige håndholding med Kurt, og som bestemmer at Anne-Lise og barna skal dø i skogen, og at kloden skal bli varm hvis han fryser. Jesus omtales også som «sjefen over alle sjefer» og alluderer til Asgeir Borgemoen fra NRK Barne-TV. Felles for disse to sjefene er at de begge er barnas venn, men det ligger ikke mye hellig og høytidelig over akkurat denne sjefstittelen. Jesus blir noe annet enn hellig messias i allusjonen som rødhåret og rockete TV-figur med en vaskebjørn som bestevann. Hele Bibelen travesteres og kokes dessuten ned til tre ord: Miskunn, straff og helvete. Helvetets evige koking, grilling, spidding og knipsing på tissen er det viktigste budskapet i Bibelen, i alle fall ifølge Kirsti Brud. Hun truer med evige pinsler stadig vekk for å opprettholde sitt onde og undertrykkende system, og så altomfattende er truslene at til og med folk som har lyst til å dra til Mummidalen, rammes av dem.

Alt ved Pingpong-sekten latterliggjøres, parodieres og degraderes, ja hele sektsystemet destabiliseres med Kurt-familiens grotesk-realistiske karneval. Sektens Jesus/pastor-figur er en truckfører som egentlig tror mer på kardemommeloven enn på Bibelen, og hans åpenbaring er et diarébad. Ypperstepastoren og sektens grunnlegger degraderes til det ultimate lavmål, til en avdød galning. Alt som er hellig og høyverdig i sekten, faller ned fra tronen sin og blir til noe latterlig og barnslig, som f.eks. trylletriksformularer. Og alt som er undertrykkende, skremmende og ondskapsfullt, blir gjenstand for fornedrelse og komedie. Så lenge Kurt og familien hans befinner seg i Kurtby, er det karnevalistiske tilstander som råder, og før de reiser avsted, har de satt hele bygda på hodet. Med Kristi-Brus-sabotasjen lykkes Kurtbys laveste «maur» å nivellere hele sekten ned på bakkeplanet (i likhet med den groteske realisms stadige bevegelser fra det høyverdige til det degraderte på bakkenivå) og å heve seg over alle sammen med sin kløkt og handlekraft. Slik vendes rollene helt konkret på hodet. Til og med Kirsti Brud endrer rolle: I sin alkoholpåvirkede tilstand har hun en dårlig åndelig dag, et klart øyeblikk og aner ikke hva hun gjør med øksa hun bærer på. Hun opphøyer Anne-Lise og familien til «noen herlige typer». Kirsti Brud blir rett og slett et fornuftig og normalt menneske igjen når hun får promille i blodet. Når familien kommer seg vekk fra sektbygda, blir de vanlige rollene sakte, men sikkert gjenopprettet igjen, selv om Kurt fortsatt snakker vestlandsdialekt. Kurt ler av sin feilkobling mellom diaré og Den hellige ånd, og alle i familien ler når Kurt later som om han fortsatt er på helveteskjøret. Og så er det tilbake til truck og hverdag.

Karneval i Kurts Norge

I de første fire bøkene befinner Kurt seg i Norge, i nærheten av Oslo. Likheten med Kurts samfunn og det norske, moderne samfunnet er mange: Landet har (hatt) en populær kvinnelig statsminister med en sterk tendens til å bli gjenvalgt, hun bestemmer alt og er myndig og streng mot dårlige tapere. Landet har en folkelig konge uten noen politisk funksjon og uten rett til bestemme noen ting, men som åpner broer, kjøpesentre og skoler og litt av hvert ved å klippe snorer. Det eksisterer et blad som heter Dine Penger, en Sydpolarer ved navn Erling, et TV-program ved tittelen «Norge Rundt» og et begrep som refererer til en lysfontene. Det er rot i offentlig sektor (Loe 2001:268), alt går så sakte der (Loe 2001:218), og det finnes flere barnehager som er falleferdige og kan rase sammen når som helst (Loe 2001: 218). Landet er et demokrati, alle kan i prinsippet bli statsminister så lenge man får nok stemmer ved valg. Det finnes en domstol, et Storting og en statsminister, og dermed er det grunn til å tro at landets statsmakt i prinsippet er fordelt etter maktfordelingsprinsippet. Landet er et rikt land med innbyggere som besitter penger, biler og båter. Det fører videre en streng og restriktiv innvandringspolitikk.

Kurts Norge representerer et temmelig rigid klassesamfunn. Øverst troner en temmelig eneveldig statsminister som «bestemmer rubb og stubb», og dommeren i rettsaken mot Kurt framstilles som svært mektig i sin overdimensjonerte, verdiperspektiverte og strenge skikkelse i Hiorthøys illustrasjon (Loe 2001: 172). Kongen er «selveste kongen» (Loe 2001: 168) og troner høyt på hierarkitoppen. Ikke langt unna kommer legene, som nyter høy status fordi de tjener mange penger, har personsøkere og passer på at folk er friske og raske, noe som er «veldig veldig viktig» (Loe 2001: 200). Lærere oppnår status i egne øyne ved at de innehar store kunnskaper og kan lære bort nesten hva som helst til hvem som helst, mens arkitektene har status fordi de kan tegne og konstruere hus. Under makteliten og den akademiske høyborgen finner vi lavstatusklassen, arbeiderklassen med sine truckførere, transportarbeidere og barnehagetanter. Dette er en nødvendig klasse, for «noen må kjøre truck også» (Loe 2001:224), men den er slett ikke like viktig som doktoryrket. Nederst på rangstigen finner vi folk som bare er noen få år gamle, og som nesten ikke forstår noen ting. Disse menneskene framstilles som plagsomme og vettløse, og må av og til legge seg midt på dagen fordi de irriterer andre med barnslige spørsmål.

I begynnelsen av hver Kurt-roman innfinner aktørene seg med sine samfunnsroller, og det er en stillestående normaltilstand som hersker. Men like etter at normaltilstanden har blitt presentert, kommer åpenbaringene – fisken, diamanten, containeren, spådommen – og subversive bevegelser settes i sving. Roller går i oppløsning: Kurt slutter å kjøre truck, Anne-Lise slutter i flere tilfeller med å tegne hus, og Bud slutter å gå i barnehagen. En karnevalistisk veksling forekommer ved at Bud og Kurt forandrer karakter. Forut for åpenbaringene presenteres Kurt som en beundret truckhelt og Bud som så liten at han ikke forstår noen ting. Men Bud viser seg å være det stikk motsatte av det fortelleren karakteriserer ham som i åpningssekvensene: Han er slett ikke en som nesten ikke skjønner noen ting og går heller ikke rundt «og er barnslig hele tiden og spør om hva er det? og hva er det?, helt til alle blir irriterte og sier at han må gå og legge seg, selv om klokken kanskje bare er tre og det er flere timer til barne-TV» (Loe 2001:191). Som vi vet er Bud mer voksen enn de fleste. Kurt går fra applausframbringende truckmanøvrering til å innta alle slags roller. Kurt omdanner seg selv til ulike typer samfunnsmonstre. Etter åpenbaringene danner den voksne, men barnslige Kurt en mesallianse med sin svært unge og likevel voksenaktige sønn Bud, og sammen utgjør de et oksymoronsk kontrastpar etter karnevalistisk mønster. Den ambivalente, voksen-barnslige Kurt slår seg sammen med sin ambivalente lille sønn som har begavelser fra en annen verden. Kurt og Bud utfyller hverandre som motsetningspar og blir en enhet av dynamitt og fallitt.

I mellomrommet mellom åpenbaringene, mellom det som gjør at Kurt forlater trucken sin og til han finner tilbake til den, setter Kurt og Bud i gang sitt karneval. I sin karnevalistiske framferd gjør de alle absolutte kategorier relative, deres egne roller som voksne og barn inkludert. Kurt og

Bud bryter ned hierarkiske samfunnsstrukturer ved å forsyne seg av alle slags roller som måtte passe dem. I *Kurt blir grusom* har ikke Kurt tenkt å stoppe med statsministerposten, men har tenkt å innta den største rollen av dem alle, som «den rikeste og mest innflytelsesrike mannen i Norge, og muligens i hele verden» (Loe 2001:142). Selv om han ikke oppnår akkurat denne rollen, klatrer Kurt og Bud høyt på den sosiale rangstigen. De gjør rollevekslingene sine synlige ved å *kle seg ut*. I *Kurt blir grusom* kler Kurt seg ut som en rik mann. Han ikler seg dress, mobiltelefon og sigarer, maler trucken sin i gullfarge og setter inn tittelen «mangemillionær» i telefonkatalogen. Når Kurt setter i gang valgkampanjen sin, får også Bud en liten dress med slips og lakksko og en liten mobil. Bud blir så flott og barsk at voksne damer plystrer på ham når han snakker i mobiltelefonen sin, og slik kler de seg ut som henholdsvis statsministerkandidat og kampanjeleder. I *Kurt quo vadis?* kler de seg opp i tettsittende, skøytetrikotlignende støvsugerdrakter med røde, raffe støvsugeremblemer på når de går i gang med sin rengjøringsaksjon for Norge og Tyskland. Videre forvandles de til doktorer når de «stikker innom vaskeriet som ligger nederst i båten og tjuvlåner to hvite kjortler. En stor og en liten» (Loe 2001:243). Selv om Bud ikke ser «ut som om han er stort eldre enn noen få år» (Loe 2001:248), går selveste sjefsdoktoren på sykehuset god for at Kurt og Bud er ekte leger.

Som utklede leger og politikere gjør paret seg til representanter for voldsomme hyperboler og parodier. Kurt og Bud etterligner yrkene, reduserer dem til et par enkle karakteristikk og hermer etter disse. De begrenser legeyrket til enkle spørsmål og råd, plasterpåklistring, stetoskoplytting og slag i mage og hode med doktorhammeren. De gjentar disse grepene så lenge de kan, overdriver dem og *parodierer* legeyrket. Kurt og Bud parodierer politikere også, ved å gjøre seg selv til representanter for tomme løfter og tom retorikk: «Vil du virkelig bruke av dine egne penger hvis bøndene mangler noe? spør Bud etterpå. Nei, sier Kurt. Det var bare noe jeg sa. Jeg sier jo så mye. Det må man hvis man skal blir statsminister. Jeg tenkte vel det, sier Bud. Men hvis noen husker hva du sa? spør Bud. Da nekter jeg, sier Kurt» (Loe 2001:152). Kurt diskuterer aldri konkrete saker, men messer fram at folk skal stemme på ham og en trygg framtid.

Politikervirksomheten ender, som vi vet, med at Kurt går løs på Oslo og Stortinget med den ødeleggende maskinen sin, og han støttes fullt ut av sin kontrastparallerte sønn. I alle rollene deres finnes det elementer av overdrivelser og parodi. I sine parodierte roller som viktige samfunnsaktører blir yrkene gjort til latter. Rollene blir snudd opp-ned og besatt av samfunnets to laveste lavkaster, et barn og en truckfører, og framstår som så enkle at hvem som helst kan utføre yrkesoppgavene. Slik viser Bud og Kurt at samfunnssystemet og dets sosiale hierarki er relativt og foranderlig. Kurt og Bud blir imidlertid gjort til latter selv fordi de strekker hyperbolene litt for langt og setter andre menneskers liv i fare.

Det er ikke bare disse yrkesgruppene i den sosiale høyborgen som gjøres til latter. I Kurts

karneval endrer de fleste roller karakter. Hele hierarkiet snus på hodet gjennom latterens prinsipp når aktører med høy samfunnsposisjon avslører latterlige og svært barnslige sider ved seg selv. Ingen kommer utenom en flytende, latterliggjort og usikker identitet. Latteren kobles ikke alltid til groteskrealistiske bilder som mage, tarmer og underliv, men det forekommer – som vi snart skal se.

Staten, statsministeren, kongen og de voksne

Den besjelede, brevskrivende staten er kanskje den som faller høyest fra tronen i Kurts verden. I *Kurt quo vadis?* framstilles staten som et iskaldt byråkrati uten evne til å føle empati med hjelpetrengende, forfulgte og trakasserte mennesker, samtidig som den oppfører seg som et egoistisk barn. Flyktningenes eneste kommunikasjon med staten går gjennom søknader om oppholdstillatelse og statens avslagsbrev på søknadene. Som avsender av avslagsbrevet viser staten hva slags preferanser den har, og at den har evne til å velge og vrake på usaklig basis. Ingen av flyktningene får positivt svar fra staten, og begrunnelsen for dette er at Norge allerede har de folkene det trenger, og at staten vil gjøre de norske innbyggerne så rike som mulig. Staten ser på flyktninger som en ren utgiftspost, noe Norge ikke har behov for når det skal forsyne sine heldige borgere med «flere penger og biler og båter». Derfor gir den klart uttrykk for at flyktningene «bare [kan] glemme å få lov til å bli her» (Loe 2003: 106). Begrunnelsens urimelighet forsterkes av rasistiske tendenser: «Vi behøver deg ikke, og dessuten syns vi du ser rar ut» (Loe 2003: 106). Denne egoistiske og diskriminerende staten topper sin egen urimelighet ved å gi *ballongen* til Fatima oppholdstillatelse, siden den synes ballonger er fine og dessuten billige i drift: «Kjære ballong. Vi ønsker deg velkommen til vårt langstrakte og vakre land. Du kan få bli her så lenge du ønsker. Vi liker ballonger. De pynter opp på en fin måte, og så koster det oss ingenting å ha deg her. Velkommen på laget. Hilsen staten» (Loe 2003: 106). Statens brev er barnslige liker-liker ikke-konstateringer, og den avskrives som et bortskjemt barn som liker ballonger bedre enn visse mennesker, og som ikke vil dele sine goder med andre enn sine utvalgte venner. Heldigvis får ikke staten siste ord i laget når det kommer til flyktningenes skjebne, for andre stater griper inn og hjelper. Staten, selve instusjonen som har autoritet til å styre og bestemme over det norske folk, mister kronen sin når den framstår som en usaklig og svært barnslig fysak i Kurts verden.

Den populære, kvinnelige statsministeren troner i statsministerposten som en folkevalgt enehersker i *Kurt blir grusom*. Hun antyder at hun er hevet over alle prinsipper om maktfordeling siden det er hun som bestemmer alt, men folkesuverenitetsprinsippet står hun inne for, ettersom folket elsker henne og har valgt henne til statsminister fordi hun er så «ekstremt grei og populær» (Loe 2001:142). Det males et bilde av statsministeren som svært myndig. Hun bestemmer alt, har en myndig talemåte («Det skal være sikkert og visst», Loe 2001:141), gir råd om hvordan man blir

statsminister og opptrer som svært streng overfor Kurt når han har tabbet seg ut. De fleste voksne lesere vil nikke gjenkjennende til denne karakteren og Gro Harlem Brundtlands rolle som statsminister, og kanskje også til Arbeiderpartiets storhetstid i norsk politikk som det partiet som bestemte «rubb og stubb». Den myndige og mektige statsministeren kommer imidlertid ikke utenom en svært enkel talemåte, enkle slutninger, selvforherligelse og en åpenbar mangel på allmennkunnskap. Statsministeren har aldri hørt om prinsippet som dreier seg om å bli rik ved å kjøpe ting billig og selge dem dyrt, og når Kurt forteller henne om det, synes hun at det både «høres lurt ut» (Loe 2001:142), og at det er noe hun skal tenke over. Konnotasjoner som rettes mot selveste AP-dronninga, sosialdemokratiets og det egalitære samfunnets høye forsvarer, får en lattervekkende kontrast i ytringen om at hun mener det er lurt å gjøre seg rik på andres bekostning. Hun forenkler også hele den demokratiske valgprosessen til å få folk til å like ens person og er ikke sen om å stadfeste at ingen har noen sjanse mot henne, så grei og populær som hun er. Statsministeren framstår som myndig, men samtidig latterlig, barnslig og naiv.

Hans majestet opptrer i to Kurt-romaner, i *Kurt blir grusom* og *Kurt koker hodet*. I *Kurt blir grusom* rister han på hodet når han ser hva Kurt gjør med slottsparken ved hjelp av den destruktive maskinen sin. Han presenteres som en som har sett mye, og det antydes at han besitter livserfaring og visdom. Men i *Kurt koker hodet* er det mest kongelige med kongen at han går med en krone i Hiorthøys tegninger. Ellers framstår han som en narr, en tradisjonsbrytende pølseelsker som bare duger til å klippe over snorer. Han lar lysten på pølser styre valgene sine og bryter gamle tradisjoner for å konsumere pølser. Ikke bare er kongen illojal mot Gunnar og tradisjonene, men han går etter pølser som er gratis, han som antakelig kan få det meste han peker på helt gratis. Eller kan han det? Denne kongen er temmelig umyndig: Han blir ikke oppvartet på noen ærefull måte og spør stadig vekk om han kan få en pølse til. Han argumenterer også for pølsepåfyllet med et utakknemlig «som takk for at dere fikk redde meg» (Loe 2003:127). Kongen kan heller ikke svømme, han «ligger i vannet og plasker for livet» (Loe 2003:122) og kan ikke redde verken seg selv eller Bud. Kongen degraderes maksimalt når han heises opp fra vannet med toppen av en flaggstang: Flaggstangen troner ikke opp i været, men ned mot bakken, og det er et halvdruknet, kavende nasjonalsymbol som festes til toppen. Videre kan ikke kongen bestemme noe som helst, alt han bruker tiden sin på er å klippe snorer, seile med båten sin, spise pølser og kose seg med familien (Loe 2003:124). Kongen er komisk og totalt umyndig.

Likevel er han ganske viktig og ærefull i sine egne øyne. Han omtaler seg selv som «selveste kongen» og rettferdiggjør viktigheten av jobben sin ved å påpeke alle snorene som skal klippes over, og alle institusjonene som skal åpnes. Når han forteller om klippevirksomheten sin og viser en stor og flott saks som «har vært i familien siden Harald Hårfagres tid» (Loe 2003:124), antydes det

at han trekker den kongelige snorklippingstradisjonen helt tilbake til Hårfagre. For de fleste som har lest Snorre vil koblingen mellom Harald Hårfagre og saksen ha noe med Gyda, hår, maktutvidelse, fryktløs kampånd og kriger å gjøre, men i denne kongens virkelighet ser det ut til at Hårfagre har drevet med åpninger av institusjoner og snorklipping akkurat som ham selv. Denne majestetsparodien oppfører seg dessuten temmelig urimelig. Kongen setter likhetstegn mellom containerflyktingenes tvungne viderereise til andre land og lystfølelsen han selv opplever når han reiser på lærerike turer til fine land: «Men opp med hodet! Det fins mange fine land. Jeg reiser en del selv. Jeg syns det er moro å reise. Og lærerikt, selvfølgelig. Var det da noe mer?» (Loe 2003:125) Det er ikke mye empati å spore hos denne kongen. Men han er «snill» nok til å tilby sine tjenester til flyktingene som han ikke hjelpe når det kommer til oppholdstillatelse: «Hvis de har noe som skal åpnes, så klipper jeg gjerne over snoren. Det er bare å ringe» (Loe 2003: 125).

I likhet med denne ubrukelige kongen blir nesten samtlige voksne aktører latterliggjort. De taper maskene sine og mister autoritet både i yrkesrollene sine og rollene som ansvarsfulle og kloke voksne. Den nokså ansvarsbevisste og kloke Anne-Lise underminerer både voksenrollen og arkitektyrket sitt på festen i *Kurt quo vadis?*, hvor hun glemmer å snakke med Kurt slik hun har lovet og undergraver alt som dreier seg om saklighet, høytidelighet og status i tilknytning til arkitektyrket. Anne-Lise løper av gårde med spasmske, ukontrollerte bevegelser (jf. illustrasjon, Loe 2001:199) mot arktitektvennene sine så fort hun får øye på dem, roper «[H]er kommer jeg» (Loe 2001:198) og ber dem gjette hva slags hus hun tegnet dagen før. Det er ikke snakk om at arkitektene diskuterer ulike arkitektoniske utforminger, men at de utfører en barnslig gjettelek for å finne ut hva slags hus Anne-Lise har tegnet og fargelagt. I dette tilfellet viser Anne-Lise at hun kan være egoistisk, selvsentrert, ukontrollert og barnslig. I tillegg vet vi at de fleste voksne karakterene feilslutter, mangler kunnskap, viser dårlig dømmekraft, lar seg styre av spontane følelser og i mange tilfeller ikke har evne til empati.

Skatologiske hyperboler, grotesker og degradering

Flere voksne karakterer latterliggjøres og degraderes gjennom groteske kroppsutrustninger eller gjennom tilknytninger til kroppens nedre region. Det gjelder særlig en voldsom fascinasjon for ekskrementer og en overproposjonert produksjon av kroppsvæsker.

Kåre, en voksen mann med lang arbeidserfaring, mister det meste av voksen høyverdighet gjennom sitt sterke fokus på avføring. Han er en flittig bruker av ordet «bæsj» og kobler det til utenlandsk leverpostei for å nedsette dens smak. Han foreslår også at han kan ødelegge kaikonkurrentenes kundetiltrekkende pølser ved å tisse på dem i *Kurt koker hodet*, og tyr til tyngre skyts når Gunnar og Kåre avslår ideen hans: «Hva om jeg bæsjer på dem?» (Loe 2003:18).

Kurt bruker også avføringsbegreper i nedsettende vendinger. Han synes, i likhet med sin minste sønn, at ordet bæsje er ganske morsomt. I *Kurthy* avsløres et sterkt avføringsfokus hos Kurt, som tror at potetene i Sverige og Finland er fulle av ekskrementer. Han tror at finner og svensker bruker venstre hånd til å tørke seg etter å ha gått på do, at de ikke vasker seg, og at de plukker poteter med venstre hånd. Dette synes Kurt er svært ekkelt, og det opptar ham i høy grad. (Dermed er det kanskje ikke så rart at han får panikk av å få avføring i munnen under dåpen.) I samme roman degraderer Kurt svenske trær ved å tisse på dem: «Til slutt blir det så mye skog at Kurt mister besinnelsen og stopper trucken og løper ut og tisser på skogen» (Loe 2008:16). Han tåler dem ikke og tisser på seks-sju trær. Kurt latterliggjøres også av å ha en grotesk kropp. Den kan svette flere liter i sekundet, og Kurt svetter i flere tilfeller bøttemengder av svette. Gjennom sin usannsynlige svettekapasitet blir Kurts kropp åpen og uavgrenset i forhold til verden, den glir i ett med den verdenen han svetter sin litervise avfallsstoffer på. Dette er noe vi kjenner igjen fra vår utredning om aktørenes roller som kropp i en verden som ikke er oppdel i subjekt og objekt (jf. s. 88, 24, 19), hvor vi fant ut at aktørene smelter sammen med sine omgivelser gjennom sin fysiske omgang med dem. Kurt og trucken er en enhet, en grotesk og komisk kropp bestående av hjul, metall, hydraulikkstag, øyne og bart.

Flere karakterer er utrustet med groteske, hyperbolske urinblærer. Bruse-Kurt drikker ekstreme mengder brus og tisser ekstreme mengder tiss: «Antakelig er det ingen annen i hele landet som tisser like mye som Bruse-Kurt» (Loe 2001:84). Bruse-Kurt blir dermed en grotesk karakter, som fortærer verden ved å drikke den, som nærer den ved å tisse på den, og som slik blir en flytende kropp som smelter sammen med jorda. Samtlige flyktninger kan holde seg i ukesvis før de går på do, og når de først tisser, tisser de «kjempemye», «i vilden sky», «de tisser og tisser» og «løper bort for å tisse igjen». Den ganske rike mannen som i *Fisken* lander flyet sitt på Antarktis «tisser lenge» og «tisser en hel liten elv» (Loe 2001:54). Denne groteske, hyperbolske tissekapasiteten og det sterke fokuset på den nedre kroppsregionen gjør at figurene framtrer som latterlige, groteske, overdrevne, degraderte, komiske – og karnevalistiske. De har en tissekapasitet som nesten tangerer Gargantuas, og enda er de ikke kjemper, men vanlige voksne og barn. I likhet med Gargantuas univers har disse kroppssubstansene med en utvisking av grensene mellom menneskekropp og verden å gjøre. Dessuten har kroppssubstansene med utvisking av sosiale og aldermessige roller å gjøre: Både voksne og barn interesserer seg for avføring, og både voksne og barn er utrustet med lattervekkende og høyst overdrevne urinblærer. Urinen visker også ut grenser mellom høyklasse og lavklasse, for både containerflyktningene og den veldig rike piloten tisser elver av urin uten å mukke og til alles beskuelse.

Kurts verden er utvilsomt karnevalistisk. Aktørene setter i verk en tidsbegrenset pause fra sin

kosmologiskbaserte normaltilstand og gjør alt flytende og ambivalent med sine degraderinger av de høye og opphøyelser av de lave, med rollevekslingene, overdrivelsene og fokuseringen på kroppsvæsker. De skaper en alternativ virkelighet til den normale virkeligheten og setter alvoret ut av spill med latter. Vi har ikke nevnt så mye om *Fisken* i denne sammenhengen, siden den mest av alt tematiserer en forunderlig familiereise framfor et kontrastpar som går løs på samfunnets sosiale skranker. Men *Fisken* er også grunnleggende karnevalistisk, for den handler i bunn og grunn om et hyperbolsk kjempemåltid og summen av opplevelser knyttet til den karnevalistisk-overdimensjonerte, gigantiske fiskemiddagen. Her viser Helena seg som en grotesk figur, for overgangen mellom henne og fisken er temmelig flytende. Det blir mer og mer av Helenas kjøtt og mindre og mindre av fiskens kjøtt, de to går nærmest i ett. I tillegg kommer de flytende grensene mellom ung og voksen.

Latterens subversive funksjon

Hva slags funksjon har karnevalets etablering av alternative virkeligheter? Vi har allerede sett at Kurts karnevalvirkeligheter snur de vante konvensjonene på hodet, gjør alt til latter gjennom det groteske og setter det vanlige, hverdagslige alvoret ute av spill. Men karnevallatteren er ikke blottet for alvor, for den blottstiller den vante virkeligheten for å parodiere den. Karnevallatteren er altså tydelig samfunnskritisk og subversiv. Men hva er det som omstyrtes i Kurt-bøkene?

Kurtby har vakt voldsomme reaksjoner etter utgivelsen i høst, og vist at Kurts svenske menighetskarneval virkelig har sprengkraft i seg. Boka har ertet på seg mange, både kristne og ikke kristne (for ikke å snakke om svenskene). Loes forlag har fått henvedelser fra kristent hold med ønsker om tillatelse til å be for ham, mens Hedningesamfunnet har utropt Loe til vinner av Kristendummen-prisen, med boken «Guds lille brune» som premie – «en bok full av bibelsitater av verste sort» (Lystrup 2008).³⁶ Noen har ment at Knutby-parodien er smakløs og syk, mens andre har ment at det er direkte sunt å sette kritisk søkelys på trosformidling til barn. Loe selv har ikke lagt skjul på hva han ønsker å formidle:

Jeg mener at det å alltid skulle ha respekt for det andre tror på, er noe utrolig stort sprøyt. Det har gått altfor langt. Selvfølgelig skal man ikke ha respekt for det irrasjonelle og teite. Det er direkte ødeleggende å ha respekt for slike ting. Derfor tenkte jeg at dette er en genre som mangler i barnelitteraturen. Og derfor har jeg også med vilje valgt å være barnslig provoserende. - *Har du merket at barn var spesielt opptatt av Knutby-saken?* Hva barn er interessert i, opptar meg ikke. Jeg skriver ikke bøker ut fra det. Poenget her er at barn er interessert i det du vil de skal være interessert i. De kan manipuleres. Derfor bør det komme en motvekt som river ned murene på en humoristisk måte (Eik 2008).

Og det er nettopp gjennom den rå og respektløse latteren og degraderingen at Kurt og familien river

³⁶Kristendummen-prisen er en pris Hedningesamfunnet deler ut til kristne og «sekundærteologer», dvs. kulturpersoner som har uttalt seg positivt om Bibelen uten å være teolog. Denne kaktusaktige prisen er gitt til Erlend Loe fordi han har koblet Jesus til humanistiske verdier i et intervju med Vårt Land.

ned murer og samfunnsstrukturer, inkludert sekter. Kurtby, alias virkelighetens Knutby og alle andre lukkede sektsamfunn, får så hatten passer. Hjernevaskingen, manipuleringen, den bokstavtro bibeltolkningen, truslene om straff, voldsbruken, den tilforlatelige håndhevingen av egenfortolkede retningsligner («du er Jesus nok for oss»), forbudene, ensrettingen, galskapen – alt ødelegges, kastet mot bakken og omstyrtes. Vi ler av Kurts meningsløse forkynnelse av urenhetslover, og vi ler av sektsamfunn som i virkeligheten tar gammeltestamentlig svovel på alvor. Hjertelig latter og krass samfunnskritikk henger på den måten sammen, de opptrer samtidig for å omstyrte det «irrasjonelle og teite» og det som «er direkte ødeleggende å ha respekt for».

Det subversive i karnevalet er tydelig til stede i de andre Kurt-bøkene også, om ikke så tydelig som i *Kurtby*. Her treffer karnevalets omstyrtende krefter særlig storsamfunnets hierarkiske, dikotomiske roller: Lege-truckfører, voksen-barn, stat- containerflyktning. Disse rollene går i oppløsning og samfunnet blir en flytende strømning uten faste kategorier, uten konvensjoner om at noen er viktigere eller bedre enn andre. Representantene for samfunnets lave lag, truckføreren og barnet, blir alltid satt høyt i denne omveltningen, og en likeverdighetsutopi befestes.

Latter og dobbel tiltale

I Kurts karnevalistiske verden er det kanskje nettopp relativiseringen og revitaliseringen av grensene mellom ung og voksen som skaper mest latter og størst avstand fra normaltilstandens hierarkiske roller. I mellomrommet mellom normaltilstandene er det Bud som beveger seg lengst på den sosiale rangstigen (fra barnehagebarn til lege), og som imponerer mest. Bud er en narr som blir konge, en liten gutt som blir voksen. Kurt og enkelte andre voksne er derimot barnslige vesener fra begynnelsen av, altså forut for bruddene på normaltilstanden. I begynnelsen av *Kurt blir grusom* spør f.eks. Kurt Anne-Lise hvorfor det er slik at noen har penger og andre ikke har det, for Kurt har ikke greie på dette og viser en troskyldig, barnlig uvitenhet. Denne relativiseringen er dermed mer gjennomgripende enn detroniseringen av det sosiale hierarkiet. I hovedregelen er det alltid den voksne som latterliggjøres, høytstående som lavtstående, mens barnet (Bud) etter hvert troner som en smart og voksen, men ambivalent helt.

Denne relativiseringen forsterkes også av at romanene henvender seg til både en barnlig og voksen leser, et kontrastpar om vi vil, i en samtidig, dobbel tiltale. Den voksne leseren forstår at Kurtby alluderer til virkelighetens Knutby, og at den morderiske, cd-innspillende Kirsti Brud er en åpenbar allusjon til Åsa Waldau, Knutbys morderiske, cd-innspillende Kristi Brud. Truslene om dødsfallene i badekaret henviser til de ekte dødsfallene i Knutby, de arresterte pastorene til virkelighetens Helge Fossmo. Disse allusjonene gir blasfemien og galskapen en ekstra dimensjon for den voksne leseren, for parodiens tydelighet gir ekstra tyngde til latteren. Men blasfemien er

også høyst lesbar for den barnlige leseren. For barnet er sammenblandingen av åpenbaring og bæsje svært tydelig, og det samme er allusjonene til Liverpool, trylling, Star Wars og Asgeir. *Kurtby* er, som Erlend Loe selv sier, blasfemi for hele familien. Barnet og den voksne kan more seg over sine ulike henvisninger, men begge kan le av hvor barnslige og dumme alle i Kurts verden kan være, av overdrivelsene, litotene, tregheten i resonnementene, de merkelige slutningene og de ville illustrasjonene. Begge ler av de barnslige innfallene til Kurt, av de ambivalente karakterene som i det ene øyeblikket innfrir forventningene til voksenverdenen og i det neste øyeblikket bryter dem totalt. Det er en lystbetont, parodierende og karnevalistisk latter som rammer hele Kurts verden og befri den fra hierarkiske grenser mellom ung og voksen, mellom den høytstående og lavtstående. Kurts univers er et latterens univers og er totalt frigjort fra ensidig, dogmatisk og kjedelig alvor. Alvoret blir i stedet til stede og synliggjort *gjennom* latteren. Ufarliggjørende, parodierende og omstyrtende latter gjør at selv alvorlige emner blir gjenstand for frydefull glede. Kurts karnevalistiske verden viser seg fra en lattermild gladside.

Ikke alle vil være enig i dette karnevalistiske latterperspektivet. I artikkelen «Kurts verden. Erlend Loes Kurt-bøker» hevder Rolf Gaasland at bøkene om Kurt formidler en nullpunktsfilosofi. Det er den grå, disiplinerte, forventnings- og begivenhetsløse hverdagen som er det beste, og når Kurt bryter nullpunktsfilosofien, får den barnlige leseren anledning til å le og lære. Men det de ler av er sin egen art, sier Gaasland, for «[D]en korrigerende latteren rammer den voksne, men bare så lenge han oppfører seg som et barn» (Gaasland 2004:72). Det narraktige er synonymt med det barnslige, noe «[...] som trenger til beherskelse og besinnelse». Dermed kobler Gaasland Kurts verden til pekefingermoralisme. Og hvis det ikke er slik, helgarderer Gaasland seg, så er det i alle fall et faktum at Kurt-bøkene er gjennomtrukket av parodi og ironi som er forbeholdt voksne lesere. Hele familien til Kurt har klart parodiske trekk, hevder han, og foreslår at familien Kurt er en parodierte sosialdemokratisk familie. I Gaaslands øyne kan *Kurt blir grusom* være en ironisk og parodisk utlevering av maskulin forfengeligheit. Fornosningsscenene er også parodier på forsoningssener. Gaasland hevder videre at selv den voksne leseren vil være uttrygg på ironiens og parodiens grenser i disse bøkene. Ironien og parodien vil motsi og destabilisere tekstens norm, gi de barnlige leserne en «liksommeddelelse» de ikke kan gjennomskue, og meddelelsen til voksenleseren vil undergrave meddelelsen til barneleseren. Gaasland begrunner imidlertid ikke påstanden om parodiens og ironiens rolle.

Vi kan tilbakevise Gaaslands påstander på flere hold. Vi kan for det første avslå at det lattervekkende utelukkende kobles til det barnslige – for vi har sett at det også kobles til den virkelige verden, til sosiale hierarkier og det ambivalente ved samtlige karakterer. Rare sammenstillinger, underliggjorte tenkemåter, bruken av underdrivende litoter i ekstreme situasjoner,

den trege, naive, repetitive talemåten, de burlleske overdrivelsene, og ikke minst illustrasjonene er like lattervekkende og appellerende for barn som voksne. I tillegg er ikke Kurt bare morsom og barnslig når han bryter nullpunktet. Han er også barnslig før han bryter normaltilstanden og ikke først på side 108 når han er grusom og nullpunktbrøytende for første gang. Kurt er en grunnleggende barnslig karakter og han slutter altså aldri å ha denne barnslige egenskapen ved seg. Derfor er den korrigerende latteren alltid rettet mot en voksen Kurt med en iboende barnslig karakter. Kurt og de andre voksne i romanen har alle et barnslig språk og en barnslig tenkemåte, og det er alltid de voksne «barna» som dummer seg ut, ikke barna selv. Det er de voksnes dumheter som er narraktige, det er galskapen som må beherskes og besinnes, ikke det barnslige. Kurt-bøkene slutter aldri å være barnslige.

Vi kan videre påstå at allusjonene i den voksne leserens tiltale ikke stenger for disse lattervekkende trekkene, men at den snarere forsterker latterliggjøringen av de voksne aktørene i Kurt-romanene. Dessuten finner vi allusjoner som henvender seg til barn også, allusjoner som ikke alle voksne vil kunne forstå (f.eks. allusjonen til onkel Skrue og hans pengebading, hvor han i flere Barks-historier, f.eks. «Den lure onkel Skrue», elsker å «stupe ned i pengene som en delfin, grave seg ned i dem som en muldvarp, og kaste dem i luften så de faller ned over hodet». Kurt og familien «kaster penger frem og tilbake og stuper og svømmer», og Anne Lise «svømmer på ryggen i vill fart og hopper opp og ned i pengehaugen» (Loe 2001:117). Pengebadingsseansen er temmelig lik Skrues, noe Donald-leseren, som i de fleste tilfellene er et barn, straks vil oppdage. Allusjonen til Asgeir Borgemoen vil i mange tilfeller også være forbeholdt den barnlige leseren, siden de fleste voksne ikke ser på Barne-TV). Vi kan endelig stille oss kritiske til Gaaslands fortolkninger av parodien i Kurts verden og spørre om ikke disse parodilesningene er metafysiske lesninger som gjør et barnslig, karnevalistisk og konkret univers til noe annet enn det det egentlig er. Å lese *Kurt blir grusom* som en parodi på maskulin forfengelighet er en metafysisk meningsutledning av en tekstoverflate som i liten grad peker utover seg selv.

Latterens nærværsfremmende funksjon

Vi kan koble den gjennomsyrende latteren i Kurts verden med nærvær. I artikkelen «Epos og roman. Om romanstudiets metodologi» omtaler Bakhtin latteren som et middel til å gjøre noe håndgripelig og nært. Alt latterlig er nært, for latter ødelegger all form for distanse til det som blir latterliggjort, sier han, den destruerer all hierarkisk, episk, betydningssskapende avstand til objektet. Et objekt kan ikke være latterlig i et forstørret fjernbilde, mener Bakhtin:

All kreativ latter arbeider innenfor en sone av maksimal tilnærming. Latteren har en enestående evne til å gjøre gjenstanden nærværende. Den bringer gjenstanden i en sone av rå kontakt, hvor den hemningsløst kan befoles fra

alle kanter, dreies, vreges, betraktes ovenfra og underfra, avkles sitt utvendige hylster, tittes inn i, betviles, analyseres, dekomponeres, blottstilles og avsløres, fritt utforskes, eksperimenteres med. Latteren tiltattgjør angsten og pieteten overfor objektet, overfor verden, gjør den til gjenstand for nær og uhemmet kontakt, og baner på denne måten vei for en fri utforskning av det. Latteren er en av de vesentligste faktorene i utformingen av den frykløshet uten hvilken enhver realistisk virkelighetsforståelse er umulig. Ved å oppheve distansen og derved bryte ned respekten for objektet, overgir latteren det så å si i eksperimentets fryktløse hender – både vitenskapens og kunstens – såvel som til den fritt eksperimenterende oppfinnsomhet, hvis målsetning er den samme. Familiariseringen av virkeligheten ved hjelp av latter og fripostig språkbruk representerer et eksepsjonelt viktig stadium i utviklingen av den europeiske menneskehets frie vitenskapelig-erkjennelsesmessige og estetisk-realistiske kreativitet (Bakhtin 1991: 141-142).

Latteren skaper altså et håndgripelig nærvær, en rå form for kontakt hvor alt kan gripes med hendene i total respektløshet. Latter er det samme som slagsmål, utskjelling og detronisering, sier Bakhtin. Objektet fjernes fra sin trone i det forstørrende fjernperspektivet, avstanden ødelegges og raseres. I latterplanets pietetsløse undersøkelse av objektet fra alle vinkler, får bakdelen og de intime delene av objektet en spesiell betydning. «Objektet parteres, blottlegges (fratas sitt hierarkiske ornament): det nakne objekt er latterlig, latterlig er likeledes den avtatte klesdrakten, adskilt fra personen og «tom». Det hele er en komisk anatomi» (Bakhtin 1991:142).

Hele Kurts univers er en komisk anatomi. Alle dens aktører, både barn og voksne, framstilles uten respekt, uten pietet, uten noe fjernperspektiv. De er blottstilte, nakne og latterlige alle sammen, Kirsti Brud med øksa og cd-ene, kongen med saksa og pølsene, doplaskende Bud med sin lærde hjerne. Bakpartene deres er sentrale, det flyter i urin og ekskrementer i alle samfunnsklasser, og alle degraderes og gjøres til latter. Aktørene undersøkes og belyses fra mange kanter, og alle avslører en latterlig framtoning fra samtlige vinkler og i samtlige situasjoner. Kurt er latterlig enten hjernen hans blottstilles, han bader i diaré, er en salig pastor eller en idiotisk statsministerkandidat. De dumme, okseplagende spanjolene, Kåres leverpostei, statens brev, osv. er latterlige og håndgripelig nærværende. Det samme er overdrivelsene, de opplagte, logiske slutningene, de voksnes manglende kunnskap, fortolkningsfeilene, de repeterende argumentene, de parodiske rolleframstillingene, de ekspressive illustrasjonene. Latteren runger i alle hjørner i Kurts verden. Hvis Bakhtin har rett i at alt som er latterlig, er nærværende, så er Kurts univers *gjennomsyret* av nærvær (og vi blir nødt til å sparke Gumbrecht i leggen fordi han har glemt å nevne noe om latterens nærvær). Kurt og hans venner befinner seg i et latterens fysiske nærvær og er langt unna meningskulturens verdensanskuer, han som betrakter verden fra et distansert fjernperspektiv.

Kurts ritual

I gjennomgangen vår av Kurt-romanene har vi støtt på et lite knippe ritualer. Vi har vært vitne til dåp i avføringsvann (og nesten avretting av de vantro) i *Kurtby*, hodekoking i *Kort koker hodet* og rettssak i *Kurt blir grusom*. Det eksisterer imidlertid verken nattverdsritualer eller parlamentariske diskusjoner i Kurts verden, ritualene som Gumbrecht betegner som typiske for henholdsvis

nærværskulturen og meningskulturen. Kurt-kulturen står likevel aller lengst unna muligheten til å iverksette et forum hvor «kroppsløse», intellektuelle krefter kjemper mot hverandres motiver og visjoner. Kurt og hans medaktører er som kjent antihjernehelter og kropper på sin hals, og et slikt ritual hadde sannsynligvis endt i fotbiting, lugging og slåsskamp. Nattverdsritualet og dets fysiske nærvær av Jesu kropp og blod kunne ha forekommet, men antakelig i en variant av hjertelig, blasfemisk latterliggjøring og i en eller annen tilknytning til kroppens nedre region. Likevel er nattverden et ritual som intensiverer og kvantifiserer abstrakte størrelser som f.eks. følelser, nærhet og fravær, og dette er noe vi gjenkjenner tydelig i Kurts univers. Vi husker at Kurt hadde sommerfugler i magen, var surere enn en pall med sitroner og hadde fått tre fæle overraskelser som i et kinderegg fra helvete. Vi husker medisinballen i Gunnars hals, og tiden som ble kvantifisert i form av kaffekopper, samt alle de andre materialiseringene av de abstrakte størrelsene. I likhet med nattverden er det snakk om et fysisk og materielt nærvær hvor til og med det ikke-håndgripelige blir gjort håndgripelig. Kurt er dermed inne i nærværskulturen også i Gumbrecht-typologiens siste punkt. Kanskje kan vi si at den profaniserte dåpen er et egnet bilde på et typisk Kurt-ritual, hvor det skjer en fysisk rolleovergang (fra Kurt til en pastor fylt av «Den hellige ånd») med en dobbel latterliggjøring og et dobbelt fysisk nærvær. Kurt blir til en lattervekkende narr i rollen som ederutstøtende vestlandspastor og en klovn fordi han forveksler diaré med Den hellige ånds åpenbaring. Et Kurt-ritual må med nødvendighet innebære latter.

Kurt-analysens konklusjon

Kurts verden er et meningskulturelt bakvendtland. I denne utgangspunktlige moderne verdenen blir alt som har med en idealtypisk, moderne meningskultur å gjøre, gjort til rungende latter. Sinnet som mulig utsagnsposisjon blir mest latterliggjort. Kurts hjerne har et trucksenter som utgjør en firedel av tenkeorganet hans, og der Kurt tenker omtrent som en truck, kan også trucken hans tenke omtrent som Kurt. Hele subjekt-objekt-paradigmet står for fall når Kurt innlemmer trucken i sin utsagnsposisjon, og når trucken besjeles med menneskelig tenkeevne. Tenkningen undermineres videre på flere plan. Aktørens logiske resonnementer er i hovedregelen enten ugyldige, feilaktige, mangelfulle, preget av en sterk treghet og egoistiske motiver, eller så er de gyldige, men så overdrevent opplagte at de framstår som komiske, fordreide og underlige. Tankekapasitet og kognitiv utvikling er dessuten frakoblet aldersmessige utviklingslover, og den som kommer nærmest Descartes' abstraherende og resonnerende *res cogitans*-menneske er, betegnende nok, en gutt som er «bare noen få år gammel, og så liten at han omtrent ikke skjønner noenting» (Loe 2001:84). Meningskulturell fortolkningskunnskap blir også holdt for narr, for den fører bare helvetesvisjoner, misforståelser, depressive tanker og drapstrusler med seg. Hermeneutisk

virksomhet blir dessuten latterliggjort ved sin virksomhetsplassering i en barnehage. I Rigmors barnehage finnes mange fagfelt som har status i en moderne meningskultur, for eksempel språkfag og logistikk. Alle abstraherende eller fortolkende yrker reduseres til konkrete enkelheter som selv små barn kan utføre: Psykiatriske diagnoser innebærer ikke mer enn å vise ulike bilder og undersøke om pasienten kan skille en firkant fra en sirkel. Tiden er subjektiv og relativ og strekkes ut til det latterlig absurde. Meningskulturelle former for lek, fiksjon, makt, tankeritualer, verdensforvandlende handlinger, metafysiske tegn, fornyelsesknyttede hendelser og verdensdistansering kastes på hodet ut fra Kurts univers. Meningskulturens eneste rolle i Kurts verden preges av lattervekkende parodi.

Kurts verden framstår nærmest som et innbegrep på Gumbrechts idealtypiske nærværskultur. Kurt og alle de andre henviser til seg selv som kropper på en så fundamental måte at de tenker og snakker med kroppen, omgjør abstrakte størrelser til noe kroppslig og konkret og identifiserer seg så sterkt med tingene at de framstår som en vesentlig og essensiell del av deres identitet: Kurt kjører truck, ergo er Kurt. Alle aktørene, inkludert fortelleren, er stødig forankret i en romlig og materiell verden. De innskriver sine kropper i dens kosmologi, hvor trucken og andre ting har iboende, selvstendige meninger, hvor kunnskap avslører seg i pluselige åpenbaringer, og hvor handlinger anses som brudd på kosmologiens rytme. Tegnet har form og stoff og viser aldri en bevegelse bort fra sitt materielle her og nå, det er like håndfast og konkret som leverpostei. Kurts verden er en voldelig og fysisk verden, kropper okkuperer andre kroppes rom i slåsskamper såvel som i hevnaksjoner mot dårlige valgresultater. Hele Kurts nærværskulturelle verden er gjennomsyret av en nærværefremmende latter som gjør alt håndgripelig og komisk. Dette kommer særlig til syne i karnevalet, som er svært framtrødende i Kurts univers. Roller snus på hodet slik at de høye blir lave, de voksne blir barn og barn blir voksne. De voksne parodieres, degraderes og latterliggjøres, mens barnet og det barnslige opphøyes og krones. Ensidig alvor og faste kategorier kastes ut i bevegelige strømninger, alt blir uten unntak morsomt og hele Kurts verden gjennomstrømmes av latter. Til tross for at Kurt befinner seg i et moderne Norge og Sverige, er han grunnleggende forankret i kroppens, rommets og latterens nærvær.

4. Doppler

Innledning

Erlend Loes roman *Doppler* har høstet omfattende ros og gode kritikker siden den kom ut i 2004. I Norge har romanen blitt solgt i over 100 000 eksemplarer, den har blitt oversatt til en rekke språk og er ifølge Cappelen solgt til 16 land.³⁷ Romanen ble dessuten hovedbok i to bokklubber samtidig, Bokklubben Nye Bøker og Cappelens bokklubb, noe lover og reguleringer tidligere ikke kunne åpne for før denne populære romanen utkom. I 2005 fikk romanen en oppfølger i *Volvo Lastvagnar*.

Helt innledningsvis gjenga vi et utdrag fra et intervju med Loe i tv-serien Bokprogrammet, hvor Erlend Loe snakket om litteraturresepsjonens latterfiendtlige og ensidig alvors- og meningssøkende holdning. Selv om vår lesning er uavhengig av hva Loe sier om sitt eget forfatterskap og resepsjonen av den, er det påfallende hvor stor grad vår analyse av *Doppler* vil sammenfalle med Loes kritikk av den latterfiendtlige og meningsutledende kulturtendensen. På den ene siden vil vi finne en kulturell motsats til den moderne meningskulturens ensidige og alvorstunge meningsutledning når vi leser romanen tematisk etter Gumbrechts idealtypiske nærværskultur. Ved å karakterisere Dopplers skogskultur som nærværskultur påviser vi at Dopplers kultur representerer et alternativ til meningskulturens tradisjon for å utlede metafysisk mening, budskap og alvor bak det sanselige og materielle her og nå. I Dopplers nærværskultur er det rett og slett ikke rom for fortolkningsutledende, bakenforliggende meninger og dybder, for tegnet i romanen framstår ikke utelukkende som symbolsk og metafysisk. Dopplers nærværskulturelle språk blir en flate som ikke rommer tekstlige dybder om menneskets skjebne og lodd. I denne kulturen er det det kroppslige, tinglige og sanselige som er viktig, det er skogen, naturen, stillheten og vennskapet med en elg som blir livets hovedanliggende for hovedpersonen. Det håndgripelige og fysiske nærværet er essensielt i Dopplers livssyn og verdensanskuelse, og det fremmes nettopp i de ulike sidene ved den kulturen Doppler representerer. Det fremmes i Dopplers syn på mennesket, i hans syn på menneskets forhold til verden, i holdningen til det metafysiske tegnet, til menneskets handlinger, menneskeprodusert kunnskap, vold og makt, lek og karneval og ritualer. På den andre siden finner vi en kritikk mot det humorfiendtlige og alvors- og meningsdyrkende ved å undersøke romanens latterfulle parodiering av det flinke, moderne samfunnet. Alvors- og meningsdyrkende holdninger finnes kun som latterlig parodi i *Doppler*, og den parodierende latteren får gjennomsyre romanen. I gjennomgangen av *Doppler* skal vi derfor gjøre et nummer ut av det punktet som dreier seg om middelalderkarnevalet i Gumbrechts kulturtypologi, slik vi også gjorde i vår behandling av Kurt-bøkene. Og nok en gang

³⁷Disse opplysningene er gitt av Inger Skarre fra Cappelen Damm forlag. Se appendiks, s. 25

skal vi ta et sidesprang fra Gumbrecht kulturtypologi til Bakhtin, for å undersøke karnevaltendenser i et større perspektiv og latterens funksjon i tilknytning til karnevalet.

I denne kulturanalysen skal vi se at mening veksler med nærvær, latter med alvor, og at meningskultur erstattes med nærværskultur. *Doppler* skildrer en klar *overgang* fra meningskultur til nærværskultur og karakteriserer begge kulturformene med tydelige egenskaper. Derfor er det ikke tilstrekkelig å stadfeste de dominerende nærværskulturelle trekkene i romanen – begge kulturformene bør få plass i vår analyse. Vi skal straks sette Dopplers skogsverden under Gumbrechts nærvær- og meningskulturelle lupe, men før vi undersøker kulturkarakteristikkene punkt for punkt, skal vi ta et kort overblikk på romanens handlingsgang og innhold.

Romanens innhold

Romanen starter med den siste strofen i Robert Frosts dikt, «Stopping By Woods on a Snowy Evening». Dette diktets jeg har flere likhetstrekk med romanen *Dopplers* jeg: Begge befinner seg i en skog i skjul for skogens eier, begge er sammen med en firbeint ganger (henholdsvis en hest og en elg), begge ser snøen falle på den mørkeste tida av året, begge elsker skogen, er på vandring og har løfter de skal holde. Andreas Dopplers vei til skogen starter med et fall på sykkel i marka. Han blir liggende i skogen i flere timer, og for første gang på lenge opplever han en velsignet ro. I denne situasjonen tenker han ikke lenger på de enerverende barnesangene fra Barne-TV og sønnens filmer som vanligvis svirrer i hjernen hans, han tenker ikke på oppussingen av badet, på valget av fliser, blandebatterier, badekar, toaletter og rørlegging. Derimot tenker han på farens død. Doppler kjente ikke sin egen far, han følte ingenting da faren døde, og det dramatiske i hele liv-død-konstruksjonen tar ham med full tyngde når han ligger i lyngen. Det slår ham dessuten at han ikke liker folk: «Jeg liker ikke folk. Jeg liker ikke det de gjør. Jeg liker ikke det de er. Jeg liker ikke det de sier» (Loe 2004:31).³⁸ Doppler, som i utgangspunktet er en vellykket mann av sin tid «med god jobb og nydelig familie og stort hus under smakfull oppussing» (s. 34), opplever et grunnleggende meningstap og det flinke, strebende samfunnet som kaotisk. Når han blir bevisst sin stadig økende distansering til mennesker, jobb- og hjemmeliv, og hvor lite han egentlig kjente sin toalettgraferende, avdøde far, bryter han med sitt sedvanlige, flinke liv. Han flytter i et telt i byskogen noen kilometer unna hjemmet, lever som jeger og sanker og er skogseremitt et halvt år før fortellingen starter. Han har bestemt seg for at han aldri mer skal tjene en krone, at han har vært flink for siste gang, og at han også har prestert for aller siste gang. Skogen blir hans usiviliserte redning fra en kaotisk flinkhetskultur.

Selve eksposisjonen i romanen begynner med denne oppsummeringen: «Min far er død. Og i

³⁸Referanser til sidetall vil heretter vise til denne utgivelsen hvis ikke annet blir nevnt.

går tok jeg en elg av dage» (s. 9). Etter å ha drept en elgku av ren sult, adopterer Doppler elgkuas foreldreløse kalv som sitt eget barn og sin bestevenn. Doppler gir elgkalven navnet Bongo, og sammen med sin firbeinte venn fører han samtaler, spiller dyrelotto og gjør ellers ganske lite. Doppler lever som en jeger og sanker og lever på bær og kjøttet fra Bongos mor. I tillegg livnærer han seg ved å stjele mat fra den velfylte fryseren i kjelleren til den sløve, drikkfeldige og gamle Düsseldorf i Planetveien. Doppler innleder dessuten en bytteøkonomisk avtale med ICA på Ullevaal hvor han får livsleksiren sin, skummet melk, i bytte mot elgkjøtt. Doppler og Bongo lever et rolig eksilliv og har minst mulig kontakt med mennesker. Det rolige eksillivet avbrytes likevel stadig av menneskelig kontakt. Kona kommer opp til ham får å få sin dose Doppler-sex, mosjonister jogger forbi, og en høyremann truer med å jage ham fra medhøyremannen Løvenskjolds skog. Düsseldorf avslører Dopplers stadige tyverier og fanger ham. Det viser seg at Doppler og Düsseldorf har et og annet til felles, blant annet vier de begge mye tid på å tenke på sine avdøde fedre, og et bekjentskap stiftes mellom dem. Doppler må også ta ansvar for sine barn når kona reiser på venninnetur til Roma. Han blir nødt til å bo hjemme et par dager, hente sønnen Gregus i barnehagen og delta på et foreldremøte på datteren Noras skole. I sin korte skogspause stifter han også et bekjentskap med Jernroger, en innbruddstyv som Doppler tar på fersk gjerning. Dopplers kone blir gravid, og både hun og hennes bror kommer opp til Doppler for å true ham med ansvarsroller og tidsfrister. Doppler lover å komme tilbake til sivilisasjonen når det tredje barnet kommer til verden i mai, men lyver og legger fluktplaner østover. Fluktplanenes aktualitet øker når Dopplers alenetilværelse erstattes av et ufrivillig skogskollektiv i slutten av historieførløpet: Høyremannen Bosse Munch og hans hund, Düsseldorf og sønnen Gregus flytter sammen med Doppler og Bongo. I tillegg kommer Jernroger og Bosse Munchs gjester for å holde dem med selskap. Når Doppler er ferdig med å bygge en totempæl til minne over faren og er blitt far for tredje gang i mai, reiser han mot skogene øst for Norges grenser sammen med Gregus og Bongo. De utgjør et felttog som skal kjempe i krigen mot flinkhet og dumhet. Historien avslutter med «to be continued» – hvis Gud vil («inshallah»).

Dopplers utsagnsposisjon: fra kald *res cogitans* til sansende kropp

Det første og mest grunnleggende skillet mellom Gumbrechts ideelle nærværskultur og meningskultur er kulturenes syn på mennesket som henholdsvis kropp og sinn. En undersøkelse av Dopplers syn på egen utsagnsposisjon er sentral for å kunne plassere ham i en av de to kulturene – eller rettere sagt i begge kulturene. For Dopplers utsagnsposisjon framstår tydelig som *både* sinn og kropp, både når han befinner seg i det moderne meningssamfunnet, og når han bosetter seg i skogen. Likevel kommer det klart fram at han domineres av en sinnlig utsagnsposisjon som deltaker i den moderne verden, mens han motsatt domineres av en kroppslig utsagnsposisjon i sin

nærværskulturelle skog. I mellomrommet mellom de to ulike utsagnsposisjonene finner vi et fall i skogen, hvor tanker og sanser, mening og nærvær spenner mot hverandre, og hvor Dopplers kroppslige sanser tar overhånd for tankene i en sterk, estetisk opplevelse av smerte og skog. Denne intensitetsopplevelsen kan kategoriseres som det Gumbrecht kaller «moment of intensity» og bidrar til å befeste Dopplers utgangsposisjon som en sansende kropp.

Et kaldt sinn i et meningssamfunn

I sitt vanlige Oslo-liv er Doppler preget av «Den vanlige blandingen av alskens sammensatte følelser og tanker og plikter og planer [...]» (s. 24. Min utheving) og har i utgangspunktet både en sinnlig og kroppslig utsagnsposisjon. Barnesangene fra Gregus' dvd-er gjennomtrenger både sinnet og kroppen hans: «De er så gjennomtrengende, så utspekulerte. Og de setter seg så tungt i mitt sentralnervesystem. Da jeg falt, hadde jeg hatt dem gående i månedsvi. Gjennom hele vinteren hadde de plaget meg. Gjennom arbeid og fritid og gjennom fars død» (s. 24). Doppler er så plaget av Pingu og co at han vurderer å oppsøke hjelp på grunn av de enerverende sangene, og slik viser Doppler at han har evnen til å oppleve verden med kroppen. I tillegg er det en kroppslig egenskap som i lang tid har vært et vedheng til hans identitet. Tidlig i romanen forteller Doppler at han helt siden skoledagene har blitt karakterisert ut ifra et overdimensjonert lem: «Jeg har et påfallende, for ikke å si ekstremt stort, kjønnsorgan. En kjempekuk, kort sagt. Jeg har alltid hatt det. Den er stor. Det fins ikke noe bedre ord for det. Lang og tung er den. På skolen kalte de meg Doppler med kuken. Det er heldigvis mange år siden» (s. 13). Doppler har alltid ønsket å fremheve andre egenskaper enn akkurat denne og har altså ikke vedkjent seg identitetstilegnelsen.

Til tross for disse kroppslige trekkene ved Dopplers identitet oppfattes han likevel mest som en kald *res cogitans* av omgivelsene sine. Som sivilisert småborger er Doppler et kynisk sett med tanker som fremmer en likegyldig og sansefraværende forståelse av verden og virkeligheten, noe som særlig kommer fram i en samtale mellom Doppler og hans 16 år gamle datter Nora etter at de to hadde sett «Ringenes Herre – to tårn sammen». Nora har sett filmen et utall antall ganger og anser Peter Jacksons filmatisering av Tolkiens eventyr som et mektig epos om det gode og det onde. Doppler slenger med leppa om Saruman og reduserer filmen til «en uvanlig kostbar film om troll» (s. 30). En forskrekket Nora spør om Doppler ikke kjenner noe i hjertet sitt, men Doppler er bare imponert av filmens tekniske sider. Nora synes hans kommentarer er kyniske og upåvirkede og forteller sin far at hun ikke liker ham fordi han ikke liker folk. Etter at Nora har gått i raseri, bestiller Doppler en øl og «arkiverer det intrufne i mappen for irrasjonelle opptredener» (s. 31) – nettopp kynisk, følelsesløs og upåvirket.

Doppler som kropp i en skog

Etter fallet innrømmer Doppler for seg selv at Nora hadde rett, han liker ikke mennesker og har lagt mer og mer avstand mellom seg og menneskene rundt ham de siste årene. Doppler har vært kald og verdensfjern: «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 gjennom. Og min datter, i alvedrakt, så det og skar gjennom» (s. 31). Det er usikkert om Doppler blir mindre kynisk og følelseskald av å være i skogen, men *noe* skjer med ham: «Jeg tenker at jeg har flyttet meg et langt stykke fra der jeg var før skogen tok meg til seg, hvis det er lov å si det på den måten. Det er pompøst, men sant» (s. 90). Doppler erkjenner at han var i ferd med å bli hatefull og plagsom for menneskene rundt ham: «Jeg var i ferd med å bli en byrde, og da ble jeg luket ut. Naturen er så sinnrikt innrettet at den luket meg ut før jeg gjorde virkelig skade. Det er et imponerende system» (s. 90-91). Doppler lar seg adoptere av skogen i stedet for å eksistere som et kynisk, verdensfraværende sinn. Og som en skogens mann må hans sansende kropp med nødvendighet ta aktivt del i hans virkelighetsopplevelse, for uten den kan han ikke oppleve stillheten, skogsrommet, smaken av skummet melk eller det varme selskapet med elgkalven Bongo.

Etter å ha avsluttet tilværelsen som en iskald representant for meningskulturen for å leve i skogen, forandrer Doppler etter hvert synet på sin overdimensjonerte, kroppslige egenskap. På totempælen som Doppler bygger til ære for sin far og dopplerfamiliens ubrukelighet, maler han et stort kjønnsorgan på den delen som skal forestille hans far. Han kaller det overdimensjonerte kjønnsorganet for «Dopplerfamiliens stempel» (s. 145), og fullbyrder verket sitt og familiebåndet til sin toalettfotoferende far ved å urinere på totempælen med dopplerpiss. Det store lemmet og urinen opphøyes til et hedningsverktøy, og det hedrer noe som har med Dopplernes identitet å gjøre. Når Doppler er ferdig med både totempælen og sin far mot slutten av romanen, identifiserer Doppler seg nettopp som Doppler med kuken: «Den [Verden] trenger hjelp fra en jeger og sanker om meg, fra Doppler med kuken, for å si det som det er. Og fra en elg som Bongo» (s. 158). Doppler er blitt en kroppens og lemmets mann.

I skogstilværelsen tilegner Doppler seg et kroppslig språk som en direkte forlengelse av en kroppslig utsagnsposisjon. Dette kroppslige språket er på den ene siden verbalt, men likevel knyttet til kroppen. Doppler uttrykker for eksempel at munnen han snakker med utgjøres av en kroppsdel: «Ræva mi ler» (s. 71), og at kona kan kan stappe sine verbale herskemetoder «opp i ræva» (s. 36). På den andre siden er Dopplers kroppslige språk basert på kroppens bevegelser og reflekser. Doppler synger for eksempel av ren refleks når han møter høyremannen for første gang: I ordtvisten mellom Doppler og høyremannen kommer det fram at datoen er 13. desember, «[O]g på refleks begynner jeg å synge. Årevis med barnehage- og skolearrangementer har satt så dype spor i meg at

jeg begynner å synge bare datoen nevnes. Svart senker natten seg, synger jeg stille, i stall og stue» (s. 81). Doppler skaper en kroppslig diskurs som høyremannen ikke kan delta i, og dermed bryter han alle koder for kommunikasjonsutvekslingen og setter hele samtalen med høyremannen på spill med sitt irrasjonelle, refleksbaserte språk.³⁹ Dette kroppslige språket står side om side med et annet språk som dominerer romanen, nemlig et «vanlig», kommunikativt og symbolsk språk. Vi kommer tilbake til dette i avsnittet som omhandler tegnet.

I likhet med René Descartes resonnerer Doppler seg fram til hva man kan vite om virkeligheten. Men i Dopplers resonnement framstår han først og fremst som en kropp:

I hvor stor grad 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. (Loe 2004:91).

I denne sekvensen setter Doppler faktisk hele subjekt-objektparadigmet som følger i kjølvannet av Descartes' tenkning, det paradigmet som Gumbrecht kritiserer for å ha neglisjert menneskekroppen som utsagnsposisjon i århundrer, helt på hodet. Der Descartes bare kan vite helt sikkert at han tenker og tviler og undergraver sanseintrykkenes overensstemmelse med en virkelig verden for å legge dem under tenkningens herredømme (jf. s. 50), setter Doppler *sansene* som eneste kilde til sann og sikker viten. Både Doppler og Descartes er enige om at man ikke kan vite mye om virkelighetens sanne eksistens, men Descartes finner veien til sikker viten gjennom tenkningen, og Doppler finner veien til det samme via varmen fra et bål og synet og lyden av en malende elg. Med en slik stadfesting av virkeligheten kommer det klart fram at Doppler setter sin egen sansende kropp høyt i kurs som utsagnsposisjon. Tenkningen som kilde til sikker viten om virkeligheten nevnes ikke med et ord, det finnes ikke lenger noen *res cogitans* her. Det finnes en virkelig elg og virkelig natur som kan oppfattes med virkelige sanser.

Denne opphøyelsen av sansningen som sannhetssynonym og den påfølgende oppjusteringen av kroppen som utsagnsposisjon viser seg i at Doppler *identifiserer* seg med skogen. For Doppler blir skogen det største av alt, og i sin storhet kan den forme mennesker som oppsøker skogen i sitt eget bilde. Doppler formes dermed av skogen og går i ett med den: «Jeg er i ferd med å blir skog selv. Skogen, det er meg [...]» (s. 141). Som en som lar seg forme av skogen og glir i ett med den, må en identifikasjon med et *res cogitans*-sinn med nødvendighet ligge milevis unna. Doppler er kropp og skog.

³⁹Også sønnen Gregus har en kropp med sterke reflekser, som det rykker i når det er Barne-TV tid.

Overgang fra byliv til skogsliv: Dopplers intensitetsøyeblikk

For å gjøre overgangen fra Dopplers utsagnsposisjon fra sinn til kropp mer synlig, skal vi se nærmere på selve øyeblikket som gjør at Doppler tar steget vekk fra den moderne meningskulturen og bosetter seg i naturen: fallet i skogen. Dopplers opplevelser i skogen bidrar til å understreke at hans kropp i aller høyeste grad er en del av hans selvreferanse. Kroppen hans er åpen for påvirkning fra sine fysiske omgivelser, og hans kroppslige opplevelser spenner mot nye tanker i en sterk og intens opplevelse. Dopplers fall minner i det hele tatt om Gumbrechts «moments of intensity»-begrep, og dette skal vi straks undersøke. Først skal vi kort repetere hva intensitetsøyeblikket innebærer.

Intensitetsøyeblikket er en intens opplevelse som inkluderer kroppen i et kortvarig slag av sterke følelser. Det har ingen oppbyggelige eller belærende aspekter ved seg, det kan ikke gi noe forutsigbart, opplagt eller typisk utbytte, og det eksisterer bare utenfor den hverdagslige verden og i en situert ramme. Denne situerte rammen, som Gumbrecht kaller «insularitet» («insula», lat., øy) etter Bakhtin, er estetisk autonom og forutsetter en iboende isolasjon. Det vil si at den estetiske opplevelsen av nærvær er omgitt og isolert av et fravær: Intensitetsøyeblikket er flyktig og forsvinner idet man blir oppmerksom på den, det er både tilblivelse og forsvinning på samme tid. Opplevelsen av det håndgripelige nærværet er også isolert fra hverdagen og dens normer, og dermed avviker den fra hverdagens etiske funksjon. Den situerte rammen for intensitetsøyeblikket kan inntas på to måter: Gjennom en sårbar mottakelighet hvor man blir truffet, fanget, grepet eller erobret av en «påtvungen relevans» (Gumbrecht 2004:103), som avleder oppmerksomheten bort fra det hverdagslige, eller gjennom en åpen, konsentrert mottakelighet. Nærværet man opplever forholder seg alltid til mening. Nærvær og mening opptrer alltid samtidig, men spenner mot hverandre og er totalt uforenelige. Estetiske opplevelser karakteriseres av en *svingning* mellom nærværeffekter og meningseffekter, hevder Gumbrecht. De opptrer samtidig i all vår kontakt med tingene, men er aldri komplementære ettersom de motsetter hverandre. Gumbrecht definerer «epifani» som «the specific mode in which the oscillation between presence effects and meaning effects present itself to us in situations of aesthetic experience» (Gumbrecht 2004:111). Epifanien gir inntrykk av å oppstå fra ingenting, den har et romlig uttrykk, og den opptrer som en *hendelse* fordi man aldri vet om eller når epifanien finner sted, man vet ikke hva slags form den har, eller hvor sterkt den treffer, og den opphever seg selv når den kommer til syne. Ifølge Gumbrecht vil en åpenbaring av et intensitetsøyeblikk alltid være voldelig, siden vold er synonymt med det å okkupere rom med substans, og siden åpenbaringen forutsetter en substans som okkuperer rom. Endelig peker intensitetsopplevelsen mot en tilstand av *ro*, av følelsen av å være «in sync with the world». I denne verdenssynkroniserte tilstanden blir man påminnet den fysiske dimensjonen i livet,

og man kan få et glimt av hvordan tingene i verden er i deres førsemiotiske tinglighet. Epifanien innebærer et tap av kontroll, men samtidig en gjenopprettelse av kroppens og rommets dimensjon. Åpenbaringen av en førsemiotisk verden kan forøvrig bare ses i ettertid, når nærvær er erstattet med fravær.

Dopplers fall i skogen er et slikt intensitetsøyeblikk. Doppler opplever en sterk, sanselig smerte og ubevegelighet som avløses av en intens opplevelse av ro i et rom som bare er skog. Opplevelsen har ikke noe oppbyggelig ved seg, og den befinner seg utenfor hverdagens rekkevidde. Normaltilstanden er plutselig helt fraværende, mens kroppen og skogsrommet er nærværende:

I begynnelsen gjorde det satans vondt. Jeg kunne ikke røre meg. Jeg lå bare helt stille og kikket opp i noen greiner som beveget seg sakte i den svake vinden. 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. Plutselig var alt bare skog. Og jeg hadde ingen av de enerverende barnesangene på hjernen (s. 24).

Den situerte rammen for Dopplers opplevelse i skogen forekommer helt eksplisitt utenfor den vanlige, hverdagslige normverdenen hans, den er omgitt og isolert av et fravær fra en evig runddans av barnesanger og oppussingsplaner:

Men Mr. Hatt var ute av bevisstheten min der jeg nå lå i lyngen. Sangene hadde stilnet. Og alle tankene rundt baderommet hadde også, på mirakuløst vis, tatt kvelden. Jeg kunne omtrent ikke huske sist gang jeg ikke tenkte på badet. Men nå var badet ute av min bevissthet. Jeg tenkte med ett ikke 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. For ikke å snakke om farge. Jeg tenkte overhodet ikke på farger. Ikke på blått. Ikke på grønt. Ikke på hvitt. Det var ikke det at jeg ikke lenger brydde meg om fargen i taket eller på flisene, men tanken var simpelthen forsvunnet. Jeg var blitt forskånet fra å ha denne evige runddansens gående (s. 26).

I likhet med Gumbrechts estetiske intensitetsøyeblikk er Dopplers opplevelse omgitt av en dobbel isolasjon. På den ene siden er opplevelsen omgitt av et fravær fra den etiske dimensjonen i hverdagen, han er forløst fra alle plikter, planer og sammensatte tanker og følelser. Det er ikke rom for hverdagsnormer i Dopplers fall. På den andre siden er opplevelsen isolert av det fraværet som kommer med nærværets flyktige natur – opplevelsen befinner seg i mellomrommet mellom et «suddennes» og et «farewell» (Gumbrecht 2004:101). Fallet oppstår plutselig og uventet, og det som rammer Doppler, kan ikke kontrolleres eller oppspores på noen systematisk måte, og det kan heller ikke gi noe forutsigbart utbytte. Dopplers følelse av stillhet og ro er omgitt av fravær på alle kanter.

Dopplers opplevelse inntas på begge måtene Gumbrecht nevner som mulige, altså i form av en voldsom, påtvungen relevans og gjennom en åpen, konsentrert mottakelighet. Dopplers første intensitetsopplevelse forekommer som en plutselig og påtvungen erobring: Den er et kortvarig slag av sterke følelser, en smertelig opplevelse av kroppslig nærvær som påføres av nærværeffekten

skogen. Doppler har slått hofta mot en rot og fått sykkelen i panna, kan ikke bevege seg, og det gjør «satans vondt». Deretter følger en åpen mottakelighet og en ny intensitetsopplevelse når Doppler opplever en fremmed ro han ikke har kjent på mange år. Doppler ligger i time etter time i lyngen og opplever en ro som bokstavelig talt er banket inn i ham i en situasjon hvor hans kroppslige sanselighet er svært tilstedeværende. Kontakten med bakken, smertene og synet av greinenes sakte bevegelser gjør Doppler sårbart mottakelig for vårsolas varme og skogens rom og ro.

I Dopplers opplevelse spenner meningseffekter og nærværeffekter mot hverandre, slik de ifølge Gumbrecht alltid gjør det i intensitetsøyeblikkene (og i menneskets kontakt med verden forøvrig). Dopplers nærværsopplevelse med bakken og skogen spenner mot mening i form av erkjennende tanker: Følelsen av smerter i hofta og solvarme i ansiktet veksler med tanker om død, farens død, hans manglende kjennskap til faren og det frastøtende i liv-død-konstruksjonen. Senere veksler sansene med en innsikt i at han ikke liker mennesker. Det kroppslige og romlige nærværet undertrykker aldri tankene og meningen, på samme måte som meningsdimensjonen ikke kan undertrykke næværsdimensjonen. Dopplers intensitetsøyeblikk er preget av et samtidig spenningsforhold mellom disse to dimensjonene, og begge opplevelseformene nevnes atskilt fra hverandre selv om de finner sted samtidig.

Dopplers åpenbaringer av disse spenningene mellom nærvær og mening kjennetegnes, i likhet med Gumbrechts beskrivelser av dem, av et inntrykk av å oppstå fra ingenting, av å ha en romlig dimensjon og av å opptre som hendelse. Epifanien av smertene, rommet og stillheten gir for det første Doppler inntrykk av å oppstå fra ingenting. Dette kommer, som før vist, av at de håndgripelige nærværeffektene ikke kan holdes stabile eller varige på noen måte. De dukker stadig opp på nye måter i nye former og gir inntrykk av å oppstå fra ingenting. Dopplers fall i skogen og den plutselige roen dukker også opp fra tilsynelatende ingenting for Doppler. Han har aldri opplevd disse nærværsformene tidligere, og de kommer helt plutselig og uforutsett på ham: «At jeg klarte å komme meg ut i skogen, var på mange måter mer et lykketreff enn årvåkenhet fra min side. Jeg falt på sykkel på riktig sted til riktig tid» (s. 123). Opplevelsen hans er videre helt klart romlig – Doppler gjentar to ganger at alt bare er skog for ham, og han erkjenner skogens form og substans med sine kroppslige sanser. Dopplers åpenbaringer fortøner seg også tydelig som hendelser: Doppler er uvitende om at disse åpenbaringene skal forekomme, han vet ingenting om hva slags form de har, eller hvor hardt de kommer til å treffe ham.

Åpenbaringene av spenningen mellom nærvær og mening treffer Doppler hardt og fortøner seg som voldelige. Åpenbaringen forutsetter en substans som okkuperer rom, og substansen som trenger seg på for Dopplers del er skogen. Bakken, rota, sykkelen og skogsrommet trenger seg på hans kropp og fjerner Doppler fra hverdagens etiske dimensjon. Omgivelsene skader ham rent

fysisk, okkuperer rommet rundt ham og ødelegger det som vanligvis er virkelig for Doppler.

Intensitetsopplevelsens resulterende tilstand av klarhet, ro og synkronisering med verden i dens fysiske dimensjon er eksplisitt tilstede i Dopplers opplevelse. Alt hverdagsmaset forsvinner til fordel for stillheten og skogen, den fysiske og romlige dimensjonen gjeninnsettes i utsagnsposisjonen. Åpenbaringen av en slik fysisk, tinglig og førsemiotisk verden kan bare ses i ettertid, når nærvær er erstattet med fravær, og slik er det også hos Doppler. Han ser opplevelsen i skogen i ettertidens lys og bruker åtte sider (s. 24-32) på å fortelle om hva han følte i lyngen, og hva han *ikke* tenkte på mens han lå der, ting han i sin vanlige hverdag var vant til å tenke på.

Dopplers epifaniopplevelser i skogen bidrar sterkt til at kroppen innsettes i hans utsagnsposisjon. Doppler kan ikke oppleve naturen eller et synkronisert forhold til den uten at hans sanser er svært åpne og delaktige. Naturen gir ham en overveldende, ny og fremmed sanseopplevelse, og slik blir kroppen brått helt framtrædende i hans liv. Hvor viktig denne sanselige, kroppslige opplevelsen er for hovedpersonen, understrekes i sideantallet han bruker på å fortelle om den, og i hans dramatiske brudd med sitt vanlige liv som følge av opplevelsen. Det er fallet i skogen som omvender Doppler til å bli en skogens mann, og deretter viser han til seg selv som kropp – blant annet ved å identifisere seg med skogen.

Dopplers forhold til den fysiske skogen: Fra objekt til medsubjekt

Dopplers kroppslige utsagnsposisjon leder oss over til neste punkt i Gumbrechts typologi, nemlig menneskets forhold til verden. Her skiller Gumbrecht mellom meningskulturens plassering av res cogitans utenfor verden, hvor menneskesinnet kan fortolke verden som sitt objekt, og nærværskulturen som lar sitt kroppslige menneske integrere seg i en romlig og fysisk kosmologi. Doppler befinner seg i begge dimensjonene, og også på dette kulturpremisset beveger Doppler seg fra en meningskultur til en nærværskultur.

I sitt normale liv som moderne Oslo-borger er Doppler en verdensfjern, distansert verdensansker som bare registrerer hendelser og gjøremål uten å involvere seg det minste. Han distanserer seg fra menneskene rundt seg og føler at ingenting angår ham: «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 også hjemme.» (s. 31.) Hans verden er en forbruksverden hvor innkjøp av masseproduserte ting utgjør en stor del av livet, med «[...] turer til Smart Club for å kjøpe paller med doruller og magnumflasker med Lactacyd slik at hele familiens underliv til enhver tid tåler dagens lys, og dessuten lego til halv pris og vindusspylervæske og høytrykksspyler og pølser på vei ut» (s. 64). Når Irak invaderes av USA og England, irriterer det ham at det skjer mens han fokuserer på oppussinga av badet, og slik framstår valg av fliser som minst like viktig som krig.

Andreas Doppler befinner seg i en selvsentrert boble, langt bortenfor naturens verden. Men etter fallet plasserer han seg midt i verden og skogen. Skogens åpenbaring forandrer Dopplers ståsted ved å gi ham en ny innsikt i skogens og hans egen fysiske dimensjon, i liv-død-konstruksjonen og i kjennsgjeringene om at han ikke liker folk, og at han ikke kjente sin far. Dermed snur Doppler meningskulturens subjekt-objekt-paradigme fullstendig på hodet: Han føler seg utvendig i forhold til *menneskene* og deres flinkhet, men ikke til verden og naturen i seg selv. Alt menneskelig er meg fremmed, hevder Doppler, som misliker alt som har med mennesker å gjøre, og mener at ingen slår mennesker i forvirrende signaler. Skogen kan han derimot forstå seg på:

Skogen er mild og vennlig. Det er havet som er lunefullt. Og fjellet. Men skogen er forutsigbar og mindre forvirrende enn nesten alle steder. Mens man ikke på noen som helst måte kan stole på havet eller fjellet eller mennesker, sier jeg, så kan man uten videre legge sitt liv i skogens hender. For skogen lytter og forstår, sier jeg. Den river ikke ned, men gjenoppretter og lar ting vokse. Skogen skjønner alt og rommer alt (s. 68).

Doppler tilegner seg et *økosentrisk* livssyn som ikke plasserer mennesket som sentrum for universet, men som en art på lik linje med alle andre arter. Det er økosystemene som står i sentrum, og mennesket framstår som en del av naturen og er underlagt allmenngyldige økologiske lover. Dopplers nye verdenssyn kommer til uttrykk på mange måter. For det første ser han på skogen som en egen stat med sin egen logikk: Skogen er ikke underlagt staten Norge eller byen Oslo, skogen er sitt eget autonome herredømme og gir ikke spesialbehandling til noen, ikke engang rike høyremenn. For det andre kommer det økosentriske livssynet fram i Dopplers rolle som jeger, sanker og bytteøkonom i forlengelsen av forfedrenes tusenårige tradisjon. Doppler forklarer f.eks. elgkalven at han har drept dens mor ut fra livsnødvendighetens skyld, og at menneskene må ta ut noen elger fra bestanden hvert år for å holde elgbestanden på et jevnt nivå. Menneskets bestialske elgjakt utføres ikke for moro skyld, men utgjør en del av skogens balansegang og sørger for å unngå «rekke på rad med prestbefengte og sinnslidende elger som slåss om maten og løper rautende i alle retninger og bryter skogens regler og elgetikette på fornedrende vis» (s. 15). Dopplers økosentriske blikk kommer for det tredje tydelig fram i fiendtligheten til menneskene og deres selvopptatte streberkultur, og ikke minst til de antroposentristiske høyremennene som tror de kan eie skogen bare fordi de har mange penger. For det fjerde er det økosentriske synet eksplisitt synlig i hans opphøyelse av elgkalven Bongo som en likeverdige kamerat, i hans skogsliv i balanse med Bongo fra morgen til kveld og i hans kontrakt med skogen om å gi seg selv tilbake til naturen når han dør som betaling for alt han tar fra den: «Jeg skal leve av bytting og tyveri og av skogen. Og når jeg er borte, skal skogen få leve av meg. Det er kontrakten» (s. 72). Doppler og skogen har et nærmest symbiotisk forhold. Dette kommer også fram i Dopplers forståelse av skogen som besjelet og dynamisk: Skogen har tatt ham til seg og adoptert ham, den har fjernet ham fra folket fordi han

utgjorde en for stor riskiko for medmenneskene som folkefiende, og den former ham til skog. «Skogen gir og tar. Og den former dem som oppsøker den i sitt bilde. Jeg er i ferd med å bli skog selv. Skogen det er meg [...]» (s. 141). Doppler er skog. Mot dette synet står den moderne, antroposentristiske kulturen som setter mennesket i sentrum og hever det over naturen og verden. Dopplers mening om denne verdensanskuelsen peker mot en klar parallell til meningskulturens subjekt-objekt-pardigme:

Et problem med folk er at med en gang de fyller et rom, er det folkene man ser og ikke rommet. Store, øde landskaper slutter å være store, øde landskaper hvis de har ett eller flere mennesker i seg. Mennesket definerer hvor blikket skal ligge. Og menneskets blikk er nesten alltid rettet mot andre mennesker. På den måten er det skapt en illusjon om at mennesker er viktigere enn det på jorden som ikke er menneske. Det er en befestet illusjon. Kanskje elgene er viktigst når det kommer til stykket, sier jeg til Bongo. Kanskje dere vet best, men er ekstremt tålmodige. Jeg tviler naturligvis på det, men hvem vet. Det kan i hvert fall ikke være menneskene. Det nekter jeg å tro (s. 139-140).

I dette synet degraderes mennesket til å ligge under elgene på viktighetens rangstige. Mennesket er en art på linje med, eller kanskje til og med *under* andre arter og har ikke rett til å påberope seg noe som helst i forhold til det «som ikke er menneske». Så framtidig mennesket i det hele tatt kan defineres som et subjekt i nærværskulturen, er det et subjekt på linje med skogen, elgene og de andre artene i naturens flora og fauna. Den som definerer blikket på verden i denne romanen, er mennesket Doppler, men han tar med seg den besjelede elgen, skogen og naturen med seg i sin utsagnsposisjon og lar seg selv forme av skogen. Vi befinner oss med andre ord langt unna Descartes' mekanistiske tankegang.

Dopplers syn på legitim kunnskap: fra menneskeskapt kunnskap til skogens åpenbaringer

Et kroppslig menneske som omgir seg med en fysisk verden og dens omsluttende kosmologi, vil ifølge Gumbrechts kulturtenkning ha et annet syn på kunnskap enn et sinn som betrakter verden utenfra med et fortolkende blikk. Meningskulturens kunnskap er legitim når den fortolkes av et subjekt, mens nærværskulturens kunnskapssyn baserer seg på åpenbaringer som ikke stammer fra menneskers fortolkning. I bevegelsen fra å være en flinkhetens flinke representant til å stifte et korstog mot flinkheten, forandres Dopplers syn på kunnskap.

Det er vanskelig å si så mye eksakt om Dopplers syn på legitim kunnskap mens han befinner seg i sitt vanlige, moderne hverdagsliv, siden fortellingen berettes i etterkant av dette livet. Men to ting vet vi. For det første vitner Dopplers tidligere flinkhet om et bredt kunnskapsspekter: «Jeg studerte flinkt og fikk en superflink kjæreste som jeg giftet meg med på en flink måte blant flinke venner etter at man hadde tilbudt meg en jobb som var så flink at den viste fingeren til andre flinke

jobber» (s. 39). Siden Doppler har fått en toppjobb på basis av flinke studier i et moderne, norsk samfunn, hvor det meste baserer seg på menneskeskapt kunnskap, er det sannsynlig at Doppler besitter enorme mengder menneskeskapt, fortolket kunnskap om verden. Han har ikke stilt seg kritisk til denne kunnskapsformen, men har vært delaktig i flinkheten døgnet rundt: «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» (s. 39). For det andre kommer Dopplers brede kunnskapsspekter og sterke flinkhet til syne i Dopplers språk. Doppler viser en sterk flinkhet gjennom et symbolsk maktspråk⁴⁰ og bruken av fremmede, vitenskapelige begreper, og han viser en omfattende kunnskap gjennom sine mange referanser til ulike typer litteratur. Han alluderer f.eks. til Obstfelders dikt «Jeg ser» («Vi må være kommet til feil skog», s. 139) og Olav H. Hauges dikt «Det er den draumen» («Det er den draumen, sier jeg. At me ein morgonstund skal glida inn på ein våg me ikkje har visst um», s. 78). Doppler refererer også til brevet som indianerhøvdingen Seathl fra Duwanishtam sendte til den amerikanske presidenten Franklin Pierce i 1855⁴¹. Seathls brev representerte en protest mot regjeringens proklamasjon om å erverve stammens landområder og viste en økologisk og økosentrisk tankegang – lik den Doppler tilegner seg. Seathl stilte spørsmål til Pierce om hvordan det lar seg gjøre å kjøpe eller selge himmelen eller varmen fra jorden, siden mennesket ikke eier luftens renhet eller glitteret i vannet. Det samme gjør Doppler i sin monolog på foreldremøtet, nesten identisk formulert etter høvding Seathl: «For hvem eier varmen i luften eller lyden av vinden i trærne?» (s. 67). Hele teksten er spekket med allusjoner som avslører bred kunnskap – Doppler er kunnskapsrik og svært flink hele romanen gjennom.

Etter at Doppler har tatt steget over til skogen, bryter han totalt med den moderne kulturens fortolkningskunnskap. Fortolket, overflatepenetrert og legitim kunnskap i meningskulturen avfeies som en del av den forferdelige flinkhetskulturen – og dessuten som noe helt uten verdi hos Doppler. Dette ser vi i en latterliggjørende bruk av de flinke allusjonene, i et brudd med flinkheten, i koblingen mellom skummet melk og menneskeskapt kunnskap, i et skoleforbud og i et uflinkt forslag til Nora. Vi skal nå se nærmere på disse bruddene med den flinke kunnskapen.

I skogstilværelsen latterliggjør Doppler sin egen kunnskap ved å koble høyt ansett litteratur, som f.eks. bibeltekster og Obstfelders poesi, med konkrete, håndgripelige ting som skogen og skummet melk. De flinke allusjonene framstår som latterlige i degraderingen fra det høyverdige og abstrakte til det konkrete, jordiske og tilgjengelige (dette ser vi nærmere på i avsnittet som omhandler tegnet og karnevalet). Videre tar Doppler et eksplisitt oppgjør med flinkheten: «Jeg skal dø uflinkt og jeg skal aldri forsøke å prestere noe igjen så lenge jeg lever. Ingenting skal jeg

⁴⁰Dette ser vi nærmere på under avsnittet som omhandler tegnet (s. 123).

⁴¹En oversatt versjon av Seathls brev kan leses her: <http://www.adrenaline.no/vandre/2002/okologi/index.htm>. Nedlastet august 2008.

prestere. Jeg har prestert for siste gang og vært flink for siste gang» (s. 40). I dette ligger også et oppgjør med den flinke tilegnelsen av menneskeskapt kunnskap. Doppler skal ikke tilegne seg mer av den kunnskapsformen, han skal aldri prestere noe igjen, og han skal føre krig mot flinkheten. Likeledes degraderer Doppler all menneskeskapt kunnskap ved å sette en relativt enkel teknikk som det høyeste mennesket noengang har prestert. Det mest høyverdige ved menneskeskapt kunnskap er ekvivalent med produksjonen av skummet melk:

Min gode mann, sier jeg, skummet melk representerer det ypperste av hva menneskeheten så langt har klart å oppnå. Enhver idiot har til alle tider kunnet skaffe seg vanlig kumelk, sier jeg, men skrittet over til skummet melk krever en kongstanke og en sublim separasjonsteknikk som først i moderne tid har latt seg realisere. Og faktisk så frykter jeg at menneskene aldri vil komme lenger. Skullet melk vil sannsynligvis alltid trone øverst. Men den gir oss noe å strekke oss etter (s. 21).

Ingenting slår altså framstillingen av skummet melk når det gjelder menneskeskapt kunnskap, skal vi tro Doppler. All annen kunnskap må derimot *strekke* seg etter kunsten å skille fløten fra fettfattig melk i en sentrifugerende separator, en kunst man skulle tro var temmelig banal i forhold til andre former for kunnen og kunnskap. Slik setter Doppler en enkel kunnskapsform over all menneskelig kunnskap og snur opp-ned på det moderne menneskets kunnskapsvelde.

Et annet iøyenfallende brudd med meningskulturens fortolkende kunnskapstilegnelse er Dopplers forbud mot lesing og skolegang for sønnen Gregus. Mens Doppler maler på totempælen, irriterer den fire år gamle Gregus ham med å lære seg å lese. Gregus staver seg gjennom gamle aviskronikker, analyserer dem og ønsker å diskutere kronikkinnholdet med Doppler. «Glem det, sier jeg. Det betyr ingenting. Det betyr vel noe, sier Gregus. Niks, sier jeg. Folk sitter bare og skriver for å vise hvor flinke de er og det er det siste verden trenger. Det er ord, ord, ord» (s. 143). Han avskriver dermed det skrevne ordet som betydningsløst, nekter Gregus skolegang så lenge han ikke er myndig og truer med daglig grisebank hvis han noensinne begynner på School of Economics i London. Opp mot det skrevne, betydningsløse ordet setter Doppler skogen og totempælen. Totempælen er det viktige der og da, for den har en symbolsk innebyrd: Den skal vitne om at Doppler, Gregus, Bongo og Dopplers far har vært på jorden på en ubrukelig måte, og det skal den vitne om i tusen år. Gregus må venne seg til at han skal være i skogen, for politikk, vitenskap, kunst og kultur avskrives som «alt mulig tullball» (s. 143).

Dopplers kritikk av fortolket og flink kunnskap kommer også klart fram når han oppfordrer Nora til å ta seg en ellevill hjemme-alene-fest i stedet for å finpusse skolestilen sin om Tolkien. Han får mark av flinkheten hennes og mener at hun heller bør invitere hele skolen og la festen ta helt av, for: «Man trenger noen fester man kan ha med seg i bagasjen resten av livet og som definerer hvem man er. Det kommer en dag hvor det er mer tilfredsstillende å tenke tilbake på de elleville festene enn på hvor god karakter man fikk på sær oppgaven sin, sier jeg. Men det tror hun ikke noe på» (s.

67). Også på foreldremøtet oppfordrer Doppler til at elevene skal drikke alkohol på skoletur: «La dem drikke seg sanseløse og bare med nød og neppe finne hjem til hotellet på morgenkvisten» (s. 67). Det er altså andre ting som er viktigere å lære seg enn skolekunnskap, ifølge Doppler, til og med sanseløs drikking er viktigere. Mens vanlig skolekunnskap degraderes til å stå lavere enn kunsten å drikke alkohol, setter Doppler en annen kunnskapsform mye høyere – nemlig kunnskapen han har tilegnet seg fra skogen og naturen. Den vil han også gjerne legge inn i læreplanen:

Under eventuelt sier jeg at jeg mener bytteøkonomi bør inn i læreplanen. De unge bør oppfordres til å bytte varer og tjenester heller enn til å kjøpe alt mulig. Jordas framtid avhenger av dette, sier jeg. For menneskene eier ikke jorda, sier jeg. Det er jorda som eier menneskene. Blomstene er våre søstre, og hesten, den store ørnen, for ikke å snakke om elgen, er våre brødre. Og hvordan kan man kjøpe eller selge noe som helst? For hvem eier varmen i luften eller lyden av viden i trærne? Og sevja i grenene inneholder minnet av dem som har levd før oss. Og lyden av den klukkende bekken har i seg stemmen til min far og til hans far igjen. Vi må lære våre barn at grunnen vi går på inneholder asken av våre forfedre og at alt som skjer med jorda også vil skje med oss og at hvis vi spytter på jorda så spytter vi på oss selv, og, apropos, sier jeg, mens jeg nå allikevel har ordet, er det noen av dere som er villige til å bytte bort noe frukt mot elgkjøtt? (s. 67-68)

Dette er økonsentrisk kunnskap som Doppler har fått åpenbart gjennom sin tilværelse i skogen, og som han i tillegg har tilegnet seg fra andres økosentriske naturtilværelse (her alluderer Doppler tydelig til Seathls brev). For etter fallet og bruddet med det moderne samfunnet blir sann kunnskap synonymt med kunnskap som åpenbares i naturen i *Doppler*, slik legitim kunnskap også arter seg i Gumbrechts nærværskultur. Selve *overgangen* fra den moderne streberkulturen til livet som en skogseremitt kommer fra en åpenbaring, fra intensitetsøyeblikket som rammer Doppler når skogen åpenbarer seg for ham med sin voldelige smertepåføring, sitt rom og sin stillhet. Det er ikke Dopplers egne fortolkende resonnementer som gir ham opplevelsen i skogen, og det er heller ikke hans sinnlige virksomhet som fører ham til det skoglige eremittlivet. Det er skogen som tar Doppler til seg: «Jeg var på alle de vanlige stedene og gjorde de vanlige tingene som mennesker i Oslo gjør, og så med ett åpnet skogen seg og tok seg til meg. Den adopterte meg» (s. 90). Skogen er altså aktør og ikke Doppler, noe som også viser seg i Dopplers erkjennelse om at hans tilstedeværelse i skogen var et lykketreff (s. 123).

Som en følge av at Dopplers kunnskap baserer seg på åpenbaringer, setter han seg selv ute av stand til å veilede noen. Doppler kan ikke hjelpe verken seg selv eller den søkende høyremannen som flytter til skogen med sannsigelser, for kunnskapen avhenger av skogens åpenbaringer. Når høyremannen likevel ser på Doppler som en sannsigende guru og sluker alt han sier, må han ta til takke med motstridende og absurde utskytelser som ikke gir mening. Dopplers verdirelative, selvmotsigende tulleutsagn latterliggjør den moderne kulturens meningsutledende kunnskap og framstår som kontraster til skogens solide åpenbaringer og «lykketreff».

Gamle Düsseldorf opplever også et åpenbarende lykketreff når han ser på Norge Rundt med

geværløpet i munnen. Når Düsseldorf er ferdig med å rekonstruere farens dødsscene i Ardenneroffensiven i 1944 etter seks år med modellbygging, opplever han ingen endring i sitt meningsløse liv og beslutter å gjøre slutt på det. Han ser først litt på TV og blir grepet av to reportasjer på Norge Rundt som begge handler om livets tilfeldigheter og rørende lykketreff, om hvordan livet plutselig kan arte seg. Etter denne NRK-sendte åpenbaringen om livets tilfeldigheter tar Düsseldorf geværløpet ut av munnen, kanskje fordi en grunnleggende tilfeldighetsstyrt tilværelse gjør spørsmålet om mening overflødig. På høyremannenens forbrødringsfestival kan det dessuten virke som at journalisten fra Aftenposten Aften får åpenbart et og annet når han begynner å gråte: «Det ble vel litt for mye for ham, tenker jeg. 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). Sann kunnskap er åpenbaringskunnskap i *Doppler*.

Dopplers tegn: symboler og absurd babbler

En gumbrechtiansk, kulturtypologisk undersøkelse av tegnstrukturen i *Doppler* gir en pekepinn på hvorvidt teksten avviser eller fremmer bakenforliggende, symbolske meningsdimensjoner og om den framstår som flate eller dybde. Dersom tegnet er meningskulturelt og metafysisk, vil det ha en materiell signifikant som viser til en åndelig signifikat, en ikke-fysisk betydning, som åpner for meningsdimensjoner bakenfor tegnets overflate. Dersom tegnet er aristotelisk og nærværskulturelt, vil det fremme en flat tekststruktur fordi tegnet i sin natur ikke viser bort fra seg selv: Det nærværskulturelle tegnet er både form og stoff, form og innhold kan ikke skilles fra hverandre og er likeverdige. I det følgende skal vi se at begge disse tegnene utspiller seg i *Doppler*, og at det ene undergraver det andre gjennom latterliggjøring.

Det meningskulturelle språket fortøner seg som et flinkhetens språk i romanen. Det er et konvensjonelt og ganske nøkternt språk som ofte alluderer til andre tekster og dermed også til meningsdimensjoner som ligger bakenfor tegnet («Du och jag, Bongo» henviser f.eks til det varme forholdet mellom Emil og Alfred i Lindgrens Emil-bøker). Det er også et maktens symbolske og autoritære språk, som krever at overflaten fortolkes i lys av innforståtte koder og som forutsetter mening. Dette konvensjonelle, metaforiske språket er nødvendig for at en mellommenneskelig kommunikasjon skal finne sted og konstituerer seg som en «flink» overflate i *Doppler*. Det er dette språket som dominerer teksten, med flinke begreper som for eksempel «soignert» og «force majeure». Men dette flinke språket sklir ut i plutselige utglidninger når et annet språk får spillerom, et språk som latterliggjør det meningskulturelle tegnet.

Doppler ironiserer over folk som semiotikere og mener at folk lager ubegripelige, forvirrende tegn og signaler: «Det er faktisk det som kjennetegner menneskene aller mest, sier jeg, de er

mesterlige når det gjelder forvirrende signaler, det er ingen som slår dem, du kan lete i tusen år, men du vil aldri finne mer forvirrende signaler enn dem som kommer fra mennesker» (s. 19). Doppler bryter disse tegnenes strukturer ved å gi signifikantene signifikater og referenter som ikke hører hjemme i et konvensjonelt språk. Dopplers kone har f.eks. vært pådriver for å kalle dattera «Nora» etter Henrik Ibsens sterke kvinnefigur i *Et dukkehjem*. Hun kobler navnet «Nora», signifikanten, med begrepet kvinnefrigjøring, signifikatet, og lar dattera være tegnets referent. Doppler mener at dette eksemplifiserer konas komplett ukritiske holdning til bestående konvensjoner og til de konvensjonelle måtene å oppfatte verden på:

Min kone er svak for Ibsen, ja for teater i det hele tatt, hun er komplett ukritisk, ser alt og synes alt er like bra. Hun synes teaterstykker er bra fordi de er teaterstykker og teater er bra i seg selv og vår datter måtte hete Nora fordi Nora representerer noe av den tidligste kvinnefrigjøringen vi har. For meg kunne hun gjerne ha hett Byggmester Solness (s. 61).

Ved å gi dattera et tegn som totalt motsetter seg et meningsfullt forhold til referenten, altså Byggmester Solness, latterliggjør Doppler meningskulturens saussurske tegn. Sammenstillingene unndrar seg all mening. Det samme skjer når han sammenstiller seg selv som referent til tegnet «Afrika» fordi han selv lever fra hånd til munn, er jeger og samler, bruker mye tid på å hente vann, er underutviklet (bortsett fra å ha et overutviklet kjønnsorgan), har behov for hjelp ifølge omverdenen og aller helst vil klare seg selv. Bortsett fra at Afrika synes å like folk, og at Doppler ikke gjør det, er Afrika og Doppler «like som to dråper vann» (s. 50), og dermed kan han ytre at «Jeg er Afrika» (s. 62). Og like så meningsløst som at daværende utenriksminister Thorbjørn Jagland kalte den norgesbesøkende presidenten i Gabon for «Bongo fra Kongo» i 2002, kaller Doppler elgkalven «Bongo» etter sin far, som slett ikke het Bongo. «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). «Den slags koblinger» er i virkeligheten synonymt med det å drive ap med forholdet mellom tegnet og dets betydning. Også navnelikheten mellom Andreas Doppler i romanen og den østerrikske matematikeren og fysikeren Christian Andreas Doppler (1803-1853), mannen som satte navn på «dopplereffekten», er muligens absurd. I romanen kjennetegnes Doppler-familien av å ha et overdimensjonert kjønnsorgan og av ikke å la seg kjenne av noen, mens den virkelige Doppler er en berømt fysiker og altså «flink».⁴² Videre gjør Doppler en absurd sammenstilling av kona og Ibsens Nora og påstår at hun har forlatt mann og barn. Han nekter for at det er ham selv

⁴²I et intervju med Erlend Loe i Aftenbladet (02.10.05) hevdes det at tittelen *Doppler* nettopp henspiller på dopplereffekten, altså den tilsynelatende endringen i frekvens eller bølgelengde av en bølge som registreres av en observatør som beveger seg relativt i forhold til bølgens kilde. Det vil i praksis si at sirenen fra en bil som kommer raskt mot en, høres med en relativt høy frekvens idet bilen nærmer seg og med en lavere frekvens når bilen har passert. Tematisk kan dopplereffekten leses som en metafor på Dopplers avstand til samfunnet (byen) og dens lyder. Det moderne samfunnet er lydhørt både som fysiske lydbølger fra byen (f.eks. s. 84) og som barnesangene Doppler til stadighet har på hjernen selv etter et halvår i skogen.

som er Nora når kona sier det som sant er. Med dette avviser han både at det er han som har Nora som betydningssignifikat, og at eksilet hans faktisk betyr at han har stukket av fra kone, barn og hjem. Med alle sine mulige varianter av referenter og signifikater er det i flere tilfeller bare signifikanten som ikke framstår som intetsigende og meningfrastøtende *babbel* i Dopplers språk.

Denne meningsfrastøtende språkholdningen i kommunikasjonen med andre betegnes godt i dette utsagnet: «Løgn er et herlig virkemiddel som mange bruker for sjelden. Det er utrolig effektivt. Man sier en ting og mener noe ganske annet. Fantastisk» (s. 132). Tegnet og tegnets innhold samsvarer ikke med hverandre, komponentene bryter mot hverandre, og det som sies, unndrar seg mening. Dopplers *babbel* oppløser tegnets bestanddeler, gjør det uforståelig, degraderer tegnets meningsside og gjør det komisk i sin absurditet. Ikke bare skaper Doppler *babbel* og ikke-mening ved å frakoble det saussurske tegnets bestanddeler, som vi nettopp har sett eksempler på, han har et bredere *babbelspekter* enn som så. Han gjør det ved å lyve til svogeren (s. 132) og ved å kommunisere motstridende ytringer til Bosse Munch, som så desperat søker etter mening i sin nye tilværelse i skogen (s. 123-125). Doppler gjør det også ved å la kroppen tale for seg i plutselige reflekser, som når han med ett begynner å synge Santa Lucia for Bosse Munch idet høyremannen nevner at datoen er 13. desember. Midt i en heftig *krangel* skaper Doppler en kroppslig diskurs som høyremannen ikke kan delta i, og dermed bryter Doppler alle koder for kommunikasjonsutvekslingen og setter hele samtalen med høyremannen på spill.

Hvem er det, pappa? roper Gregus fra teltet. Bare en høyremann, sier jeg. Sov videre. Jeg er ganske sikker på at jeg kommer forbi igjen, sier mannen. Og jeg noterer meg datoen i dag. Og hvilken dato er det? spør jeg. 13. desember, sier han. Og på refleks begynner jeg å synge. Årevis med barnehage- og skolearrangementer har satt så dype spor i meg at jeg begynner å synge bare datoen nevnes. Svart senker natten seg, i stall og stue. Solen har gått sin vei, fortsetter jeg mens Gregus' stemme faller inn fra den andre siden av teltduken, skyggene truer. Inn i vårt mørke hus, synger vi med økende intensitet, stiger med tente lys, Saantaaluucia. Santa Lucia. Vi synger alle versene, og idet sangen toner ut sier høyremannen at han kommer til å ringe Løvenskiold dersom teltet forstøtt står her om to dager. Julens kjærlighetsbudskap påvirker deg tydeligvis ikke, sier jeg. Han svarer ikke (s. 80).

Dopplers lange og intense sang *latterliggjør* hele situasjonen, hele samtalen og dens meningsbaserte språkkoder, og han degraderer høyremannen ved å utelate ham fra sitt irrasjonelle, refleksbaserte språk. Doppler gjør situasjonen til noe usikkert, *parodisk*, *flertydig* og *subversivt*. Og Dopplers *babbelspråk* er nettopp *subversivt* og *parodisk*. Det revolusjonerer, omstyrter, kaster det etablerte på hodet og *latterliggjør* konvensjonene. Dopplers *babbel* er et uforståelig, anti-autoritært og *maktundergravende* språk. Det er et *latterens* språk, som i ren form er uforståelig fordi det vil unngå maktens metaforiske koder. Som *glidning* mot det forståelige maktspråket blir riktignok også *babbelen* forståelig. Dopplers lek med språkkodene er tilstede gjennom hele romanen, og han bruker dem som aktive grep for å undergrave den flinke meningskulturen han flykter fra.

Disse bablende vendingene stikker opp fra den flinke overflaten og skiller seg ut som undergravende latter og ikke-mening. Dette er en latterliggjørende strategi mot menneskenes uforståelige tegn, og det er en latterliggjøring av det moderne menneskets evige streben etter mening bak tegnet.

Mot det sønderknuste og latterliggjorte saussurske tegnet og dets relative betydninger og forbindelser, setter Doppler det aristoteliske, nærværende og håndgripelige tegnet. Doppler *materialiserer* språket og gir abstrakte begreper skogens og naturens form og substans. Abstrakte begreper som «flinkhet» blir noe materielt som «tar bolig» (s. 40), noe som «ligger i genene» (s. 137), noe man kan puste inn (s. 39), eller noe som uthuler hindringer i sin vei som vann (s. 137). Abstrakte begreper kan også knyttes helt konkret og stedlig til den materielle kroppen: Konas utstrakte bruk av antydninger og hersketeknikker er noe Doppler vil at hun skal «stappe [den] opp i ræva» (s. 36). Doppler gjør også språket til noe fysisk og håndgripelig ved å la kroppen være utsagnsposisjon, som når bakkdelen hans ler og reflekser gjør at han begynner å synge. Språkmaterialiseringen skjer videre når Doppler parafraserer kjente ordtak, sitater og formuleringer ved å erstatte deres oprinnelig abstrakte karakter med håndgripelig substans og form. Doppler alluderer til Ludvig den 14.s berømte sitat «l' etat, c'est moi» og erstatter den franske kongens absolutte enevelde med skogens: “Skogen, det er meg” (s. 141). Paulus' ord om kjærlighetens storhet til menigheten i Korint, hvor han proklamerer at «størst av alt er kjærligheten» (1. Kor. 13,13), travesteres i Dopplers munn til «Men størst av alt er skogen» (s. 96). For Doppler synes det å være skogen som er selve sannheten: Det er den håndgripelige miksen av skogens form og skogens innhold som er størst av alt, og altså ikke kjærligheten. Også den gammeltestamentlige Gud som former mennesket i sitt bilde (1.Mos 1:26) og gir og tar (1. Sam 2:6), erstattes av skogen: «Skogen gir og tar. Og den former dem som oppsøker den i sitt bilde» (s. 141). Ordtaket «Så lenge det fins liv, fins det håp» omformuleres til å handle om melk: «Så lenge det fins skummet melk fins det håp» (s. 99). Disse materielle vridningene på vante konvensjoner gjør ikke bare sitt til at tegnet blir nærværskulturelt med stoff og form, det bidrar også til subversive omveltninger. Det som parafraseres, mister sin høyverdighet når det erstattes av vanlige substanser som melk og skog og blir slik gjort til latter. Til og med Gud mister sin allmektige posisjon til fordel for skogen. Her er det det tinglige, kroppslige og fysiske som settes på den øverste tronen.

Ved å vri om på vante konvensjoner og gi det saussurske tegnet uvante og meningsløse signifikater og referenter, gjør Doppler leseren oppmerksom på den rent materielle signifikanten, som vi ifølge Gumbrecht slutter å være oppmerksomme på så snart vi har identifisert dets underliggende mening. Og nettopp her, i poengteringen av signifikanten og materialiteten, kan romanen *Doppler* forstås som en flate som ikke vil framstå som dybde. Signifikanten er ikke

avhengig av å hente metafysiske betydninger fra begrepsmessige signifikater, men kan operere selvstendig som en flate, et situasjonelt her og nå. *Doppler* beveger seg mot det konkrete, altså skogen og det substansielle, og fjerner seg fra de potensielle signifikatene som meningskulturen representerer. Både språklig og tematisk beveger romanen seg fra det dype og komplekse til det håndgripelige og flate. Dette fokuset på det materielle, nærværende og situasjonelle danner en klar parallell til Gumbrechts prosjekt om å fremme materialiteten fra metafysikkens undertrykkelse. *Doppler* er en håndgripelig flate som avviser og latterliggjør mening og dybde.

I innledningskapitlet så vi at Vassenden også karakteriserte Loes tekster som flater (jf. s. 5). Han tok riktignok ikke for seg *Doppler*, og han gikk (overraskende nok) heller ikke inn på tegnets struktur. Vassenden fant fram til flaten som dominerende figur gjennom tekstenes tilgjengelighet og åpenhet, og gjennom de litterære karakterenes ytre handlinger på fysiske overflater. (Hovedpersonen i *Naiv. Super.* kaster for eksempel en ball mot en *flat* vegg, «[.]uten fare for at den skal trenge gjennom overflaten, eller han lager lister, oversikter, innholdsfortegnelser (de fleste av dem er horisontale og ikke-hierarkiske), telefakser (å sende en overflate, kort eller lang, stor eller liten, fra ett sted til et annet)» Vassenden 2004:77). For Vassenden ble Loes flate *for* åpen og tilgjengelig, så gjennomskinnelig at den ikke lenger kunne leses. Spørsmålet er om ikke Loes tekster endrer flatestruktur hvis de leses som aristoteliske tegn. For hvis Loes tegn leses som et aristotelisk tegn som leker seg med, bedriver et bevisst spill med, det metafysiske tegnet, blir ikke da flaten mer unyansert, romslig og fleksibel? Og hvis tegnet framstår som en sansende eller leende kropp, blir ikke tegnets iboende mening da mindre entydig enn det Vassenden vil ha det til? Den iboende mening i tegnets enhet av stoff og form er ikke nødvendigvis blottlagt og åpen for dagen. Vi tror ikke at den loeske flaten bare er ensartet og gjennomskinnelig, for den avdekker ikke alt med sine aristoteliske tegn⁴³. Derfor kan den fint leses.

Dopplers syn på menneskets aktørrolle: Fra handlinger til ikke-handlinger

Også når det kommer til synet på kosmologien og menneskelige handlinger sett i forhold til bevaring av kosmologiske rytmer, befinner *Doppler* seg i en nærværskultur. Men også på dette punktet har *Doppler* foretatt en overgang fra én kulturform til en annen: *Doppler* har tidligere ansett menneskelige, verdensforvandlerende handlinger som noe positivt og nødvendig, han har vært flink, handlet flinkt, og latt hele sitt liv kretse rundt flinke arbeidshandlinger, store, flinke innkjøp av forbrukervarer, flinke arrangeringer av middager og bursdager, osv. *Doppler* har bistått og deltatt i den handlingsdyrkende forbrukerdansen. Men fra å ha utført et vell av motiverte handlinger får *Doppler* en annen låt i skogen: *Doppler* vil ikke lenger være flink, han har prestert for siste gang, og

43Vi kommer tilbake til dette i konklusjonen.

vil gjøre så lite som mulig – «Jeg skal rendyrke det å gjøre ingenting til et nivå få har gjort før meg» (s. 95).

I skogstilværelsen er målet å leve uforstyrret for andre mennesker i balanse med skogen og Bongo, og å stille handlingsnivået til et «magisk nullpunkt» (s. 151), hvor all handling er fraværende og bare roen er nærværende (dette mislykkes han forøvrig i). I likhet med nærværskulturen inntegner Doppler seg og sin kropp i verdensaltet og dets virkende krefter og lover når han lever som en del av skogen og naturen i sitt økosentriske verdensbilde. Han lar seg forme av skogen og blir til skog, lever i et symbiotisk forhold med skogen og har en fysisk kontrakt med den. Her lever Doppler i takt med naturens lovmessigheter, som i likhet med Kurt-bøkene har en hyperbolsk karakter (kjøttet fra elgen råtner aldri og kan livnære flere mennesker i ett halvår). I likhet med nærværskulturen har handling dermed ingen positiv valør hos Doppler, bortsett fra handlinger som hjelper ham til å opprettholde livet i skogens ro, og som dermed er en del av kosmologiens rytme. Han retter en tydelig kritikk mot meningskulturens streben etter handling: «Det ligger innbakt i oss at vi til stadighet skal gjøre ting. Finne på ting. Så lenge man er virksom, er det bra, på et vis, uansett hvor dum virksomheten måtte være» (s. 84). Doppler har heller ingen tro på høyremannen Bosse Munchs forbrødrerende handlinger i skogen. Bosse vil bøte på sine pengesamlemaniske synder ved å arrangere en forbrødringsfestival for verdens folkeslag og religioner, men Doppler tror at det må en ny menneskeart til før folkeslagene og religionene kan forbrødres. Ganske riktig, festivalen ender opp med at alle drikker seg fulle, og at jøden og muslimen presser tannkrem under forhuden på den kristne når han sover. Dopplers skepsis til den moderne sivilisasjonens handlinger befestes i romanen.

Det nærmeste man kommer positivt ansette handlinger i nærværskulturen er de magiske handlingene, handlinger som ikke baserer seg på menneskeprodusert kunnskap, og som gjør noe fraværende nærværende og motsatt. Den ene handlingen Doppler føler at han *må* utføre er nettopp det nærmeste vi kommer magi i romanen. Doppler vil hedre faren sin ved å bygge en totempæl til minne om ham og hans ubrukelighet. Ved å gjengi sitt eget bilde av sin fremmede, avdøde far i en grell totempæl, føler Doppler seg nær faren, og at pælen blir meningsfull og personlig for ham. Faren blir fysisk representert i Dopplers avbildning av ham, han blir *nærværende* i Dopplers bilde. I dette bildet framstår han som en signalfarget totemfar med korte, fugleaktige og ubrukelige armer, han sitter på et stort, rødt rytmeegg og utgjør et fundament for Doppler, Gregus og Bongo. Farsportrettet og totempælen fullbyrdes ved at Doppler tisser på den. Slik representeres den mystiske og ubrukelige faren, som de siste årene tok bilder av alle toalettene han hadde brukt, og som ville gravlegges sammen med et rytmeegg, i Dopplers portrett, og slik blir han hyllet. Gjennom framstillingen av sin egen far føler Doppler en nærhet til ham: «Jeg har hedret min far på et vis han

aldri hadde kunnet forestille seg, og jeg har følt meg nær ham» (s. 145). Han føler videre at hans mellomværende med faren er oppgjort, og at han nå kan gå i fred med vissheten om at faren hviler i fred fordi noen har æret ham. På lignende vis *blir* Düsseldorfs modellfigurfar på en måte Düsseldorfs virkelige far. I rekonstruksjonen av den tyske landsbyen som Düsseldorfs soldatfar ble skutt i, fryses øyeblikket rett før den bilkjørende faren blir skutt i tinningen. I modellbyen framstår modellfiguren av faren som helt lik: «Men det ble helt likt ham. Det var ham, på en måte» (Loe 2004:108). Düsseldorfs far blir nærværende, hans dødsøyeblikk bygges i plast og flyttes i tid og rom. Fraværende fortid og nåværende nåtid veksler om hverandre og blir til flytende kategorier: «Düsseldorf bygger sin fars død. Det skal skje og det har skjedd og jeg merker at akkurat dette gjør inntrykk på meg. Han rekonstruerer en hendelse som straks skal skje og som samtidig har skjedd for mange år siden» (s. 57-58). Fedrene til Doppler og Düsseldorf er nærværende tilstede som Dopplers og Düsseldorfs egne, selvkomponerte fedre. De fremmede fedrene er ikke fysisk tilstede fra sine døde dimensjoner, men de er svært nærværende i bilder som portretterer dem som noe *kjent*, noe Doppler og Düsseldorf har skapt med egne hender, noe som tilsvarende deres egne bilder av dem.

Kanskje har totempælen også en annen tilnærmet magisk funksjon for Doppler. Ved siden av å være et minne om faren, et egenkomponert bilde, et vi-var-her-merke og en feiring av det ubrukelige, kan den også leses som en gjenstand som hjelper Doppler til å orientere seg i verden på nytt, en ny start. Den gjør den moderne kulturen fraværende og nærværskulturen nærværende: I alt flinkhets- og meningskaoset opplever Doppler mening gjennom uthugginga av totempælen. Hvis totempælen forstås som et sentrum i verden, etablerer Dopplers verk et nullpunkt i kaoset som gjør det mulig for ham å orientere seg på nytt. Dette gjør han også så snart han er ferdig med den, for da vender han østover mot nye skoger i krig mot flinkheten og dumheten (s. 158-159). Totempælen representerer også nærværskultur i seg selv i sin tilknytning til indianernes totemritter og dens tette forbindelse mellom mennesker og natur, og dermed kan Dopplers pæl leses som et forsøk på å innsette seg selv i en førmoderne nærværskultur.

Dopplers dimensjon: Fra tid til et skogsrom med flytende tid

En undersøkelse av Dopplers syn på hva som er hoveddimensjonen i hans tilværelse viser at romanens hovedperson nok en gang representerer et steg fra meningskultur til nærværskultur. Meningskulturens fokus på tid forsvinner til fordel for nærværskulturens romlige dimensjon.

I skogsutkantens tilværelse er Doppler vitne til at tiden går som vanlig i det moderne bysamfunnet, og at faste begivenheter kommer og går. Ut fra lydene fra byen får han med seg at det er EM-kamp mellom Norge og Spania på Ullevaal stadion og at det blir jul, nyttår og 17. mai. Årstidsvekslingene og Bongos vekst viser at tiden går, og en overhengende tidsfrist fra den gravide

kona om å komme hjem når deres tredje barn blir født, minner Doppler på tidens gang. Doppler strukturerer fortellingen sin også etter månedene, fra november til mai. Tiden er likevel ingen sentral størrelse i Dopplers nærværskulturelle skog. Den flyter avgårde som en uviktig strøm og er ikke noe Doppler ønsker å ta stilling til. Det er ingen forskjell på helg og hverdag i skogen, hevder Doppler, og han har ingen oversikt over ukedagene. Det trenger han heller ikke å ha når hovedbeskjeftigelsen er å gjøre så lite som overhodet mulig og å kjede seg mest mulig. Tiden blir noe som hører meningskulturen til, hvor man er opptatt av å iverksette handlinger og å unngå å kjede seg. Overgang fra en tidsdimensjon til en ikke-tidsdimensjon visualiseres tydelig i Gregus, som flytter fra byen og inn i Dopplers skog. Gregus må gjennom en slags avklimatiseringsprosess fra sin vanlige tidsoppfatning: Kroppen til Gregus rykker når det blir Barne-TV-tid av ren impuls, og han skjønner ikke hva som foregår. «Etter hver forsvinner uroen hans og han løper ut og leker med Bongo utenfor teltet» (s. 79).

I romanen kommer tiden også i bakleksa som hoveddimensjon fordi den, i likhet med Kurtbøkene og *Naiv. Super.*, framstår som noe subjektivt, relativt, flytende og ustadig. Dette kommer spesielt fram i Düsseldorfs rekonstruksjon av øyeblikket rett før farens død i Ardenneroffensiven i 1944, i det 60 kvadratmeter store modelltablået av byen Bastogne. I denne framstillingen flyter fortid, nåtid og framtid sammen i ett og samme øyeblikk: Noe skal skje som allerede har skjedd, Düsseldorfs far er ikke død, men han skal dø, han dør og har vært død i mer enn femti år. Tiden er ingen fast kategori man kan forholde seg til, den er en flytende enhet og har ikke noen fast forankring i livene til *Doppler*-romanens skogsbeboere.

Som i nærværskulturen er det *rommet* som er hovedkategori i Dopplers virkelighetsforståelse. Det er skogens rom som konstituerer seg rundt Dopplers kropp, det er i skogen Doppler utvikler sitt forhold til omgivelsene, totempælen, Bongo og de andre menneskene han møter. I epifaniopplevelsen er det skogen som et rom som påfører Doppler den sterke nærværsopplevelsen, og senere føler han at han er i ferd med å bli skog selv, altså en del av dette skogsrommet. Doppler er skog, og rommet er hans urdimensjon.

Fra makt til voldelige pilskudd og fysiske overfall

Makt og vold utspiller seg som kropper som blokkerer rom mot hverandre i *Doppler*, slik den også gjør det i nærværskulturen (jf. s. 20). Volden blir ikke skjult eller utsatt i det uendelige, slik den blir i meningskulturen, men sitter løst, utløses spontant og er åpen for dagen. Dopplers trusler om å skyte kona med en pil gjennom halsen dersom hun kommer opp til skogen med Gregus (s. 90) og hans trusler om daglig grisebank hvis Gregus begynner på School of Economics (s. 144), stivner aldri i meningskulturens skjulte maktformer. Makt forbindes heller aldri med kunnskap hos

Doppler, slik den gjør i meningskulturen – det er heller slik at den som tilegner seg kunnskap, kan vente seg en omgang juling. Dette er trusler fra en mann som selv har vært avskyelig flink og kunnskapsrik i meningssamfunnet, og som etter alt å dømme har framstått som temmelig mektig i sitt normale liv.

Fysisk vold er en fundamental del av Dopplers liv i skogen. Han tar den aktivt i bruk for å beskytte og bevare skogsreviret sitt og interessene sine, og går løs på frihetsfrarøvende trusler uten skusler. Når høyremannen Bosse Munch kommer opp til Dopplers telt for andre gang, etter å ha truet Doppler med å varsle om hans ulovlige teltleir til skogseier Løvenskiold første gang, skyter Doppler ham med pil og bue og treffer ham i låret. Bosse Munch kommer imidlertid i fred denne gangen, men Doppler oppfatter ikke hans fredelige motiver og er redd for å måtte forlate sin elskede skog, Bongo og totempælen for alltid. Det er den samme frykten som gjør at Doppler retter en pil mot svogeren som kommer til skogen for å hente ham tilbake til sivilisasjonen. Denne gangen er det Doppler som blir utsatt for vold: Svogeren skyter ham med bedøvelsespil i leggen og bærer ham med brannmannsgrep ned til Rikshospitalet. Etter å ha hilst på sin nyfødte sønn og hvisket ham noen tips om hvordan man ikke blir flink, går Doppler til fysisk angrep på svogeren. Han legger ham i gulvet, binder ham fast til vasken med et laken og ser at han rykker og tirrer som et rovdyr. Doppler truer med mer og til og med dødelig vold: «Og jeg er ikke en du kan skyte med bedøvelsespil for å undersøke eller for å få din vil jeg med. Jeg lar meg ikke undersøke og jeg kan ikke underkastes noen vilje. Skjønner du det? Han nikker. Og skyter du meg en gang til, så er det det siste du gjør» (s. 155). Dopplers betegnelse på svogeren som et tirret rovdyr og hans egen motvilje mot bedøvelsespiler og undersøkelser viser at han identifiserer seg og fienden med ville dyr. Og det er en *dyrisk* og spontan form for vold som gjør Doppler til sin egen hersker i sitt eget reviområde. Som et vilddyr beskytter han rommet rundt seg og går til spontanangrep på en tilfeldig forbipasserende, hodelyktbærende mosjonist. Doppler vil være alene og hater å bli forstyrret av flombelysende skogsvandrere og er nødt til å ty til fysisk vold.

Uønskede begivenheter

Begivenheter er knyttet til fornyelsesverdier og overraskelser i meningskulturen, mens de anses som illegitime avvik fra kosmologiens rytme i nærværskulturen – så også i *Doppler*. Som en representant for det moderne flinkhets- og forbrukersamfunnet handlet store deler av Dopplers liv om fornyende begivenheter. Det dreide seg om rutinemessige utflukter til Smart Club for å anskaffe store kvanta med underlivsforskjønnende intimsåpe, om bursdager, vennemiddager og forskjønnende husoppussing. Doppler forteller om disse hendelsene i lys av sin nye tilværelse i skogen og karakteriserer dem som frastøtende: «Det fins noe annet enn Smart Club og

barnebursdager og middager med såkalte venner og denne frastøtende norske kosen som på samme tid tillater oss å være det triveligste og det mest egoistiske folkeslaget i verden» (s. 156). Andre og mer offentlige begivenheter som 17. mai virker også frastøtende på Doppler: «Jeg avskyr 17. mai, tenker jeg på en bedøvet måte. Jeg har aldri før definert for meg selv at jeg avskyr denne dagen, men nå gjør jeg det. Og jeg avskyr de mange bunadene» (s. 154). Den eneste gangen begrepet begivenhet knyttes til fornyelse og overraskelse som noe positivt hos Doppler, er når han faller i skogen mens han ennå hører meningskulturen til. Fallet overrasker ham, den plutselige roen i skogsrommet er ny og fremmed, og den påfølgende livsomveltningen utgjør en klar fornyelse i Dopplers liv. I tråd med nærværskulturen framstår ikke begivenheter og hendelser som noe positivt for Doppler etter at han har blitt en skogens mann. Hovedpersonen prøver nettopp å *unngå* at begivenheter finner sted i hans liv, for disse tilsvarer uønskede avbrudd og forstyrrelser fra regelmessighetene i hans økosentriske kosmologi. Munchs forbrødringsfestival, foreldremøtet, 17. mai og Bjørnstjernes fødsel er trusler mot Dopplers ensomme skogstilværelse sammen med Bongo, hvor målet er å gjøre ingenting. Dessverre for Doppler forekommer begivenhetene én etter én, og skogen forandrer karakter:

Mens de andre drikker eller sover, hugger jeg totempæl for harde livet og tenker at jeg ikke kjenner igjen min egen skog. Den som var så fredelig og stille. Her var Bongo og jeg i en slags balanse fra morgen til kveld og gjorde oss ikke til for noen. Vi gjorde tvert imot akkurat det vi ville. Og jeg sirklet meg sakte inn mot målet som var å gjøre ingenting. Men det var før. Nå er det lite igjen av den skogen jeg en gang kjente. Vi må ha kommet til feil skog, sier jeg til Bongo. Her er så underlig (s. 139).

De mange begivenhetene har en utelukkende negativ og frihetsberøvende karakter og er helt frakoblet verdier som fornyelse og overraskelse. Doppler blir nødt til å iverksette en helt nødvendig begivenhet som ivaretar skogskosmologiens regelmessigheter. Han må ta med seg Bongo og Gregus på en reise mot andre skoger og sette i gang en krig mot den meningskulturelle flinkheten og dumheten.

Karneval i Dopplers skog

Der representantene for meningskulturen tar sine alvorspauser i den regelregulerte leken og fiksjonen, må den handlings- og motivasjonsfritatte nærværskulturen ta pauser fra hverdagslivets alvor i et tidsavgrenset karnevalavbrekk, sier Gumbrecht (Gumbrecht 2004:85). I likhet med Kurt-bøkene forekommer det noe lek i form av spill i *Doppler*. I Dopplers leir spilles det dyrelotto, et spill som handler om å snu opp-ned-vendte brikker med dyremotiv på for å få flest mulig brikker til lottoplaten man har fått utdelt. Det er et spill som ikke krever andre ferdigheter enn finmotorikk og evnen til gjenkjennelse. Dopplers lottolek bryter med den meningskulturelle fordi leken ikke reguleres av regler – siden elgkalven Bongo er en fast og umulig deltaker i spillet, må reglene med

nødvendighet etterfølges med en god del modifikasjoner. Leken framstår heller ikke som en kontrast til hverdagslivets alvor, slik den altså bruker å gjøre i meningskulturen, men utgjør snarere en del av det å gjøre minst mulig eller ingenting.

Men det finnes en annen form for lek som utspiller seg i Doppler, og denne er langt mer omfattende. I likhet med Kurt-universet foregår det et omfattende *karneval* i Dopplers skog. I denne skogen er det karnevalets omveltende og omstyrtende lover som råder: De høye degraderes, de lave opphøyes, roller oppløses og byttes om, kontraster utfyller hverandre, man kler seg ut, det groteske og overdrevne forherliges, man latterliggjør og degraderer. (Jf. Bakhtin og karnevalet: s. 86-91).

Vi skal dvele litt ved karnevalet her, slik vi også gjorde det i kapitlet om Kurt, og gå langt nærmere i sømmene på Bakhtins karnevalbegrep enn det Gumbrecht selv gjør. Dette gjør vi for å få med de mange karnevalistiske trekkene som Gumbrecht ikke nevner noe om, og ikke minst degraderingen og latteren, som er helt sentral for romanen *Doppler*. Det er her, samt i undersøkelsen som omhandlet tegnet, at vi finner de latterfulle parodiene på ensidige, konserverende alvors- og meningsdyrkende holdninger som vi omtalte innledningsvis. Det er her meningskulturen «for alvor» får sparket sine meningsfokuserende, gravalvorlige og hierarkibevarende bein under seg med latterens vold.

Karnevalistiske rolleomveltninger

Dopplers utgangspunktlige samfunn er et høymoderne og realistisk Norge. Det realistiske ved dette samfunnet viser seg i referanser til virkelige stedsnavn som Vettakollen og Sognvann, virkelige organisasjoner som NAF og Aftenposten, faktiske begivenheter som 17. mai og kinopremieren på «Ringenes Herre To tårn», samt reelle, historiske hendelser som Ardenneroffensiven i 1944 og USAs invasjon av Irak i 2003. Samfunnsrealismen viser seg dessuten i allusjoner til annen virkelig litteratur. Massemedia råder i Dopplers samfunn, med nyhetssendinger, barnefilmer, Internett og fjernsyn. Dette Norge er et markedsøkonomisk forbrukersamfunn hvor flinkheten regjerer, særlig den flinkheten som er kapitalframbringende og skaffer til veie yrkestitler fra øverste hylle og utsøkt oppussede hus på Oslos beste vestkant. Med flinkheten råder også Alvoret, kapitalen, det konforme og konvensjonelle. Dette er et småborgerlig middelklassesamfunn, hvor vellykkethet, flinkhet, finkultur og kapital troner høyt, og hvor høyremennene hersker i all sin prakt på en høy, rigid sosial rangstige

Doppler skog er, som vi før har sett, et eget land som er noe *annet* enn Norge. Det er en sone hvor Norges regler ikke lenger gjelder, og hvor skogen fører sin egen logikk. I denne skogens logikk er det ikke forskjell på høy og lav, fattig og rik, for hele det norske hierarkiets sosiale skranker møter sin totale oppløsning under skogens tak:

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, og høyremannen og vennene kan godt styre resten av landet og selge hverandre biler og båter og eiendommer og hjelpe hverandre med juridiske spissfindigheter i nabokrangler, de kan skyte hverandres elgkvoter, premiere hverandres hunder og ansette hverandres barn som sous-sjefer etter at de har studert og turet i utlandet, men her ute i skogen har de ikke noe de skal ha sagt. Skogen lar seg ikke imponere av dem. Den forholder seg ikke engang annerledes til dem enn til andre. Her ute kan de ikke røre meg (s. 82).

Ikke bare er det slik at de sosiale skillene blir så flytende at høyremenn ikke lenger har makt under skogens kosmologi, men *alle* roller byttes om. Dette er en karnevalistisk skog, og de som beveger seg inn i den, trer inn i en avgrenset karnevalverden som kontrasterer den moderne hverdagsverdenens virkelighet og løser opp alle hierarkier med latterfull degradering.

Den største omkastningsmanøveren av det vertikale, metafysiske hierarkiet skjer når mennesket ikke lenger får trone som herre over dyrene og verden i Dopplers skog. Ifølge Doppler er det en befengt illusjon at menneskene er viktigere enn alt ikke-menneskelig på jorda, ja, kanskje er det slik at elgene er den viktigste arten på jordkloden. Doppler stadfester ettertrykkelig at menneskene *ikke* er de viktigste elementene i verden. Omkalfatringen av verdensherredømmets trone uttrykkes altså eksplisitt, men den kommer også implisitt til syne. Doppler besjeler elgkalven Bongo med en rekke menneskelige egenskaper: Bongo prøver å lære seg å snakke (s. 94), Bongo opplever en trassig og følsom tenåringsperiode, han utfører lange samtaler med Doppler og forlater teltet i sinne (s. 100), han kjeder seg og forsøker å brette trær (s. 105). Bongo «[...] har sikkert behov for å være for seg selv. 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. 106-107).

Bongo blir gjort menneskelig. Doppler blir på sin side gjenstand for dyriske egenskaper. Vi har nettopp sett at Doppler sammenligner seg og svogeren med dyr: Doppler vil ikke la seg undersøke med bedøvelsespiler, og svogeren er et tirret villdyr som rykker i stengslene. Videre minner Doppler om et vilt rovdyr fordi han dreper en firbeint ganger for å overleve, lever på kjøtt og melk, bor i skogen, tisser for å markere familiebånd og områder, skyr mennesker og angriper forstyrrende elementer som kommer for nært hans reviområde med brutal vold. Samtidig er elgen Bongo fortsatt en elg uten finmotorikk og evne til å uttale konsonanter, og Doppler er fortsatt et menneske som kan artikulere seg verbalt og skape en totempæl med egne hender. Men de er begge ambivalente figurer med motstridende egenskaper, og de kontrasterer hverandre på ulike måter. Tidlig i romanen danner elgen Bongo og mennesket Doppler en karnevalistisk *mesallianse* med hverandre og blir et kontrastpar etter karnevalets mønster. De utgjør en helhet av dyr og menneske, en slags karnevalistisk kimære, og sammen gjør de grensene mellom mennesket og dyr flytende. Doppler troner aldri over Bongo i romanen, det blir umulig fordi de utgjør en sammensatt enhet av

elgkalvens og Dopplers egenskaper. Dermed blir det opphøyede ved å være menneske ødelagt og gjort uhåndgripelig, ambivalent og flytende i møtet med elgens egenskaper, på samme måte som elgens lavstatus blir oppjustert i sin enhet med det menneskelige. Dette er en dramatisk rolleomvetning som avsetter hele menneskearten fra verdens trone og plasserer den på linje med dyrene og naturen, det er en økosentrisk omveltning utført etter karnevalets prinsipper.

Den karnevalistiske skogens rolleomkastninger gjelder selvsagt også de menneskelige relasjonene. Når høyremannen Bosse Munch kommer for å bosette seg i skogen i nærheten av Doppler, skifter han syn på sin tidligere teltfiende og anser ham som en sannsigende guru. Lovbryteren og raddisen Dopplers ord er plutselig blitt lov i den konforme høyremannen Bosses ører. Bosse ser opp til Doppler, ber ham om råd, stiller ham spørsmål og svelger hans motstridende, verdirelative svar som sannheter. Rollene snus på hodet:

Stakkaren er helt nedkjørt. Jeg vet ikke hvordan jeg skal hjelpe ham. Han distraherer meg på en ytterst irriterende måte. Samtidig har jeg vondt av ham. Her har den stakkars høyrevelgeren gått og samlet seg jordisk godt 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 (s. 125).

Den vellykkede høyremannen blir til en nedkjørt, forvirret mann som hermer etter Doppler i alt han gjør. Han lager en stygg totempæl, spiller dyrelotto og lager i stand en mislykket forbrødringsfestival for verdens ulike religioner. Hans overgang til en ny rolle visualiseres helt konkret i form av en utkledning, for Bosse bytter ut høyreklærne og lørdagsnikkersene med «noe så lite høyreaktig som en busserull» (s. 148). Bosse beveger seg fra høystatus i det moderne meningssamfunnet til å bli nærværskulturell skogseremitt, ja, til og med en mislykket og patetisk en.

Bosses forbrødringsfestival er også et eksempel på at vanlige roller går i oppløsning og byttes om. Forbrødringsfestivalen samler en journalist og tre representanter fra tre av de store verdensreligionene: en muslim, en jøde og en kristen. Etter å ha utført noen forbrødrende tillitsøvelser som å falle mot bakken og bli tatt imot av de andres utstrakte armer, begynner ting å skje. Journalisten begynner å gråte, for «[H]an 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. Det kan fort bli for mye» (s. 149). Journalisten har altså kommet til en sone hvor det kroppslige er det sentrale, hvor kroppslighet og nærhet går fra å være noe fremmed til å bli nærværende. Og kroppsligheten tar virkelig overhånd i Bosses forbrødringsfestival, og det gjør den på degraderende, lattervekkende og karnevalistisk vis. Den storvokste muslimen er så stor at de andre ikke greier å ta imot ham når han faller, og dermed braker han i bakken flere ganger. Når alkoholen etter hvert kommer inn i festivalbildet, blir Bosses fokus flyttet fra religionstoleranse og over til konas brystformer, og

journalisten, som er den fulleste av alle, forsøker så godt han kan å notere Bosses informasjon om den fordelaktige båtformen på kvinners bryster. Jøden og muslimen morer seg med fysiske knep på den kristne: «Den kristne har sovnet i en merkelig, dritings stilling og representantene fra de to andre verdensreligionene er i ferd med å presse tannkrem under forhuden hans» (s. 152-153). I denne situasjonen er det to lave representanter, den nydumpede tyven Jernroger og den mislykkede, alkoholiserende Norge Rundt-figuren Düsseldorf, som rager over de andre. Grunnen er at disse to er mer vant til å drikke alkohol enn de andre og derfor er mer oppegående. Men samtlige festivalaktører er underlagt en degraderende og latterlig bevegelse, for alle er samlet i fyll og fanteri framfor forbrødring og toleransens fremme, alle nivelleres bokstavelig talt til bakkens lave nivå og alle knyttes til det kroppslige og latterlige. Særlig den kristne, som uten å vite det vekker latter med sitt grotesk utkleddede lem. Festivalens noble og høyverdige hensikter forvandles til en villstyrt fest med fri flyt av latter, alkohol, klovnestreker og kroppslig degradering av det høye. Det blir et karneval hvor grenser viskes ut i et fellesskap grunnlagt på alkoholens gleder.

Også Düsseldorf og Dopplers roller snus opp-ned. Doppler er bokstavelig talt underdanig den velhavende, gamle halvtyskeren når Doppler blir tatt på fersken under ett av sine innbrudd. Düsseldorf slår tyven Doppler bevisstløs, binder ham og lar ham ligge på kjøkkengulvet (s. 52). Men like etter blir deres forhold preget av gjensidig respekt: Doppler fascineres av modellbyen Düsseldorf har laget til ære for faren sin, begge har mistet sine fedre og finner tonen på grunn av det, og Düsseldorf fascineres av at Doppler har bosatt seg i skogen fordi han ikke liker folk (s. 60). Etter at Düsseldorf har vært døden nær i et selvmordsforsøk, blitt reddet av åpenbaringene fra Norge Rundt, blitt eksponert feilaktig i en mislykket reportasje i samme program og blitt nektet et vennskap med gutten fra programmet som reddet ham fra døden (guttens far mistenker hans hensikter), kommer også Düsseldorf opp til Dopplers skog. Mannen som hadde ufrivillig besøk av en tyv, gir tyven ufrivillige besøk i skogen, for Doppler foretrekker ensomheten selv om han anser Düsseldorf som en venn. Düsseldorf befinner seg i en laber forfatning, drikker tett og oppsøker sin forhenværende innbruddstyv for støtte og trøst. Igjen er rollene snudd på hodet.

Fireåringen Gregus forandrer også karakter i skogen. I likhet med Bud i Kurt-bøkene framstilles Gregus som uforstandig og liten i starten – mens han ennå befinner seg utenfor den karnevalistiske sonen. Gregus' uforstandighet viser seg i Dopplers vegring mot å forklare gutten hvorfor han har flyttet til skogen og ikke har gitt seg til kjenne på et halvt år, til tross for at han bare bor tre-fire kilometer unna hjemmet: «Han som kan våkne om natten og spørre om vi ikke snart skal dra til Smart Club, kommer ikke til å forstå noe som helst og jeg vet med meg selv at jeg har et forklaringsproblem der jeg nå står utenfor porten til barnehagen» (s. 64). Men i skogen viser Gregus et helt motsatt bilde av seg selv. Han viser at han ikke bare er en vanlig, enkel fireåring som ikke

forstår farens skogstilværelse og bare ser på Pingu og lokomotivet Thomas på DVD sammen med sine jevnaldrende kumpaner. I skogen er Gregus en skogens mann, han er en flink tømmer og hjelper til med totempælen på «en rørende tålmodig måte» (s. 126), og han viser seg som en god samtalepartner. Gregus er så fin å være sammen med at faren blir forundret og stadfester at gutten er det beste han noensinne har laget. I tillegg viser Gregus en intellektuell læringskapasitet som transcenderer hans aldersmessige utviklingsnivå i en så stor grad at den tangerer det glade vanvidd: Han lærer seg å lese helt på egen hånd ved å bla i aviser som ligger til opptenningsbruk. Han prøver å analysere innholdet i aviskronikker om politikk, vitenskap, kunst og kultur og ymter frampå om at han ønsker å utdanne seg ved London School of Economics. Den lille gutten framstår som usannsynlig dyktig og voksen sin lave alder til tross, akkurat som Bud, mens Doppler og de andre voksne gjør sitt for å degradere voksenkulturen ved å spille dyrelotto og være urimelig barnslige. Rollene veksler radikalt og på karnevalistisk vis.⁴⁴

Gregus og Doppler danner også et kontrastpar når sønnen flytter opp til faren sin. Som et flinkhetsdyrkende, Barne-tv-elskende barn blir Gregus en kontrast til sin voksne, Barne-tv- og flinkhetshatende far. Begge er ambivalente og doble karakterer i seg selv: Gregus er både barnslig og voksen samtidig, siden han på den ene siden kan analysere avisartikler på egen hånd og på den andre siden bare er fire år. Doppler er voksen og ansvarsfull fordi han tar vare på sine nærmeste og gir dem påbud og forbud, men også barnslig fordi han dyrker det barnslige. Doppler spiller f.eks. rolleleker med en elgkalv, ødsler med trusler til tilfeldige forbigående og kommer med usaklige argumenter: «Uhu, så redd jeg blir, roper jeg med barnslig hermestemme» (s. 82). Samtidig er den flinkhetshatende mannen temmelig flink selv, med sitt flinke språk og kunnskapsrike allusjoner som vi tidligere har sett eksempler på (jf. s. 120). Som kontrastpar med Gregus blir imidlertid flinkheten og ikke-flinkheten gjort til flytende kategorier, og denne bevegeligheten rammer også deres roller som voksne og barn. De underkastes karnevalets forvandlende lov og lar sine kontrasterende egenskaper flyte over i hverandre og komplementere hverandre. Doppler og Gregus utgjør en enhet som på den ene tilhører barnets verden og kan referere til dens barnelitteratur (som for eksempel Astrid Lindgrens *Brødrene Løvehjerte*: «Ellers er man bare en liten dritt, sier Gregus. Der sa du det, sier jeg. Ellers er man bare en liten dritt.» S. 151), og på den andre siden tilhører de den voksnes

⁴⁴I oppfølgingsromanen *Volvo Lastvagnar* blir Gregus' intellektuelle forsprang gjenstand for ytterligere hyperboler. Her har Gregus blitt til en svært selvstendig fireåring som ikke lenger vil være med på Dopplers skogsferd i Sverige, og som derfor reiser tilbake til familien i Norge på egen hånd. Gregus stiller seg svært kritisk til Dopplers «graverende» omsorgssvikt overfor ham (han sover mens gamle og gale Maj Britt utnytter Bongo og Gregus til turistindustriens fordel) og til hans egoisme. I abstrakte ordelag referer han sin far: «Jeg har vært utilgjengelig naiv. For det du ikke skjønner, pappa, er at dine barn er ikke dine barn, vi er bare livets lengsel etter seg selv, og vi er blitt til gjennom deg, mens ikke fra deg, og selv om jeg er sammen med deg så tilhører jeg deg ikke, for min sjel bor i morgendagens hus, og det kan ikke du besøke, ikke engang i dine drømmer, og Maj Britt kan gudskjelov ikke besøke det, ikke sjans i havet» (s. 85).

verden, hvor man har evne til å ta selvstendige valg og til å diskutere ordets betydning (s. 143). I møtet med det barnslige viskes de voksnes egenskaper ut og vice versa, på samme måte som det flinke viskes ut i møtet med det ikke-flinke. Som komplementære skikkelser gjør Doppler og Bud flinkheten og voksenheten til flytende og usikre verdikategorier – de underkaster dem karnevalets subversive omveltninger. Flinkheten og voksenheten detroniseres.

Doppler tar med seg sin karnevalistiske detronisering, oppjustering og degradering ned til det moderne samfunnet for å snu opp-ned på dets etablerte normer og strukturer. Doppler gjør det med glans og skaper et forrykende karneval i punktvisse situasjoner overalt hvor han ferdes. Den mest åpenbare degraderingen forekommer mot slutten av romanen, hvor Doppler binder svogeren sin til en vask på Rikshospitalet og omtaler ham som et tirret dyr. Han som har blitt komplett degradert med bedøvelsespiler og bæring som om han var et jaktoffer, snur situasjonen på hodet og gjør jegeren sin til bytte. Karnevalet er også svært synlig i en samtale med Nora. I møtet med sin altfor skoleflinke og pliktoppfyllende datter gjør Doppler seg selv til uflinkhetens høye beskytter når han ber henne gjøre det stikk motsatte av hva de voksne forventer seg av henne. Han ber henne feste, ture og drikke slik at det går på innboet løs, mens Nora heller vil skrive på oppgaven sin. Slik påtar Doppler seg rollen som ansvarsløs, ulydig og drikkeglad tenåring, mens Nora framstår som en normkonserverende, ansvarsfull og kjedelig voksen. Det samme rollebyttet skjer når Doppler avslører tyven Rogers innbrudd i hans hus. Tyven Jernroger er klart underdanig huseieren Doppler når Doppler plutselig hilser på ham i nattemørket. Jernroger sier at han skal dra igjen, men Doppler snur hans rolle som tyv om til å bli noe interessant og positivt. Doppler setter over kaffevann til tyven, hilser på ham som en venn, ber ham sitte ned, starter i gang en koselig samtale og spør tyven om dette og hint og gjør ham til en læremester om yrket som kjeltring. De drikker kaffe og sprit sammen og blir gode venner: «Det viser seg at Roger er en kjempefyr. Han lærer meg litt om dirking og gir meg en håndfull andre tips om å ta seg inn i folks hus. Jo mer vi snakker og drikker, jo bedre liker jeg ham. Labspriten flyter og vi oppdager at vi har flere overlappende interesser, særlig når det gjelder skog og mark,» [...] (s. 76) For å gjøre rolleomveltningen komplett, overrekker Doppler tyven flere ting han hadde tenkt å stjele, slik at Jernroger får erstatning for tapt arbeidsfortjeneste ettersom det ikke ble noe tyveri på ham. Den lave kjeltringrollen oppgraderes til et yrke på linje med andre yrker med en forventet dagsinntekt, og tyven gjøres høy fordi Doppler gjør ham til sin venn og læremester. Huseieren gjør seg lavere enn tyven som stjeler fra ham. Doppler skaper karneval så det suser.

Degradering og latter

Dopplers detronisering av det bestående i meningssamfunnet kommer ikke bare til syne i hans spill

med rollekoder. Det kommer også fram i hans latterliggjørende, degraderende og parodierende språk – som flere ganger knyttes til kroppens nedre, revitaliserende og destruerende region etter karnevalets mønster (jf. s. 89). I Dopplers munn får den katolske kirkens høytstående embetsmenn, kardinalene, gjennomgå når han knytter dem til kjønnslyst og misogyni: «Roma, ja, sier jeg og tenker i rask rekkefølge på Pantheon og Colosseum og kardinaler som horer rundt mens de lurer på om kvinner har sjel eller ikke, [..]» (s. 61). Kardinalene kastes ned fra kirketronen sin og framstår som latterlige og kåte idioter. Noras forkjærlighet for Peter Jackson underkastes også Dopplers degraderende underlivsspråk: «Det kan vel hende at man elsker noen selv om man er ung, sier hun snurt. Og hvem kan det hende at man elsker? spør jeg. Kjærester, kanskje, sier Nora. Ha! sier Jeg. Eller Peter Jackson, sier hun. Ræva mi ler» (s. 70-71). Ved å la sin egen bakdel bli en leende utsagnsposisjon blir Noras utsagn fullstendig latterliggjort og degradert. Det er ingenting høyverdig eller romantisk ved Noras forkjærlighet for Jackson i bildet av et rompehull som ler av romansen, det er snarere grotesk, latterlig og fullstendig degraderende. Bildet har også en fornyende karakter, siden det parodierer noe og skaper et nytt, fordreid og komisk bilde av det. Konas verbale hersketeknikker blir utsatt for samme komiske og nedgraderte bevegelse: «Dette er en teknikk hun bruker ofte og neste gang jeg møter henne skal jeg be henne stappe den opp i ræva» (s. 36). Dopplers språk er i stor grad et omstyrtende og ødeleggende språk, det er et materialisert språk som trekker sitt degraderingsobjekt mot det undergravende underlivet – eller mot det undergravende babbelspråket.

Under avsnittet «Dopplers tegn: Symboler og absurd babbel» undersøkte vi babbelspråket og fant at det setter meningsdimensjoner og kommunikasjonskonvensjoner ute av spill. Babbelets oppløsning av det saussurske tegnet skaper latterlig absurditet som underminerer tegnets mening, og det kroppslige og materialiserte språket setter Gud og samfunnshierarkisk øvrighet ned fra deres troner. Dopplers subversive språk er, i bakhtinsk forstand, et tydelig *karnevalistisk* språk fordi det detroniserer, omvelter og latterliggjør. Doppler degraderer høyremannen med sin kroppslige reflekssang, han degraderer Gud ved å plassere skogen i hans sted, han degraderer mening, betydning og alvor ved å føre et språk som unndrar seg mening og latterliggjør den. Det som i størst grad blir utsatt for dette karnevalistiske latterspråket, det som faller høyest fra sin ruvende trone og påføres de største sårene i møtet med bakkeplanet og latterens rasering, er hele det moderne meningssamfunnet, og alt det har å tilby av menneskelig dårskap, alvor, flinkhet og sosiale hierarkier. Meningsdimensjonen som hele samfunnet bygger sin grunnmur på, rives opp i Dopplers verden. Den får bare en halv grunnmur å hvile på i Dopplers språk, for den andre halvdelen utgjøres av et meningsløst babbel som ønsker å undergrave sin andre språkhalvdel.

Undergravingsvirksomheten rammer representantene for meningssamfunnet og dens

finkulturelle og kapitalistiske verdier på harde måter, med sterk latterliggjøring og degradering. Dopplers finkulturelle og ukritiske kone latterliggjøres i møtet med hans uforståelige babbelspråk og gjennom de degraderende truslene om å få skutt piler gjennom halsen. Høyremannen degraderes i konfrontasjonen med Dopplers uforståelige kroppsreflekser og babbel, med pilskudd i låret, gjennom rollen som patetisk hermegås og misykket arrangør av religionsforbrødring. Doppler snur roller på hodet og skaper ambivalens og flytende usikkerhet ved å undergrave det bestående for dem som hviler på det beståendes grunn.

Dopplers omveltende og degraderende språk rammer det bestående også i form av utskjelling og bannskapet, helt i tråd med middelalderkarnevalet (jf. Bakhtin 1984:166-195): Gregus er *satans* logisk som alltid (s. 133), og høyremannens fornavn, Bosse, er *satans* hyggelig og et produkt av en høyrekonspirasjon (s. 115). Teletubbiene må brenne i *helvete* (s. 95), og Nils Johan Semb bør, ifølge Bongo ifølge Doppler, også dra til *helvete* (s. 63). Flinkhet kobles dessuten til faenskap (s. 96). I koblingen med satan og *helvete* kastes det meste som har med høyverdighet og status vekk fra begrepene og karakterenes egennavn. Høyremannens fornavn er ikke utelukkende hyggelig, for det hyggelige destabiliseres i motsetningsforholdet «*satans* hyggelig» og får en tvetydig, dikotomisk og ambivalent betydning – igjen i likhet med det karnevalistiske. Det degraderes.

Hyperbolene danner en klar gjennomgangsfigur i *Doppler*. Og der hyperbolene finnes, ligger latteren og degraderingen alltid latent. Hyperboler og degradering knyttes i stor grad til underlivet. Doppler har en grotesk kropp med et overdimensjonert, overdrevet stort kjønnsorgan som han har blitt identifisert med i hele sitt liv. Som vi tidligere har sett har kjønnsorganet vært en belastning for Doppler, men det finner sted en overgang hvor den oppgraderes til Doppler-familiens stempel og blir til en viktig del av Dopplers identitet. Det som i utgangspunktet har en degraderende og latterlig karakter ved seg, Dopplers kjønnsorgan, farens stadige dokumentasjon og merkelige fascinasjon for toaletter han har tisset i, Doppler-piss – altså alt som har med Doppler-familiens nedre region å gjøre, får en oppstemt, oppgradert og glad overtone. Dermed hylles farens dofotografering ved at totempælen, som forøvrig portretterer faren med et grotesk stort kjønnsorgan, reises på Dopplers pisseplass og blir fullbyrdet med urinering på kryss og tvers. «Dopplerpiss er omtrent like tykt som blod og det sveiser oss sammen» (s. 145), hevder Doppler. Urinen hans får en karnevalistisk, tosidig karakter: På den ene siden er avfallsvæsken latterlig i kraft av sin tilknytning til underlivet, og på den andre siden tilegnes den nesten høvisk høyverdighet fordi den kobler generasjoner sammen. Igjen er det tosidigheten, ambivalensen og den karnevalistiske latteren som råder.

Også andre kroppsvæsker får æren av å latterliggjøres gjennom karnevalistiske hyperboler. Tyven Jernroger maner fram svært mange sædavganger for å unngå arvelig prostatakreft, og

«[d]erfor sørger han for å skaffe seg utløsninger både til høyre og venstre og han har oppdaget at han liker særlig godt å sprute sin sæd på ting som ikke er laget for å bli sprutet sæd på» (s. 76). Jernroger spruter sæden sin overalt, på bøker, aviser, steintøy og NAF-regninger, så mye spruting blir det at kjæresten hans til slutt avslutter forholdet med ham. Men før dette skjer, ler de ofte sammen av sædsprutingens degradering av NAF-regninger og andre ting. Alt som knyttes til Jernrogers aktive kjønnsorgan, blir gjenstand for karnevalets latter, ødeleggelse, parodi og fornyelse.

Disse overdrevne kroppsdelene og kroppsfunksjonene akkompagneres av flere kroppshyperboler. Kroppsrefleksene er overdrevent sterke både hos Doppler og Gregus, og de sørger for at det rykker i Gregus' kropp når det er Barne-tv-tid, og at en kaldsvettende Doppler må innse at han nynner på vignettsangen til barneprogrammet «Bananer i pyjamas». Doppler gjør en utstrakt bruk av overdreven kroppsliggjøring når han tilegner livløse eller abstrakte ting hyperbolske kroppsfunksjoner i sine mange besjelinger. Barne-tv-sangene framstilles f.eks. som en besjelet sykdom som smitter gjennom hørselen. «En ørliten eksponering til kilden er nok til at viruset angriper hjernen uten skånsel. I månedsvis kan det ligge og inkubere mens man aner fred og ingen fare, og så plutselig bryter det ut og viser sitt sanne ansikt. Resten av kvelden blir en kamp mellom meg og Bananer i Pyjamas» (s. 103).

Også mat blir gjenstand for den karnevalistiske hyperbolen. Kjøttet fra Bongos mor kan deles på og byttes bort og livnære flere mennesker i et helt halvår. Düsseldorfs sjokolade er «grotesk stor» og kan vare i et helt år (s. 51), Doppler konsumerer enorme mengder skummet melk og på festivalen flyter det over av alkohol (s. 152-153). I det hele tatt flyter det over av sæd, urin, kjøtt og drikke i *Doppler*, helt i tråd med karnevalismens groteske realisme.

Burleske hyperboler kobler latter med degradering i flere tilfeller. Knivhåndtaket som danner en hatt på elgens hode, når Doppler borer knivbladet ned i skallen dens, er et grotesk og samtidig komisk bilde på et brutalt drap (s. 10). Bildet av Düsseldorf som underholder seg selv med å se på Norge Rundt mens han har geværløpet i munnen, er også både grotesk og lattervekkende, hvor den tragiske siden av situasjonen ødelegges og degraderes i sammenstillingen med det muntre og milde Norge Rundt-programmet (s. 108-109). Den grelle totempælen er komisk og grotesk i kraft av det avbildede, overproposjonerte Doppler-stemplet, de kjempestore, signalfargede figurene og farens vingeaktige, ubrukelige armer, samt i kraft av funksjonen som hedersmerke over Doppler-familiens ubrukelighet (s. 145, 128). Alt hellig ved totempælen degraderes gjennom overdrivelsene av det kroppslige og grelle.

Dopplers skogsvirkelighet gjennomsyres av hyperboler, kroppslighet, ambivalens, mangetydighet og som følge av det – latter. Gjennom de mange komiske og overdrevne elementene

og den gjennomgripende latteren skapes et håndgripelig nærvær, fordi latteren fjerner all distanse til sitt objekt og gjør det tilstedeværende og gripbart (jf. s. 104). Det er en rå respektløshet som regjerer i Dopplers verden, alt og alle kan gripes med hendene og blir frarøvet alle former for distanse og forstørrende fjernperspektiver. Den flinkhetsdyrkende og komplett ukritiske kona til Doppler latterliggjøres, Gregus' og Noras flinkhet latterliggjøres, Jernrogers sædskvettende vaner blir gjenstand for latter, Bosse framstår som en komisk tulling. Komisk og latterlig er også Bongos tenåringsopprør, svogerens dyriske atferd, Düsseldorfs suicidal Norge-Rundt-titting og misforståtte oppførsel, samt Peter Jacksons dyre filmatisering av troll. Det finnes ikke pietet eller respekt for *noen* i Dopplers univers, ikke engang for hovedpersonen selv, som framstår som latterlig gjennom sine flinke, prosjektmotstridende allusjoner, gjennom mesalliansen med en elgkalv og gjennom sin statusundergravende identitet som Doppler med kuken. Selv om Doppler sier til svogeren sin at han ikke lar seg undersøke (s. 155), er det nettopp det Doppler gjør: Han lar seg undersøke fra alle vinkler, til og med underlivet hans blottlegges i mange perspektiver, og slik framstår han som naken, latterlig og håndgripelig (jf. s. 104). Alle er nakne, blottstilte og komiske i Dopplers univers, alle underlegges en fandanivoldsk, degraderende og ambivalent latter. I denne sonen av flytende, ambivalente roller hvor alle konvensjoner og sosiale skranker snus på hodet, er det meningskulturens lavest ansette komponent som feires og krones med septer, krone og trone: Ubrukeligheten, og sammen med den, de underminerte elgene og skogene. Meningskulturen detroniseres fullstendig i den karnevalistiske latterskogen, for der inne finnes det ikke rom for den – annet enn i rollen som komisk og narraktig idiot. Utenfor skogen har den sitt domene, og der truer den med sin alvorstunge hverdagsvirkelighet, med hierarkiet, maset og flinkheten. Men Doppler forlenger sitt karneval og tar med sitt følge, Bongo og Gregus – som forøvrig danner en karnevalistisk og komisk motsats til den bibelske karavanen bestående av Josef, Jesusbarnet og eselet (Loe 2004:79), til andre skoger for å fortsette sin detronisering av flinketskulturen og oppgradering av skogen og det ubrukelige.

Med latterens gjennomgripende funksjon skapes et dobbelt nærvær. Nærværskulturen befestes fordi karnevalet tilhører denne kulturstrukturen, og samtidig gjør latteren alt det det rammer til noe nærværende og håndgripelig. I dette latterfulle nærværplanet kobles mening med nærvær, alvor med latter. Dopplers karneval styrter og detroniserer meningskulturen, gjør narr av den, refser den med en skarp samfunnskritikk. Det er et moderne Norge, «en ubetydelig forstad til den virkelige verden» (s. 159), som raseres i dopplerkarnevalets klør. Det moderne Norge og dens flinke representanter blir nakne, nærværende og latterlige i de omsnudde rollene og i møtet med Dopplers degraderende spåk. Dopplers samfunnskritikk og deklassering av alt det det moderne flinkhetssamfunnet innebærer er tett sammenbundet og innfiltrert med latteren og humoren. Latter

og komikk blandes sammen med alvorlig kritikk i en karnevalistisk dikotomi som skaper ambivalens. Det komiske og tragiske er to sider av samme mynt i *Doppler*, de kan ikke skilles, de frastøter hverandre og utfyller hverandre. Som med Gumbrechts intensitetsøyeblikk spenner mening mot nærvær, her i form av kritisk mening og nærværsfremmende latter. Dermed er det ikke lett å skille hva som er hva, slik Loe selv mener kritikerene sliter med når forfatteren blander alvor med latter. Og å finne noe i bunnen av det er enda vanskeligere, for det finnes ikke noe mer enn en flate som både er latter og alvor på samme tid. Det ligger ikke meningsdimensjoner bortenfor.

Dopplers ritual: krysstissing på en totempæl

Det siste punktet i Gumbrechts kulturtypologi handler, som vi vet, om hva slags ritualer som er representative for de to kulturene. Meningskulturens ritual og dens parlamentariske diskusjoner, som utelukkende fokuserer på representantenes intellektuelle kvaliteter, kan utelukkes fullstendig fra Dopplers skoglige univers. Den representerer virkeligheten utenfor skogen, hvor mennesket fortsatt er en *res cogitans* som fortolker verden i sin flinke, metafysiske diskurs, men altså ikke i Dopplers nærværskulturelle skog. Nærværskulturens magiske handlingsritual, som gjør forsvunne substanser nærværende i tid og rom, og som intensiverer nærvær og kvantifiserer følelser og inntrykk av nærvær og fravær, er mer nærliggende for et typisk ritual i *Doppler*. I byggingen av totempælen intensiveres og materialiseres Dopplers lengsel etter å feire det ubrukelige, farens ubrukelige liv, og lengselen etter å komme nærmere sin avdøde far. Og faren *kommer* ham nærmere i Dopplers egenskapte bilde av ham, et bilde hvor det fremmede og uoppgjorte mellom ham og faren er fraværende, og hvor et forsoningsskapende og tilkjennegivende farsportrett er nærværende. Faren er nærværende i en solid pæl malt med værbestandig maling som skal stå i skogen i lang tid, og elgen, Doppler og Gregus pisser på totempælen i kors for å ære sin «[...] far og bestefar som skal stå her i tusen år» (s.152). Doppler tisser også på pælen alene for å fullbyrde familebåndet dopplerne imellom. Én substans som materialiserer ære, familebånd og latterliggjøring, rettes mot en annen substans som materialiserer en fraværende far og en lengsel. Flere abstrakter konkretiseres altså i disse ritualene, hvor en fraværende far blir nærværende og en nærværende lengsel blir fraværende.

På lignende vis maner Düsseldorf fram noe som er borte fra tid og rom, farens liv, i sin representasjon av julaftenen i byen Bostogne 1944. Til og med høyremannen Bosse Munch materialiserer følelser gjennom sin stygge totempæl. Bosses pæl er et botsmiddel som skal bøte for at Bosse ikke har gjort annet enn å dyrke seg selv og sine kapitalistiske interesser gjennom hele livet, og den er en fredstotempæl som skal «[...] vitne om hvor viktig det er at folk fra ulike religioner begynner å snakke sammen» (s. 130). I Dopplers øyne er den egentlig «[...] en bauta over

høyremannens mislykkede botsgang og trøstesløse søken» (s. 138). Slik materialiseres abstrakte følelser av lengsel, samhörighet, mislykkethet og uoppgjorthet i substanser som gir de søkende et konkret og fysisk nærvær.

Doppler-analysens konklusjon

«En skole som gjør deg i stand til å flytte grensene i stedet for å opprettholde dem» (s. 144), det er en skole Doppler ønsker at Gregus skal gå. Det er Dopplers skoglige kulturskole. For i overgangen til skogslivet blir Doppler en mester i å flytte grenser og undergrave det bestående. Språklig flytter han grensene mellom mening og babbel slik at de flyter over i hverandre og infiltrerer hverandre, hvor det ene språket undergraver det andre. Sosialt skaper han karneval ved å oppløse alle hierarkiske skillelinjer for å skape nye, hvor høy blir lav, lav blir høy, og hvor elgene får trone over menneskene. Dopplers grenser for hva som kan brukes av vold, flyttes og utvides, mens skranken for hva som er legitim kunnskap, snevres inn til å gjelde åpenbaringer fra naturen og skogen. Grenser for hva som er akseptabelt av menneskelige handlinger og begivenheter, smalnes inn mot et nullpunkt, hvor det helst skal finnes så få menneskeutførte aksjoner som mulig. Tidens grenser flyter ut i ingenting i *Doppler*, mens rommets grenser får tegne seg inn som en urdimensjon. Grensen for intellektuelle, kroppsløse ritualer gjøres høy og ugjennomtrengelig som en mur, mens magiske, nærværsfremmende ritualer får åpne grenser. Og i hele dette landskapet glir grensene mellom latter og alvor, nærvær og mening mot hverandre i en rungende ambivalens. Dopplers prosjekt er grenseoverskridende, omstyrtende og revolusjonerende.

På alle punkter i Gumbrechts kulturtypologi finner vi en bevegelse fra meningskultur til en nærværskultur som kan brukes til å undergrave meningskulturen i *Doppler*. Bindeleddet og overgangen mellom dem er et fall i skogen med sterke intensitetsøyeblikk hvor mening spenner mot intense og overveldende, fysiske følelser. Doppler har vært en representant for meningskulturen, og han har vært en verdensfjern, følelsesløs *res cogitans* i en verden hvor subjektfortolket kunnskapstilegnelse, makt og flinkhet har stått sentralt. Tiden har vært urdimensjon, begivenheter og handlinger har stått i fokus, tegnet har vært symbolsk, metafysisk, fortolkende og flinkt. Alvorspauser har vært representert i motiverte fiksjonshandlinger, som f.eks. gjennom kinofilmen *Ringenes Herre*, og intellektuelle øvelser har etter alt å dømme kunnet representere et typisk ritual.

I skogen følger Doppler kulturpremisser som er meningskulturens rake motsetning, her er det nærværskultur på alle hold. Doppler refererer til seg selv både som kropp og sinn, men mest som en kroppslig del av en skog. Dopplers epifaniske opplevelse i skogen gir ham et grundig fotfeste i den ikke-kartesianske nærværskulturen. Med epifanien og følelsen av å være «in sync with the world» (jf. Gumbrecht 2004:117) befinner Doppler seg trygt innenfor den nærværskulturelle rammen som

oppfatter mennesket som en integrert del av verden. Doppler har aldri et utvendig forhold til verden etter fallet, men har derimot et utvendig forhold til sine meningskulturelle medmennesker. Doppler skaper seg et økosentrisk verdenssyn, og her kommer det klart fram at han i aller høyeste grad opplever seg selv som synkronisert med skogen. Menneskets økosentriske hierarkiske plassering på linje med andre dyrearter vises i Dopplers samliv med den besjelede elgen Bongo. Dopplers kunnskapstilegnelse går hovedsakelig gjennom den ikke-fortolkende, epifaniske åpenbaringen: Han fortolker ikke rommet og stillheten når han faller av sykkelen, men blir truffet av noe på en kroppslig måte. Også Düsseldorf og journalisten ser ut til å oppleve åpenbaringer i stedet for å utlede mening fra fysiske ting. Dopplers tilhørighet til nærværskulturen befestes ytterligere i hans uhøytidelige gjøn med det saussurske tegnets bestanddeler. Han setter den håndfaste skogen opp mot abstrakte begreper og parafaserer kjente fraser med å gi dem et skogens konkrete innhold. Doppler forholder seg videre til nærværskulturen gjennom sitt økosentriske forhold til kosmologien, gjennom synet på handling som et nødvendig onde, gjennom handlingsnullpunktet, totempælen og dens funksjon som farsnærver og som et punkt for en ny start, gjennom sin sivilisasjonskritikk, gjennom avskrivelsen av hendelser som positive fornyelser og kvantifiseringen av totempælenes betydning. Karnevalet er gjennomgripende for Dopplers tilværelse i skogen. Skogen er et karneval hvor det metafysiske, vertikale hierarkiet går i oppløsning, og hvor alle roller og konvensjoner, alt som er bestående, snus på hodet gjennom latterens ambivalente prinsipp. Latteren gjør det høytstående ved meningskulturen og dens representanter til noe nært, komisk og håndgripelig. Det skaper nærvær i en nærværskultur, altså et dobbelt nærvær.

Dopplers nærværkultur innebærer et fundamentalt brudd med subjekt-objekt-paradigmet og dens materiefortrengende fortolkningspraksis. Den er en detronisering av meningsdimensjonens herredømme, hvor bakenforliggende og dype budskaper og meninger skal skjule seg. Romanen *Doppler* er strukturert som en flate, et materielt her og nå, blant annet som følge av språket. Dopplers materialiserte språk og babbler beveger seg mot den konkrete og substansielle signifikanten, og hindrer teksten i å lodde bakenforliggende dybder. Også den altomgripende latteren legger teksten i håndgripelighetens hender: Den gjør det fraværende og distanserte til noe nakent og nærværende, til en overflate som kan gripes med hendene. I latteren og humoren neglisjeres subjekt-objekt-paradigmets ustanselige higen etter høytstående mening til fordel for de kroppslige groteskene og hyperbolene, degraderingene, parodiene og situasjonskomikken. Dermed beveger romanen seg, både tematisk gjennom Dopplers overgang fra symbolsk meningskultur til en håndgripelig og konkret nærværskultur og latterkultur, og språklig gjennom det symbolske språkets glidninger mot babbelet, mot det nærværet som Gumbrecht ettersøker. Romanen er en flate fylt av karneval, latter, alvor, samfunnsrefs og nærvær.

5. Konklusjon

I innledningskapitlet presenterte vi denne tesen: «Loes romaner kan (og bør) leses som overflater hvor nærvær og mening, latter og alvor, spenner mot hverandre og konstituerer et loesk og nærværskulturelt univers» (jf. s. 3). Har vi bekreftet denne hypotesen?

Ja, ved å skape oss en tematisk lese måte med utgangspunkt i Gumbrechts kulturtypologi og Bakhtins karnevalteori, har vi kunnet bekrefte vår tese om nærværskulturens framtrede rolle, både i form og i innhold, i en vesentlig del av Loes forfatterskap: I voksenromanen *Doppler*, og i *Fisken*, *Kurt blir grusom*, *Kurt, quo vadis?*, *Kurt koker hodet* og *Kurtby*, som alle er bildebøker for både voksne og barn. I to relativt ulike universer har vi funnet en førmoderne nærværskultur som i stor grad er lik og gjennomgående for dem begge. Hovedforskjellen er selve inngangen til nærværskulturen: Hovedpersonen i *Doppler* befinner seg i utgangspunktet i en moderne meningskultur, men bryter bevisst med den for å bevege seg mot et nærværskulturelt verdensbilde. Her trer kontrasten mellom nærværskultur og meningskultur tydelig fram. Kurt og hans venner befinner seg imidlertid aldri utenfor nærværskulturen, for den gjennomsyrrer hele Kurts univers fra første til siste side. Det finnes forøvrig graderinger av nærværskultur i Kurts univers, for nærværskulturen ser ut til å intensiveres når Kurt og Bud trer ut av sin vante hverdag for å sette i verk sitt karneval.

Hva slags nærværskulturelle verdener framstilles? Både Andreas Doppler og Kurt-aktørene framstiller en verden som begjærer det fysiske og håndgripelige nærværet, det fysiske møtet mellom menneske og ting. For å konstituere en verden der nærværet kan oppleves, etablerer de et univers hvor subjekt-objekt-paradigmets skille mellom fortolkende mennesker og en fortolket verden ikke hører hjemme. Dette innebærer (for Doppler) et bevisst brudd med, eller (for Kurt-aktørene) en sterk avstand til, den moderne meningskulturen som separerer mennesket fra verden og tingene. Aktørene i *Doppler* og Kurt-romanene skaper seg et univers som er helt nærværskulturelt: Menneskene er kroppslige værener-i-verden, de er en del av sine omsluttende kosmologier og lar sine liv fylles av karnevalets latterfulle alvor, kosmologiens magi, åpenbaringer og nærværbaserte ritualer. Tingene, tegnene og alt som er materielt er en-til-en og lar seg ikke fortolke om til verdensdistansert mening. Tegnstrukturen i *Doppler* og de fem Kurt-bøkene frastøter seg dermed det meningskulturelle og metafysiske tegnet. I *Doppler* undergraver hovedpersonen det saussurske tegnet ved å koble tegnets deler fra hverandre, slik at det framstår som babbel, mens Kurts lune og underfundige univers gjør abstrakte tegn om til aristoteliske tegn ved å «fylle» det med form og stoff. I begge tilfellene framtrer disse to romanuniversene som overflater, fordi tegnet ikke peker bort fra seg selv. Formalt blir teksten materiell og flat, og innholdsmessig kretser den rundt de

kroppslige aktørenes fysiske omgang med materielle overflater, med opplevelsene av nærværet som alltid spenner mot mening. Subjekt-objekt-paradigmet brister i aktørenes tilværelse som værener-i-verden, hvor aktørene faller sammen med sine ting i en enhet.

Den tematiske, nærværskulturelle lesningen ivaretar Erlend Loes tekster som materielle flater, samtidig som den ikke utelater tekstens iboende meningside. Mening og alvor har sin fulle eksistensrett, men den befinner seg på den tekstlige overflaten, ikke bak eller under som dyp og egentlig mening. På denne flaten opererer meningen sammen med nærværet og latteren. Teksten blir i seg selv til et aristotelisk tegn, en form og et innhold som kan gripes med hendene, en substans med iboende mening som ikke peker ut over seg selv. Gjennom denne gumbrechtianske kulturlesningen får Loes tekster komme til sin rett som noe *annet* enn sønderrevne overflater, flater som gjennomtrenges i jakten på bakenforliggende meningsdimensjoner om livets lodd. Istedet kan de tre fram som de spennende og lesbare flatene de faktisk er. For overflatene *er* lesbare, motsatt Vassendens påstand (jf. s. 6), når man innser at tekstene tematiserer nærværet: Flatene rommer kroppslige aktørers berøring og meningsfulle omgang med ting, de rommer deres opplevelser av nærværseffekter i den tinglige verden, og deres opplevelser av å forstå tingenes iboende mening og å smelte sammen med tingene. Men de litterære aktørenes opplevelser av nærværet er aldri entydige, ettersom nærværet alltid svinger mot meningen. Nærvær og mening destabiliserer hverandre, spenner mot hverandre og skaper urolige flater. Dette befestes også av det karnevalistiske ved flaten, som lar sin ambivalente, alltid tosidige latter bølge over flaten med sitt lystige alvor, sin utskjellende hyllest, sine ødeleggende fornyelser. Flaten er ambivalent, men samtidig konkret og håndgripelig fordi dens struktur er det tinglige, materielle og kroppslige. For å kunne se at denne flaten er bevegelig og håndfast, urolig og stødig, må man kunne se den med et kroppslig, ikke-hermeneutisk blikk som kjenner igjen den spenningsfulle nærværsopplevelsen med tingene og verden. Et blikk som ikke er koblet til kroppslige erfaringer, men som bare ønsker å trenge gjennom det materielle, vil bare treffe på en vegg av entydige og gjennomsiktige tegn som ikke lar seg fortolke – for så å bli frustrert. Flaten krever et blikk som ser dens mange spenningsfulle og uensartede strukturer.

Denne lesningen tilbyr nettopp et slikt blikk på Loes flater. Den gir en mulighet til å se dimensjoner ved Loes tekster som til nå ikke er grepet tak i, men som må gripes for å la tekstene framtre i all sin flate, nærværskulturelle og kroppslige ambivalens. Noen aspekter ved dette er allerede sett av kritikerkorpset, men brikkene har ikke falt på plass, og noen har til og med ulike motiver. På den ene siden står de som ser på Loe som en regressiv og førmoderne forfatter, men som fortolker regresjonen ensidig som dybde eller mening for deretter å projisere dybdesøkets funn på noe utenfor teksten. På den andre siden står Vassenden, som ser på Loes tekster som flater, men

for ham er dette flater som ikke kan leses og som ikke gir mening. Vår gumbrechtianske, tematiske, nærværskulturelle lesning fusjonerer elementer ved den todelte Loe-resepsjonen ved å framstille flaten som regresjon, som aktørenes brudd på meningskulturens subjekt-objekt-paradigme. Ved siden av å koble sammen elementer ved Loe-respepsjonen, tilfører denne lesningen en analyse av kulturen som Loe-aktørene søker seg mot og skaper. Den skildrer det førmoderne verdensbildet som aktørene faktisk søker etter, og gir oss begrepsmessige nøkler til å påpeke hvilke midler de finner det med. I vår lesning av *Doppler* og Kurt-bøkene har Gumbrechts nærværskultur, inkludert Bakhtins teori om karnevalkulturen, åpnet opp nye perspektiver på Loe-figurenes lengsel bort fra det bestående, det meningskulturelle.

Men i denne oppgaven har vi bare tatt for oss en del av Loes forfatterskap – og selv om vi har en anelse om at vår nærværskulturelle lese måte er fruktbar for forfatterskapet forøvrig, har vi ikke opparbeidet oss sikker viten om det. Igjen står *Tatt av kvinnen* (1993), *Maria & José* (1994), *Den store røde hunden* (1996), *Naiv. Super.* (1996), *L* (1999), *Detektor* (2000), *Jotunheimen bill.merk 2469* (2000), *Fakta om Finland* (2001), *Folk flest bor i Kina* (2002, manus til filmens framstillingen av Arbeiderpartiet og Fremskrittspartiet), *Volvo Lastvagnar* (2005), *Organisten* (2006) og *Muleum* (2007). For å antyde at tesen vår også gjelder for forfatterskapet forøvrig, skal vi helt avslutningsvis ta med noen ansatser til videre nærværskulturelle lesninger av forfatterskapet. Her har vi valgt å ta med tre verk i ulike sjangrer for å vise at den nærværskulturelle tendensen antakelig er gjennomgripende hos Loe, også på tvers av form. I det videre følger ansatser til mulige nærværskulturelle lesninger i romanen *Fakta om Finland*, filmmanuset *Detektor* og bildeboka *Maria & José*.

Ansatter til videre nærværskulturelle lesninger av Loes forfatterskap

I *Fakta om Finland* skal hovedpersonen, en ung mann bosatt i Oslo, skrive en reisebrosjyre om Finland. Oppdraget fra den finske ambassaden i Norge er å forfatte en brosjyre som skal lokke nordmenn til å reise til det skog- og vannfulle nabolandet i øst. Han skal altså lage en tekst med metafysiske tegn som refererer til et land, *men*: Han reiser aldri til det landet han skriver om. Han oppsøker aldri tegnets referent, Finland, og kobler det metafysiske tegnet fra hverandre ved å gi signifikatet «Finland» en ny signifikant, en ny betydning. Jeg-personen skaper *fiksjon* om Finland og finnene, og i stedet for å skrive om alt det finnene egentlig representerer, skriver han om hvordan det føles å *ta* på dem:

[..]jeg skriver at finnene er myke og runde, og jeg får stor glede av å skrive at de er myke og runde, jeg fryder meg over det, for det gir ikke mening, og det er en befrielse at det ikke gir mening, for det er meningsløst at alt skal gi mening, det er tyranni, for det fins mengder av fenomener som ikke gir mening, (Loe 2001:189)

Brosjyremakeren vil bort fra det meningshysteriet han opplever rundt seg i sin moderne samtid, og over til nærværet, til det aristoteliske tegnet som bare er form og stoff og som ikke betyr noe utenfor seg selv, det som bare er. Finnene betyr altså ikke noe, men er myke og gode å ta på. Forfatteren etterstreber det konkrete, håndfaste og tinglige:

Hadde det ikke vært for disse stadige drømmene om vann, ville jeg kanskje også hatt ro i kroppen, for jeg liker bedre det som ikke flyter enn det som flyter, *det som står stille, liker jeg, det konkrete, det jeg kan se og ta på og vite hvor jeg har. Det abstrakte kan jeg ikke noe med. Men gi meg noe konkret og jeg folder meg ut og blomstrer, som den blomsten jeg egentlig er. Det konkrete er hjemmebane*» (Loe 2001:26. Min utheving).

Det som ikke er hjemmebane er dermed alt som ikke er håndfast, altså mening, symboler og det som ligger bakenfor det metafysiske tegnets overflate: «[...] [D]et fins ingen tanke, ingen plan, det fins ingen symboler, ingenting som representerer noe annet, alt er en til en, og det flyter ustanselig, det flommer, vannet stiger, det blir mindre og mindre tørt land, polene smelter» (Loe 2001:65). Hovedpersonen deler dermed opp virkeligheten i en dikotomi mellom abstrakt mening på den ene siden, og håndfast nærvær på den andre.

Dessverre for protagonisten er det det abstrakte og symbolske, det han ikke kan noe med, som overstrømmer hans virkelighet. Denne overstrømmingen av mening får sitt gjennomgående symbol i *vannet*. Romanen flommer over av vannsymboler, og både formmessig og tematisk handler romanen om hovedpersonens frykt for vann. Vannet representerer nettopp det som ikke er konkret, siden det flyter og impliserer *forandring*. Frykten for vannet og forandringen befestes allerede i eksposisjonen: «Jeg drømmer om vann igjen. Drømmer at vannet er på meg og i meg og rundt meg, og at det flyter og flommer og drypper, og jeg har hørt at det å drømme om vann betyr forandring og hver gang jeg drømmer om vann tenker jeg; satan, forandring nå igjen. Skal det aldri ta slutt?» (Loe 2001:7) Vannet er bevegelsens og forandringens prinsipp, og dermed handler denne romanen i stor grad om frykten for forandring, det ustyrlige som ikke kan kontrolleres. For hva innebærer forandringen? Jo, en bevegelse bort fra nærværet, det som er konkret og her og nå. Det innebærer en forflytning fra den konkrete overflaten til meningen bak. Og bevegelsen av det ustyrlige og flytende finnes overalt: Mening og symboler flyter, drømmene flyter, muligheter flyter, til og med jordoverflaten flyter. Også teksten flyter over i et vell av setninger som sjelden pauseres med punktum (én setning går på det lengste over fire sider). Tematisk kan brosjyreforfatterens frykt for vann leses som frykten for å miste taket på livets holdepunkter. Han frykter for å miste taket på det konkrete og håndfaste i et samfunn som flyter over av mening og nærvær – ja, det er meningen og flyten som er i ferd med å drukne ham. Én scene peker seg ut som den ultimate oversvømmelsen for hovedpersonen: Reiselivsmessa han deltar på for å gjøre research om Finland.

I likhet med brosjyren om Finland handler reiselivsmessa om en dimensjon som ikke er et

håndgripen her og nå. Alt ved en reiselivsmesse peker bort fra seg selv og henter mening gjennom det å referere til noe annet. Slik blir messa selve motsetningen til nærværet som hovedpersonen etterstreber, det blir en fortetning av det metafysiske tegnet. Det fører til at det blir for mye flyt for forfatteren: «[N]å eksploderer hele reiselivsmessen bak meg, den går i luften, med alle sine brosjyrer og land og reiser og muligheter, det var rett og slett for mange muligheter under samme tak» (Loe 2001:35).

Men hovedpersonen kjemper mot flyten, for han er ikke villig til å gi opp nærværets dimensjon i livet (jf. «[...] det som står stille liker jeg, det konkrete, det jeg kan se og ta på», (Loe 2001:189)). Han kjemper mot mening, vann og flyt ved å undergrave brosjyren om Finland. Han bruker tiden på å etablere nærværsrelasjoner med mennesker rundt seg (han får seg en kjæreste) i stedet for å lage en skikkelig brosjyre, og han skriver tullede utsagn og destabiliserer det metafysiske tegnet for og ved å gjøre det til noe håndgripen og nærværende. Her kommer også latteren inn i bildet: Mening, symboler og betydninger latterliggjøres. Hovedpersonen lyver for godtroende ambassadører og gjør dem til meningskulturelle narrer. Finland blir til en komisk stat med runde, myke innbyggere. Vannsymbolet strekkes ut så langt det er mulig, det parodieres og overspilles i en så stor grad at det til slutt drukner i sin egen flyt og undermineres. Vannsymbolet er i «fri flyt», i likhet med mange andre kategorier som har med mening å gjøre. Denne frie flyten kan naturligvis knyttes til det nærværskulturelle karnevalet, til latteren og undergravningen av meningssamfunnet som hovedpersonen omgir seg med. Når hovedpersonen til slutt får utløp for vannet som trykker på ham fra innsiden, er det nettopp i tråd med karnevalets latterfulle betoning av det skatologiske og det groteske:

[...] jeg står i fontenen og pisser så det spruter, jeg er en fontene i meg selv og jeg spruter som en vanvittig, mens jeg ler den vanvittiges latter og pisset skvetter rundt, på voksne og barn, og det er rikelig til alle, og det skvetter på Vigelands merkelige små relieffer av babyer som sparkes i luften av en hest, og skjeletter og fisker og damer med rumpe og hvor tok han det fra, den godeste Vigeland, kan man spørre seg, han må ha vært syk, på sinnet, flyten må ha gjort ham syk [...] (Loe 2001:218).

Her uttømmer og tørrlegger han seg under Holmenkollstafetten. Han befris fra vannet og flytens makt, og han gjør det ved å tilegne seg en grotesk kropp som går i ett med alt og alle rundt seg. Han forherliger og opphøyer det groteske (« [...] og det er herlig å pisse og med ett ser jeg på piss med nye øyne, jeg får et helt annet forhold til piss, merker jeg, jeg skal begynne å drikke det, tror jeg, som kineserne, gale folk» (Loe 2001:218), han degraderer sine omgivelser med urin og snur opp ned på roller. For etter dette bytter han roller med fienden Finland, igjen etter karnevalets omveltende struktur: «[...] jeg [snur] meg mot Finland og sier at nå passer du kjeften din en stund, og så legger jeg dem [løperne som representerer Finland] bak meg, for godt, og det er jeg som er sjefen nå, og ikke Finland, rollene er byttet om» (Loe 2001:219). I stafettløpet seirer han over

Finland og den metafysiske meningen ved å tisse i en fontene og løpe forbi noen representanter for Finland. Denne seieren blir en del av en seiersrekke, for når hovedpersonen kommer hjem, står leiligheten hans i fyr og flamme. Alt som har med Finland og vann å gjøre, brenner opp og må gi tapt. Nok en gang skildrer fortelleren rollebyttet: «[...] [D]et er brannen som er sjefen og vannet som er en liten tass» (Loe 2001:221). Eller sagt med Gumbrecht: Det er nærværet og nærværskulturen som er sjefen og meningen og det meningskulturelle som er en liten tass i *Fakta om Finland*. For brannen er en konkret og faktisk ting, en nærværende ødeleggelse av muligheter, et rent ikke-tegn. Mulighetene går opp i røyk, og brannen er derfor «[...] en velsignet brann. Det er den beste brannen jeg har hatt.» (Loe 2001:222)

I *Detektor*, Loes manus til filmen med samme navn, er det overflaten som undersøkes – for å kunne penetreres. Hovedpersonen Daniel, en 30 år gammel, nyutdannet psykolog som bor hjemme hos sin mor, er medlem i en detektor-klubb. Sammen med den noe lavpannede og brautende kameraten Ronny, sveiper de over overflater med sine metalldetektorer for å finne skjulte gjenstander. Felles for både Ronny og Daniel er et ønske om å trenge gjennom overflatene. Begge to leter etter noe under flaten, de ønsker å få utslag på detektoren og trenge gjennom bakkeplanet til noe som ikke ligger åpent for dagen. Som psykolog føler Daniel et påtrykk om trenge gjennom hos sine klienter: «Jeg føler liksom ikke at jeg trenger igjennom hos henne. Jeg sier ikke de riktige tingene» (Loe 2000:15). Ronny drømmer erotiske drømmer om (å trenge inn i) storbrystede, kvinnelige bussjåførere, og mener at Daniel som psykolog må analysere, fortolke og gjennomtrenge hans erotiske drømmebilder. «Hva tror du det betyr?» (Loe 2000:8), spør han, for: «Det må jo være en årsak til at jeg drømmer alt dette?» (Loe 2000:54) Ronny forventer at freudiansk psykologi skal finne bakenforliggende, skjulte betydninger i hans drømmebilder og plager Daniel til stadighet med spørsmål om fortolkning.

Ut fra tendensen til å lete etter betydningslag i dypet under overflatene, kan vi si at tegnet i *Detektor* framstår som saussursk og metafysisk. Men det viser seg at de fleste tegn som viser bort fra seg selv, avsløres som svikefulle – tegnets referent er likevel ikke den referenten tegnet faktisk peker mot. Daniel finner et smykke som henviser til referenten Janne, hans søte kjærestekandidat, som etter hvert viser seg å være Silje – et undertrykket voldsoffer for sin psykopatiske, fløytespillende samboer. Kondolansetelegrammet som er undertegnet Mao, henviser i utgangspunktet til Daniels avdøde far og farens heltestatus etter å ha ofret livet sitt for å redde en jente fra flom i Kina. Telegrammet viser seg imidlertid bare å være et alminnelig propaganda-flygeblad, og faren dukker opp som en høyst levende (men likevel døende), svensk mann som aldri har vært i Kina. Traktoren de finner under bakken på en gård i Asker, representerer ikke et indisium på drapet på Gunstein Drag. Det viser seg at Gunstein Drag har gravd den ned selv og stukket av for

å svindle til seg forsikringspenger. Og Ronny vrir stadig om på virkeligheten i sin daglige radioreportasje, og forteller om sin egen idioti og sine egne erotiske drømmer gjennom Daniels skikkelse:

Ronny (radio): Jeg har en kompis som er psykolog... Jeg må nesten le. Her om dagen fortalte han meg om en drøm han har hatt... om en kvinnelig bussjåfør som tok av seg på overkroppen, og hun hadde store bryst som hun gjorde masse greier med. Han har alltid slike drømmer. Og så spør han meg: «Ronny, hvorfor tror du jeg drømmer slike ting? Og jeg spør om hvor lenge det er siden han hadde sex, og det viser seg at det ikke har blitt noe på ham siden ungdomsskolen. Hva gir dere? (Loe 2000:65)

For etterhvert blir tingene som de er, en-til-en og ikke noe annet. Daniel forteller Ronny at de erotiske drømmene hans kommer av at Ronny er kåt, «[r]ett og slett kåt» (Loe 2000:56). Ronny spør om det virkelig kan være så enkelt, og må innse at drømmene er helt enkle, primitive drømmer om sex. Tegnets bestanddeler rakner: Traktoren er bare en traktor, drømmene om sex er bare drømmer om sex, det trykte bildet av Mao er bare ett bilde av millioner Mao-bilder. Daniel greier heller aldri å trenge inn til noen av klientene sine, og innbefinner seg på en måte med det: Han tar med seg Jørgen, en klient som bare møter opp til timene for å unngå soning, *ut* fra psykologiens fortolkende kontekst og *inn* i et oppdrag som bare handler om å påføre vold på psykopaten Simen. Psykologen tyr til fysisk vold framfor abstrakte ord, og klienten banker opp et menneske i stedet for å bli behandlet for sin voldelige atferd. Daniels far, Max, viser seg som den han er, Max, og Silje er bare Silje. Tendensen er altså denne: Tegnet betraktes i utgangspunktet som metafysisk, men avsløres som løgnaktig og fortøner seg til slutt som et aristotelisk, håndgripelig tegn som ikke viser bort fra seg selv. Jakten på det som ligger *under* overflaten erstattes av en aksept *for* overflaten, og når dette skjer etableres de nære relasjonene (Ante-Hege, Daniel-Silje, Daniel-Max, Daniel-Jørgen, Max-Daniels mor, Camilla). Det oppstår et univers som minner om det nærværskulturelle, med alt det innebærer av fysisk hudkontakt, vold, og tegn og ting som bare er en-til-en.

I *Maria & José* finner handlingen sted i et så nærværskulturelt og karnevalistisk univers som en fysisk, håndgripelig kropp. Bakgrunnen for bevegelsen mot det kroppslige universet er et brudd med den moderne meningskulturen: José har vært medisinerstudent i Madrid, men lesetilværelsen har, helt konkret og på magisk vis, ført til at han har krympet. Like før eksamen har José blitt så liten at han har måttet gi opp. Etter en stund eksisterer ikke den moderne kunnskaps- og meningsvirkeligheten lenger for José, for han har bokstavelig talt forflyttet seg til en kroppslig verden, han har tatt bolig i Marias kropp. José er fryktelig forelsket i Maria, og, liten som han er, flytter inn i hennes øre uten at hun vet noe om det. Der gjør han alt han kan for å ta vare på henne – han gjennomfører kroppen hennes for bakterier og ulumskheter og hvisker gode ord til henne. Som en følge av dette er Maria aldri borte en eneste dag fra jobben og hun føler seg elsket. En dag finner José Marias egg, og da kan han ikke dy seg, han smelter sammen med det. Resultatet er at Maria

blir gravid, i likhet med den bibelske Maria uten å ha hatt seksuell omgang med noen, i alle fall ikke i vanlig forstand. Maria blir lykkelig når hun får et barn, og José fortsetter sitt gode virke i Marias kropp. Slik blir de tre en lykkelig kjernefamilie litt utenom det vanlige.

Kroppen som utsagnsposisjon, og dens delaktighet i en fysisk kosmologi, får et svært konkret uttrykk i denne lille bildeboka. Josés lille kropp er en fysisk del av Marias kropp, og Marias kropp utgjør Josés verden. Tegnet er fysisk og håndgripelig, det består rett og slett av kroppens form og stoff. Det meningskulturelle tegnet og den moderne kunnskapen avvikles og latterliggjøres når magiske, kosmologiske krefter fjerner José fra sin intellektuelle, teoretiske og verdensdistanserte studieliv. Rett og slett ved å gjøre ham så bitteliten at han ikke lenger kan delta i en moderne meningskultur. Heretter blir José en kropp, en liten kropp full av kjærlighet til den kroppen han bor i. Tiden blir sekundær, for i rollen som en slags forelsket leukocyt er det rommet, Marias kroppsrom, som blir den viktige dimensjonen å forholde seg til. Det karnevalistiske kommer tydelig fram i det hyperbolske universet som framstilles. Dette universet er så fordreid, magisk og forunderlig at et voksent menneske kan krympe til mikrostørrelse og bo i en annens kropp, og det er dessuten fullt mulig å sykle fra øre til hoftekam på tre minutter og hoppe inn i en kvinnes egg. Kroppene er hyperbolske (Josés kropp er så liten at han kan renske bort bakterier med hendene sine, og Marias kropp er så enorm at José kan sykle rundt i den) og groteske, fordi de utgjør en uavgrenset, kroppslig enhet hvor kroppskonturene flyter inn i hverandre. Karnevalstrukturen kommer også fram i rollebyttene: José går fra å være en normal student til å bli en forelsket mann i en øregang, og Maria går fra å være distansert og forgudet, til å bli noe komplett nærværende og håndgripelig. Latteren rammer meningssamfunnet fordi man krymper av å lese teori, og den rammer det som er høyverdig og ikke-kroppslig: Allusjonen til den bibelske Marias rent åndelige befruktning får sin kroppslige, lave motsetning når en liten mann kaster hele sin kropp inn i et enormt egg. Ritualene er også helt kroppslige og nærværskulturelle. De handler om at kjærlighetsfølelser kvantifiseres og forsterkes gjennom Josés fysiske renselse av Maria. Sammen utgjør José og Maria det ultimate nærværet.

I disse ansatsene finner vi belegg for å hevde at nærværet og nærværskulturen kan leses som et gjennomgangstema hos Loe. Det nærværskulturelle tegnet har en sentral posisjon i alle disse tre eksemplene, selv om selve nærværskulturens rolle kan variere i styrke (altomfattende i *Maria & José*, i et sterkt spenningsforhold med meningskulturen i *Fakta om Finland*, og svakere framtrædende i *Detektor*). Alle disse tre verkene viser, i likhet med *Doppler* og Kurt-serien, for ikke å snakke om *Muleum* og *Naiv. Super.*, at den utgangspunktlige situasjonen har tendenser til å fortone seg som disharmonisk (eller desillusjonert, kanskje dystopisk). Det ser ut til å oppstå et meningstap i hovedpersonenes verdener, særlig i de meningskulturelle verdenene som av ulike grunner ikke

lenger gir mening. Enten man har mistet familien sin i en flyulykke, blitt oppslukt i medisinstudier, har tapt i krocket, blitt ansatt som psykolog uten å komme inn på klientene, eller man har tatt på seg å forfatte en brosjyre om Finland uten å reise til Finland, er tendensen den samme. Aktørene søker seg mot verden, tingene og nærværet, mot ballen, trucken og elgkalven, til følelsen av å være i live gjennom berøringen med verden. I Kurt-aktørenes nærværskulturelle tilfelle intensiveres momentene av nærværseffekter når noe ikke er som det skal (f.eks. når Kurt ikke føler seg viktig), mens aktørene i «voksen-romanene» forflytter seg og isolerer seg fra den vanlige meningstilværelsen, også de for å kunne finne tilbake til nærværseffektene.

Kort sagt: Loes tekster er historier om det store nærværet. De opptrer ikke som store, tomme overflater, og heller ikke som loddende dyp, de er snarere forunderlige og stadig foranderlige flater hvor lodne, malende elgkalver og trucker, som kan tenke, blir ett med sine venner menneskene. Det finnes ikke symboler her og ingenting som er gjennomsiktig. Isteden finnes en håndfast verden med dyr, mennesker og ting, som sammen opplever verden slik den er, og som velter om på den bestående meningskulturen med sitt økosentriske, middelalderske verdensbilde og sin rungende latter. Loes litterære verk blomstrer opp når de blir sett på sine konkrete, nærværskulturelle hjemmebaner.

Appendiks



Teoridel

Den vestlige metafysikkens historie

Menneskets måte å forstå seg selv på i forhold til verden forandrer seg i overgangen fra middelalder til renessanse og tidlig moderne tid. I den kristne middelalderen forstår mennesket seg selv som en del av og som omgitt av en verden skapt av Gud. Substans og sjel forstås som en udelelig enhet i det guddommelige skaperverket, ja, både menneskekroppen og andre skapte elementer består av stoff og ånd. Middelaldermenneskets forventning om å gjenoppstå fra de døde som en enhet av både kropp og ånd på dommedag er et betegnende bilde på denne middelalderske epistemologien: Et menneske er aldri bare ånd, selv ikke når det skal stå opp fra døden. Gumbrecht trekker også fram den symbolske realismen som typisk for en slik epistemologi: Hver ting i verden har sin egen, iboende mening som er gitt dem av Gud under skapelsen. Men i tidlig moderne tid blir den middelalderske enheten mellom stoff og ånd oppdelt i en dikotomi. Mennesket begynner å forstå seg selv som eksentrisk i forhold til materien, det begynner å se på seg selv som et rent intellekt, et kognitivt, kroppsløst vesen som observerer og fortolker en ren materie: verden. Verden blir nå redusert til et materielt, overfladisk objekt som det intellektuelle subjektet mennesket skal fortolke, og med en slik fortolkning følger også tendensen til å trenge gjennom den materielle overflaten for å finne fram til bakenforliggende, dypere meninger. Mennesket mener fremdeles at tingene og verden har en iboende mening (det gjør det helt fram til 1800-tallet), men forskjellen ligger i at det moderne mennesket anser fortolkningen sin som *kunnskap*, mens middelaldermennesket aldri ville ha oppfattet seg selv som en aktiv kunnskapsprodusent. I middelalderen var kunnskap om Guds skaperverk bare tilgjengelig gjennom guddommelige åpenbaringer, påpeker Gumbrecht (Gumbrecht 2004:25).

I dette nye subjekt-objekt-paradigmet er mennesket altså et fortolkende subjekt som utleder mening og kunnskap fra materielle objekter. Med en slik selvpålagt aktiv og kunnskapsbeherskende rolle oppnår mennesket muligheter til å forme og forandre verden – og dermed oppnår det også makt. I middelalderen ble menneskelige inngrep og forandringer i verden forstått som moralsk illegale innblandinger i Guds hellige orden, eller man oppfattet endringene som Guds straff for at noen hadde fiklet med skaperverket. Det moderne mennesket gir seg selv lov til å forandre verden med sin kunnskap, og i tillegg oppdager det muligheten til å skjule og manipulere den nyetablerte kunnskapen sin. Den moderne forståelsen av fiksjon og oppdikting oppstår nå, som noe nytt i forhold til middelalderens anerkjennelse av skarpe skiller mellom løgn og sannhet. Man blir opptatt av manipulerings teknikker innenfor retorikk og styringsstrategier: Machiavelli beundrer f.eks. kong

Fernando av Aragón for sin evne til å skjule intensjoner og planer under falske, religiøse motiveringer. Opprinnelsen til det moderne begrepet «ideologi» er lett synlig her, påpeker Gumbrecht.

Menneskets verdensbilde utvikler seg til å bli et *hermeneutisk felt* når det går fra å tilhøre den middelalderske kosmologien til å bli en del av den vestlige, moderne kulturen, mener litteraturforskeren. Den kroppsløse observatøren som betrakter og utleder mening, sannhet og kunnskap fra alle materielle ting (inkludert menneskekroppen) når det penetrerer tingenes overflater med sitt intellekt, har et hermeneutisk verdenssyn. Siden fortolkning er det nye paradigmet, lar Gumbrecht teorien og læren om fortolkning få titulere det (selv om hermeneutikken altså ikke blir en filosofisk underdisiplin før noen århundrer senere, slik også Gumbrecht påpeker).

Nattverden er det kulturfenomenet som egner seg best til å illustrere overgangen fra middelaldersk kosmologi til et moderne, hermeneutisk subjekt-objekt-paradigme. Den teologiske forståelsen av nattverden er nemlig svært forskjellig i middelalderens katolisisme og i tidligmoderne protestantisme. I middelalderen er nattverdssakramentet et kjerneritual med en tilnærmet magisk funksjon. Nattverdsmessen er ikke bare et minne om Jesu siste måltid med disiplene, men et ritual som faktisk maner fram Guds virkelige og fysiske nærvær. Dette nærværet dreier seg ikke utelukkende om nærvær i tid, men også om nærvær i rom. Når man erklærer at brødet er Jesu Kristi legeme og vinen hans blod, ja, så forvandles brødet og vinen til faktisk, romlig og fysisk håndgripelig kjøtt og blod. Brødet blir formen som gjør Kristi kroppslige substans synlig og nærværende. Substansen tilhører en annen tid og et annet rom, men blir brakt fram i fysisk håndgripelig form i nåtid. Denne førmoderne, katolske forståelsen av nattverden blir problematisk for John Calvin og senere protestanter i tidligmoderne tid. Etter flere tiår med diskusjoner definerer protestantiske teologer nærværet av Kristi kjøtt og blod på nytt, og nå blir frammaningen av fysisk substans erstattet med symbolsk *mening*. Verbet «er» i setningen «dette er Jesu blod» byttes ut med «betyr» eller «står for», og ritualet endres fra å kunne frammane det fysiske nærværet av Jesu siste måltid til å bli en symbolsk feiring av måltidshendelsen. Igjen blir den materielle substansen noe *annet* enn en materiell substans – den blir fortolket, penetrert, utledet og erstattet med mening (Gumbrecht sier ikke dette eksplisitt, men det ligger i kortene), og meningen betraktes med et distansert blikk. Tidsdimensjonen, som nå får skille nattverdsmessen fra den opprinnelige nattverden, utvikler seg til å bli en uoverstigelig historisk distanse (ingen protestantiske nattverdsritualer kan bryte denne). Et gryende og spesifikt moderne meningsbegrep kobles nå med historisitet, altså med det som har med historisk autentisitet å gjøre. I kalvinistisk forstand har ikke nattverden lenger noe med historisk nærhet eller avstand å gjøre, den blir istedet betraktet som en del historiens forløp.

Men hvordan kan den førmoderne og tidligmoderne forståelsen av nattverdssakramentet avvike så drastisk fra hverandre? Her går Gumbrecht til de to kulturenes ulike forståelser av *tegnet* for å finne svar. I middelalderkulturen er det helt plausibelt å forstå forholdet mellom brødet og Kristi kjøtt som en enhet. Dette kommer av at middelalderens tegnbegrep nettopp *er* en enhet av stofflig innhold og form. Tegnet er aristotelisk: Det har en stoffside og en formside, hvor stoffet er en nærværende og håndgripelig substans som krever rom, og formen er det som gjør stoffet synlig. Det aristoteliske tegnet består av «aspects that include a conception of «meaning» unfamiliar to us» (Gumbrecht 2004: 29), sier Gumbrecht, og viser til forskjellen mellom dette og vårt eget moderne tegn. Det hermeneutiske feltets moderne tegn består av et materielt, overflatisk tegn, kalt signifikanten, på den ene siden og tegnets immaterielle betydning og dybde, kalt signifikatet, på den andre. Det aristoteliske tegnet skiller derimot ikke mellom materielle og immaterielle egenskaper og her kan man ikke utlede noe immaterielt signifikat fra noen materiell signifikant. Det moderne tegnet legger opp til fortolkning av og distanse til den materielle substansen.

Gumbrecht går fra å snakke om middelalderske og moderne tegn og teologiske sakramentsyn til å se nærmere på et annet eksempel på de to kulturenes ulike verdenssyn: teatret. Teatret preges også av samme tendens, tendensen som beveger fokuset vekk fra kropp og substans til idé, mening og begrep når middelalderepoken glir over til moderne tid. I middelalderen mangler teatermanuskriptene handlingsutvikling og framdrift. Manuskriptene ser ut til å fokusere på to ting: På skuespillerens fysiske inntreden i et rom som deles med tilskuernes kropp, og på skuespillerens utgang og avskjed med tilskuerne. Det som skjer i mellomrommet mellom inntreden og utgang, farges sannsynligvis av at skuespilleren improviserer når han skal samhandle med tilskuerne. Skuespillernes kropp blir framtrædende, ikke fordi de skal representere komplekse betydninger som tilskuerne skal tyde, men fordi skuespillerne samhandler med tilskuerne, og fordi samhandlingen ofte er av fysisk art. Skuespiller og tilskuer samhandler i et felles nærvær i et rom som ikke har noe sceneteppesom kan skille dem fra hverandre.

I moderne tid blir skuespillerkroppen, ikke overraskende, bærer av en sammensatt rollekarakter. Den sammensatte karakteren skal beskrive en sammensatt psyke som skal representere en sammensatt mening, og denne blir brettet ut i løpet av dramaets handlingsgang. Skuespillerne blir atskilt fra tilskuerne med et sceneteppe og flyttet vekk fra tilskuernes rekkevidde. Dette innebærer at «[.]whatever is tangible, whatever belongs to the materiality of the signifier, becomes secondary, and indeed removed from the early modern signifying scene, as soon as the meaning in question is being deciphered» (Gumbrecht 2004: 31). Italiensk *commedia dell'arte* er forøvrig et eksempel på en tidligmoderne teaterform som faktisk ligner på den middelalderske, blant annet på grunn av formens tydelige vektlegging på et kroppslig nærvær. 1600-talls fransk

klassisistisk drama er på den andre siden det middelalderske «nærværsteatret»s rake motsetning. Her blir Racines og Corneilles abstrakte tragedier som er komponert i tunge aleksandrinske vers, opplest av skuespillere som står i en bue på scenen. Ingen teaterstiler slår denne stilen i å være mer «kartesiansk», hevder Gumbrecht, og dermed er han over på filosofen René Descartes.

René Descartes er den første som legger menneskets evne til å tenke som et utelukkende grunnlag for menneskets eksistens. Mennesket er et tenkende *res cogitans*, en tenker, og dette medfører at menneskekroppen og alle ting i verden blir underordnet tenkeevnen som *res extensae*.⁴⁵ Gumbrecht går ikke nærmere inn på Descartes, men bruker adjektivet kartesiansk for å vise til et slutt punkt i mentalitetshistoriens utvikling.⁴⁶ Denne utviklingen går fra tidlig renessansekultur og ender i et fullt utviklet og fullt utfoldet hermeneutisk felt i og med Descartes' ontologi. Gumbrecht peker også på noe annet som bidrar til denne utviklingen, noe som skjer i samme historiske kontekst rundt år 1700: Den franske akademiske debatten «Querelle des anciens et des modernes» som handler om forholdet mellom samtidens litteratur og kunst og den klassiske gresk-romerske. Det viktigste med disse intense akademiske debattene er, ifølge Gumbrecht, at man begynner å prioritere *tids*dimensjonen framfor den romlige dimensjonen, og at man nå begynner å institusjonalisere prioriteringen av tid i moderne, vestlig kultur. Kulturen er ikke lenger sentrert rundt nærværstrialer, men på den framherskende tesen til Descartes, «Cogito ergo sum». Man kan si at det metafysiske verdensbildet kulminerer under opplysningstiden, sier Gumbrecht. Det metafysiske verdensbildet er helt utviklet nå, og det har ennå ikke oppstått noen egentlige problemer som kan forstyrre det. Bare menneskapt kunnskap betraktes som ekte kunnskap på 1700-tallet, og kunnskapen gir mennesket makt til å forvandle verden og skape den politiske sfæren. Man reviderer all kunnskap som har befestet seg gjennom tradisjoner og åpenbaringer, man samler den nye, menneskeskapte kunnskapen i oppslagsverk og leksika, man tror og håper at man en gang skal kunne finne og samle *all* kunnskap om verden, og man forventer at det ferdigstilte kunnskapsverket skal kunne brukes som grunnlag for nye politiske og sosiale institusjoner tilpasset menneskets behov. Ingen tror mer på kunnskapens makt enn opplysningstidens mennesker. Samtidig oppstår

45Siden Gumbrecht sier så lite om Descartes' ontologi, mener jeg at den ekstreme dikotomien i den bør understrekes. Ifølge Descartes består hver av menneskets to bestanddeler av en substans. Det vil si at hver av dem faktisk kan eksistere uavhengig av hverandre. Mennesket består av en tenkende substans, *res cogitans*, og en utstrakt substans, *res extensa*. Det tenkende jeget er en ikke-stofflig substans som ikke har noe kroppslig ved seg. Kroppen har heller ikke noe sjelelig ved seg, men består utelukkende av kvantitativt: «Ingenting tilhører legemets natur eller vesen unntatt lengde, bredde og dybde» (Stigen 1996: 397). Descartes skjelner dermed også skarpt mellom idéerkjennelser og sanserkerkjennelser. Sansene kan ikke tjene som grunnlag for å erkjenne virkeligheten eller tjene til å avgjøre om en påstand er sann eller ikke. Descartes mener at den eneste kontakten kroppen og det tenkende jeget har med hverandre, går gjennom den lille kanalen konglekjertelen (epifysen).

46Mentalitetshistorien er en grein av historiefaget og studerer tankeverdenen til folk flest i en bestemt tidsepoke. Dette innebærer en undersøkelse av forutsetninger, forestillinger, rammevilkår, osv. for å oppnå en best mulig forståelse av tidens tenkemåte. Faggreinen er en motsetning til idéhistorien, som omhandler et bestemt antall filosofers tanker (no.Wikipedia.org 2006).

ideer om det offentlige rom. Man forstår at ulike individer har ulike planer for hvordan man skal skape de nye politiske og sosiale institusjonene – til tross for at de altså deler den avanserte kunnskapen som grunnlag for sine politiske syn. Det offentlige rommet skal være et drøftingsrom hvor alle deltakerne legger egne interesser til side for å oppnå felles enighet, hvor konkurrerende hensikter, mål og meninger om framtida forvandles til en felles framtidvisjon. Det er dette prinsippet som blir premiss for tidlige politiske institusjoner, og ikke minst for parlamentet. Den parlamentariske politikken blir et sentralt og symbolsk ritual i det metafysiske verdensbildet, sier Gumbrecht, og foreslår at det kanskje er like sentralt som nattverden var det i middelalderen. Konkurrerende politiske intensjoner og syn og retoriske, intellektuelle strategier blir altså symbol på det metafysiske verdensbildets høydepunkt.

Men etter hvert slår også dette verdensbildet sprekker. Rundt 1750 er metafysikken på høyden, den har etablert seg sterkt som menneskets dominerende måte å henvise til seg selv på, og den fungerer som et fundament for alle mulige kollektive praksiser i Europa. Det er imidlertid også på denne tiden at de første krisesyntomene oppstår. Immanuel Kants filosofi er for eksempel både den kulminerende prestasjonen i utviklingen av opplysningstidens tanker og et symptom på begynnende oppløsningstendenser i epistemologien som opplysningstankene baserer seg på. Kants kritiske skrifter viser nemlig en bevisst tvil når det gjelder det store avstandsskillet mellom subjektet mennesket og objektet verden i subjekt-objekt-paradigmet. En gryende tvil på dette paradigmet levedyktighet er i emning.

Gumbrecht nevner deretter en rekke eksempler på representanter for en slik tvil. Rekken begynner med romanforfatteren og fritenkeren Denis Diderot (1713-1784) og matematikeren Jean le Rond d'Alembert (1717-1783) og deres heltemodige arbeid med å samle all verdens kunnskap i ett enkelt leksikon, *Encyclopédie*. Disse to redaktørene forventer at bidragene fra de forskjellige *Encyclopédie*-forfatterne vil sammenfalle i entydige beskrivelser av tingene og begrepene som skal skildres, og at det ferdige verket vil gi en tydelig skisse av verdens ting og all tilgjengelig kunnskap i verden. Det skal imidlertid vise seg at bidragene til de ulike forfatterne er fulle av motsigelser, spenninger og motstridende oppfatninger. Drømmen om å finne én eneste grunnleggende struktur for tingene og kunnskapen om tingene brister for Diderot og d'Alembert. Dermed fortsetter også subjekt-objekt-paradigmet å slå sprekker, for objektet verden fortøner seg slett ikke som en entydig størrelse for de mange subjektene.

Menneskets kroppslige sanser gjenoppstår som et epistemologisk alternativ. Når man oppdager at kunnskapen er mer «sentrifugal» enn det man først hadde trodd, slik Diderot og d'Alembert erfarte, begynner man å rette fascinasjonen mot den *materialistiske* tanken, og estetikken etableres som et fagfelt under filosofien. I denne krisetida for metafysikken blir

navnsettingen på alle verdens ting en prekær og besettende virksomhet.⁴⁷ Mot slutten av 1700-tallet åpner man opp for en ny historisk forståelse av en rekke tekster og kunstverk som tillater seg å male overraskende skeptiske bilder av den rent intellektuelle verdenstilskueren. Gumbrecht viser til Jean-Jacques Rousseaus selvbiografiske *Rêveries du promeneur solitaire* (1778), som med sine skildringer av en ensom vandrers drømmerier setter den individuelle, subjektive naturopplevelsen i sentrum. Rousseau flytter dermed fokuset for naturbeskrivelsene «fra observasjon til følelse, fra ytre til indre natur» (Holm 2000: nordlit.no), og «dermed får vi en interessedreining fra den synlige til den hørbare og følbare verden som også gir seg utslag i beskrivelsens språk». Den ensomme vandreren utforsker sitt indre liv i møtet med naturen, og dette indre livet viser seg sterkest i drømmer som ligner på naturopplevelser. Menneskets sanselige og sentimentale møte med den fysiske naturen gir det mulighet til å komme i dypere kontakt med sin egen menneskenatur, ifølge Rousseaus romantiske naturpoesi. Gumbrecht påpeker også at drømmerens avstand til verden ikke lenger bare er et middel til å danne valid, naturvitenskapelig kunnskap, men at den «[...]now also begins to mark a sensitive soul's zone of retreat from a world that is increasingly perceived as aggressive» (Gumbrecht 2004: 37).

Og Gumbrecht fortsetter med sine eksempler: Diderot beskriver kompanjongen d'Alembert som rystet av et feberaktig delirium i *Le Rêve d'Alembert*, og den spanske maleren Francisco de Goya raderer et symbolsk bilde av en sovende opplysningsfilosof og titulerer det «El sueño de la razón produce monstruos». Den semantisk flertydige tittelen kan både bety «fornuftens søvn skaper monstre» og «Fornuftens drøm skaper monstre», og dermed blir fornuftens makt både hedret og detroniserst samtidig.

Opplysningsfilosofene hadde lovet at en livsform basert på perfektionert menneskelig kunnskap skulle føre til kollektiv lykke, og etter flere år med revolusjoner og reformer som tar utgangspunkt i håpet om å oppnå dette løftet, befinner verden seg fortsatt langt unna opplysningstidas samfunnsutopi. På 1820-tallet forsterkes epistemologiske uoverensstemmelser på nytt når de slås sammen, noe som egger fram en gjennomgripende krise i det metafysiske verdensbildet. Gumbrecht drar veksler på både Foucaults hovedverk *Les Mots et les choses* (på norsk: *Tingenes orden*) fra 1966 og den tyske sosialfilosofen Niklas Luhmanns skille mellom «first-order observers» og «second-order observers» når han nå skal beskrive metafysikkens avgjørende kriseøyeblikk.

Verdensanskueren av den første ordenen er mest opptatt av å etterstrebe den passende avstanden mellom seg selv og tingene, og han hører til den tidlige moderniteten. Verdensanskueren av den andre ordenen observerer seg selv samtidig som han observerer tingene, og det er denne nye

⁴⁷Dette har Michel Foucault vist gjennom undersøkelser av Marquis de Sades noveller.

rollen som skaper 1800-tallets epistemologi. Den selvrefleksive rollen fører til to ting. Det ene er at han innser observasjonsvinkelens avgjørende betydning for hvordan forestillingene han sitter inne med fortøner seg, og dermed forstår han at hvert objekt i verden kan gjengis på så uendelig mange måter. Troen på at alle ting kan gjengis på stabile, verdifaste måter faller i grus fordi han innser at alle ting kan ses gjennom flerfoldige perspektiver. Det andre er at han gjenoppdager kroppen og sansene som delaktig i sin egen verdensanskuelse. Dette fører til at han nå setter spørsmålsteget ved mange ting, blant annet ved den påståtte kjønnsnøytraliteten til den kroppsløse verdensanskueren av første orden. Men han spør også om det ikke er mulig å finne fram til et samsvar mellom en verdenstegnelse gjennom begreper (Gumbrecht kaller det erfaring) og en verdensanskuelse gjennom sansene (Gumbrecht kaller det persepsjon).

På 1800-tallet begynner filosofien og vitenskapen å beskjeftige seg med multiperspektivproblemet. Løsningen blir å erstatte et entydig og speilende bilde av verden med en mer berettende framstilling av den: Hvert fenomen i verden skal identifiseres ved hjelp av en beretning. Tanken er at den fortellende diskursen rommer mange forestillinger som kan integreres i en enkelt sekvens, og at man dermed unngår den entydige speilingen. Hegeliansk historiefilosofi og darwinistisk evolusjonsteori går inn for denne løsningen, mens representanter for den litterære realismen ikke tror at det går an å samle de mange ulike perspektivene i en felles beretning. Problemet med manglende samsvar mellom en begrepsmessig og en sansemessig verdenstegnelse blir det vanskeligere å finne noen løsning på, og mange forsøker å finne den uten å lykkes. Fra 1800-tallet til vår egen tid er det bare én bevegelse som har greid å slå sammen erfaring og persepsjon, og denne har forsøkt å omregulere det moderne tegnet ved å modifisere skillet mellom signifikantens rene overflate og signifikatets rent åndelige dybde. Symbolistpoeter som Verlaine og Rimbaud ønsker å koble meningskonnotasjoner til lydstrukturer i diktene sine, og noe lignende skjer i Wagners Programm-Musik, hvor orkestermusikkens rytmer og lyder akkompagneres av mening.

Mot slutten av århundret flommer filosofien, naturvitenskapen og litteraturen over av eksperimenter og forsøk på å knytte erfaring til persepsjon. Émile Zola forklarer en families generasjonsutvikling med både genetiske faktorer og sosialt miljø i *Les Rougon-Macquart*, Friedrich Nietzsche priser filologene for at de konsentrerer seg om verdien av tekstenes overflater og latterliggjør alle forsøk på å finne mening og sannhet under overflatene, Henri Bergson er overbevist om at man ved å undersøke menneskets hukommelse vil finne en forbindelse mellom hjernen og bevisstheten, og Sigmund Freud skriver mangt et utkast for å forsøke å integrere

menneskets psyke med dets kropp.⁴⁸

På 1900-tallet beveger den akademiske verden seg raskt mot radikale løsninger på gåten om hvordan man kan koble persepsjon og erfaring, men alle løser gåten med å skille de to dimensjonene fra hverandre. Husserl, grunnleggeren av fenomenologien, får plass på Gumbrechts mindre ærverdige liste over dem som skiller persepsjon fra erfaring, og denne plassen oppnår Husserl ved å skille menneskets bevissthet totalt fra verden. Tingene og verden blir helt utilgjengelige og uhåndgripelige for mennesket. Fenomenologien blir snart bare opptatt av hvordan og med hvilke introspektive mekanismer mennesket konstruerer bilder av verden utenfor seg selv. Filosofiretningen blir opphav til flere andre, samtidige konstruktivistiske skoler også, skoler som utelukkende fokuserer på menneskets projeksjoner og konstruksjoner av verden. Gumbrecht definerer Husserls fenomenologiske epistemologi som «one historical ending of the subject/object-paradigm, of the hermeneutic field, and of Western metaphysics» (s. 42), men vi aner at denne slutten ikke er en lykkelig slutt i Gumbrechts øyne.

Den samme ensrettingen skjer innenfor psykologien på universitetet i Berlin på 1890-tallet, men denne gangen er det den begrepsmessige erfaringen som vinner over den sanselige persepsjonen. Dette skjer når filosofen Wilhelm Dilthey sørger for at Åndsvitenskapene blir en gruppe selvstendige disipliner, og for at disse disiplinene skal ha fortolkning som sin kjernepraksis og hermeneutikken som sitt refleksjonsområde. Når Åndsvitenskapene renvaskes for persepsjon og naturvitenskapelige metoder, vil fortolkningen sørge for å avdekke det levde livets umiddelbarhet, mener Dilthey – man må bare lete under alle lagene med mening først. Gumbrecht påpeker hvor paradoksalt det er at det nettopp er krisen innenfor metafysikken og det hermeneutiske feltet som fører til innsettelsen av den filosofiske hermeneutikken i Åndsvitenskapenes sentrum. Nå er det ikke lenger plass til ikke-kartesianske eller perseptuelle verdensanskuelser i de humanistiske fagene.

Dermed konsentrerer de humanistiske fagene seg om meningsdimensjoner som aldri før, og det samme gjelder fokuset på språket som et instrument for menneskets konstruksjoner av verden. Diltheys sterke innflytelse og fenomenologiens popularitet bidrar til dette, og mer: Mentalitetshistorien handler nå om sosiale virkelighetskonstruksjoner. Filologien begynner å felle nasjonsbegrepet som referanseramme for forskningen, og fra å fokusere på tekstenes opprinnelse og historiske kontekst begynner man blant annet å eksperimentere med transnasjonale sammenligninger. Anglo-amerikansk litteraturkritikk utvikler seg til å bli «nykritikken». Forfattere fra høymoderniteten og kunstnere fra surrealismen reagerer på frustrasjonen som oppstår når de forsøker å forsone persepsjon og erfaring.

⁴⁸Riktignok gjør han dette *før* han grunnlegger psykoanalysen som en utelukkende fortolkende metode i *Traumdeutung* (1900).

Ingen tenker framstår som en større kritiker av det metafysiske verdensbildet enn Martin Heidegger i denne konteksten, sier Gumbrecht. Med boka *Sein und Zeit* (1927) søker Heidegger å føre mennesket tilbake til tingene i verden og verdens tinglighet. Heidegger erstatter subjekt-objekt-paradigmet med et nytt begrep: Væren-i-verden. Menneskets berøring med tingene blir en del av menneskets måte å referere til seg selv på i Heideggers filosofi, og slik setter han kroppens håndgripelighet og den romlige dimensjonen i menneskelivet opp mot det kartesianske paradigmet. Heidegger utvikler også begrepet «avdekking-av-væren», hvor væren viser til noe håndgripelig, og dette begrepet bruker han til å erstatte det metafysiske sannhetsbegrepet som peker mot en idé eller mening. Man kan ikke komme utenom Heideggers filosofi hvis man ønsker å bekjempe metafysikken, sier Gumbrecht, og viser at hans eget forsøk også i stor grad hviler på Heideggers filosofi.

I de første tiårene på 1900-tallet oppstod det to parallelle reaksjoner mot tapet av verdensreferansen og persepsjonen av verden i epistemologiene. Den ene reaksjonen ble representert av ulike typer konstruktivisme, og den andre av ulike forsøk på å finne tilbake til henvisningen til verden og persepsjonen av verden. Rundt 1950 resulterte kontrasten og spenningen mellom de to retningene i et skifte mellom «myke» og «harde» intellektuelle stiler innenfor humaniora. På 1950- og 60-tallet hadde den «myke» nykritikken og den fortolkende immanentismen internasjonal suksess innenfor litterære disipliner, samtidig som den litterære hermeneutikken blomstret opp. Oppblomstringen av de myke paradigmene hadde mye med reaksjoner mot ulike nasjoners politiske ideologiseringer å gjøre. På slutten av 1950-tallet kom det bølger av «hardere» paradigmer, og strukturalisme, strukturell lingvistikk og russisk formalisme ble tatt med i litteraturstudiene. Disse teoriene hadde en ambisjon om å overvinne den rene fortolkningens subjektivitet og løp derfor sammen i en ny henrykkelse for den litterære resepsjonshistorien og for alle slags sosiale tilnærminger, deriblant ulike varianter av marxisme. Allerede på 1970- og 80-tallet gjorde den postmoderne skolen, som lå under den «myke» innflytelsen fra nyhistorismen og dekonstruksjonen, sitt ytterste for å sette ønsket om teoretisk og metodisk strenghet i et naivt søkelys. Til tross for filosofiske ulikheter satte både dekonstruksjonen og nyhistorismen seg fore å kritisere den «harde» strukturalismen, og begge skolene fikk sin mest fruktbare mottakelse av amerikanske lærde som var flasket opp på nykrikkens fortolkende stil.

For Gumbrecht fortøner denne vekslingen mellom de myke og harde humaniorapraksisene seg som en forsinket reaksjon på et fødselstraume. Dette traumet innebærer det å oppstå som en gruppe akademiske disipliner som alle samler seg rundt ett hovedpunkt, nemlig ekskluderingen av persepsjon og referanse i epistemologiene. Det å overvinne metafysikken, sier Gumbrecht, kan ses på som et forsøk på å befri oss fra den meningsløse vekslingen mellom myke og harde praksiser.

Ved å bryte med vekslingen mellom harde og myke praksiser kan vi glemme metafysikken som et intellektuelt kraftfelt, mener Gumbrecht. Opplysningen av paradigme-polene er en av grunnene til at vi ønsker å overvinne metafysikken. En annen grunn er selvfølgelig at vi ønsker å få kontakt med tingene i verden i stedet for å leve under metafysikkens ekskludering av verden.

Væren-i-verden, væren og nærvær: Gumbrechts slektskap med Heidegger

Gumbrechts nærværsbegrep refererer, som vi har sett, til et romlig forhold til verden og verdens ting. Det nærværende er fysiske ting i verden som vi kan ta og føle på med våre hender, det er ting som virker direkte og umiddelbart inn på våre kropper. Hendelser og prosesser som maner fram og produserer nærvær, forsterker og iverksetter den innvirkningen de nærværende tingene har på menneskekroppen. Det er med nærværet som nøkkelbegrep at Gumbrecht skaper en alternativ kunnskapsteori som et tillegg til den metafysiske fortolkningen, det er gjennom dette begrepet han vil gi oss muligheten til å forholde oss til verden på en annen og mer kompleks måte enn ved bare å utlede mening fra verden (s. 52). Gumbrecht vil nå fram til et lag i kulturelle ting og i vårt forhold til dem som *ikke* er et lag med mening. Han vil gjenopprette en kontakt med tingene i verden utenfor subjekt-objekt-paradigmet og fortolkningen, og han vil gjøre det ved å rette menneskets håndgripelige væren som en motsats til den endeløse fortolkningens regime. De humanistiske fagene må kobles med kroppens nærvær med verden og tingene, ifølge Gumbrecht.

Gumbrecht er ikke den første som ønsker å gå bakenfor metafysikkens meningsutledning og hermeneutikkens krav på en universell status. Jacques Derrida, Paul de Man, Gianni Vattimo, Umberto Eco, Jean-Luc Nancy, Karl Heinz Bohrer, George Steiner, Judith Butler, Michael Taussig, Martin Seel og Hans Georg Gadamer (s. 51-64) viser alle en interesse for å fjerne fortolkningens enevelde innenfor humaniora. Til og med Gadamer, som i stor grad knyttes til hermeneutikkens fortolkning og meningsproduksjon, vender seg mot det ikke-semantiske i slutten av sin karriere og snakker om diktets utførelse, dets sangbarhet og «volum» (s. 64) som en viktig del av diktets sannhet. Ingen av disse tenkerne går forøvrig langt nok i sin teori når det kommer til det å bryte humanioras ikke-hermeneutiske tabuer og skape alternative måter å referere til verden på enn via meningen. Det nødvendige repertoaret av alternative begreper som kan lede til en førsemiotisk verdensreferanse, finnes ikke her. Nøkkelen finner Gumbrecht i den aristoteliske tradisjonen og middelalderkulturen – og hos Martin Heidegger.

Heideggers Dasein: Væren-i-verden

Martin Heidegger (1889-1976) skaper en bred og helhetlig ontologi og et repertoar av ikke-metafysiske begreper gjennom verker og foredrag som *Sein und Zeit* (1927), *Was ist Metaphysik*

(1929) og *Der Ursprung des Kunstwerks* (1935). Der fenomenologiens grunnlegger og Heideggers mentor, Edmund Husserl, baserte sin kartesianske filosofi på et brudd mellom det rent åndelige mennesket og den rent fysiske verden, der plasserer Heidegger det fysiske mennesket i en håndgripelig og fysisk verden. Mennesket er væren-i-verden: Det er et værende som alltid befinner seg i en romlig og materiell verden, og som har kontakt med sine fysiske omgivelser. Her skal vi utfylle Gumbrechts forklaring på væren-i-verden litt, for bedre å forstå hans fokus på «væren» og hans sammenligning av væren med nærvær. I det hele tatt er Gumbrechts perspektiver på Heideggers filosofiske begreper vanskelig å forstå uten tilleggsforklaringer.

Heideggers ontologi kan betegnes som en eksistensialontologi, det er en kategoriundersøkelse av menneskets væremåte i verden (Fløistad 1993:60). Et eksistensial er en struktur som ligger til grunn for og konstituerer enkeltindividets konkrete eksistens, altså det som utgjør menneskets spesifikke væremåte i verden. Å-være-i-verden er et slikt eksistensial. Heidegger omtaler en rekke eksistensialstrukturer, f.eks. egentlighet, uegentlighet, forfall og kastethet, for å forklare menneskets væren.

I Heideggers ontologi står det værende, altså individet, i et «forstående forhold til sin egen væren» (Stigen 1996:801) og skiller seg på den måten ut fra andre «værender», altså andre levende og ikke-levende ting i verden. I motsetning til alle verdens ting, er det ikke bare slik at mennesket eksisterer, det er også tilstede – *Dasein* (tilstedeværen / derværen / bevissthetsværen). Det er et værende som «er der» og er sin derværen bevisst. Individet/*dasein* er kastet inn i verden. Det betyr at det på ethvert tidspunkt befinner seg gitt i en bestemt situasjon eller verden. Men hva betyr verden, og hva betyr å-være-i? Mennesket er aldri fri fra å-være-i, sier Heidegger. Mennesket er som det er i verden, og verden er en del av den menneskelige væremåte, en organisk bestanddel av menneskets bevissthetsliv. Heideggers *verden* er ikke et utstrakt univers, slik det er hos Descartes og Newton. Verden er omgivelser som er betydningsfulle for individet, omgivelser av ting som enkeltindividet har et særlig forhold til. En ting får betydning gjennom enkeltindividets forhold til den, slik en truckfører og en lege vil forholde seg på ulike måter til en truck. For Heidegger er ikke tingene likegyldige eller irrelevante. Han skiller mellom ting slik de er når individet betrakter dem, og ting slik de er når individet *bruker* dem. Ting er «forhånden» når de er gjenstander for den menneskelige betraktning, de er isolerte gjenstander i verden uten at individet har noe forhold til dem. Descartes og naturvitenskapen representerer denne forståelsen av tingene. Heidegger ser derimot på tingene som viktige og verdifulle for individet: Tingene er «tilhånden» for individet som bruksting. Tingene tjener til noe og er til hånde i individets ulike gjøremål, og det er nettopp som bruksting at mennesket forstår og oppdager tingene – en truckfører forstår sin truck når han arbeider med den og utfører oppgaver sammen med den. Tingene er tjenlig til noe for mennesket, og når

individet bruker de tjenlige tingene, forbindes og møtes tingene og mennesket. Individet blir tilstede i bruken av tingene, og verden blir ting slik de er eller framtrer når de brukes. Tingene *konstituerer* den verden som individet kan sies å være eller være i (Fløistad 1993:93). Verden er altså ikke bare ting, men individets brukende omgang med tingene. Verden er en struktur ved den menneskelige væremåte, og «må forstås i lys av tingenes organiske forbindelse med den menneskelige væremåte» (Fløystad 178).

Her kobler Heidegger menneskets forhold til tingene med menneskets eksistens. Når individet bruker tingene, gjør han/hun verden til sin egen verden, altså til en struktur ved sin egen væremåte. Gjennom bruken av tingene skaper individet sitt liv og sin eksistens – tingene er tilhånde for individet slik at det kan virkeliggjøre seg selv som selvstendig vesen. Individet avhenger av den tinglige verden og utgjør en enhet med den. Det *er* sin verden, det er hva det gjør. Dette synet innebærer et fundamentalt brudd med det kartesianske subjekt-objekt-paradigmet: Individet og verden er ikke atskilt som subjekt og objekt, nei, de faller sammen i en indre sammenheng. Med bevisstheten om tingenes virkeliggjørende mulighet blir individet fritt i og fortrolig med verden. Når det er bevisst sin omgang med tingene og forstår deres tilhåndenværen, kan det gripe seg selv.

Når individet lykkes i dette, lever det «egentlig». Men ofte forfaller individet ved å gå opp i tingene, bli ensidig opptatt av enkelte ting og overse seg selv i sin omgang med tingene. Individet forsvinner blant tingene, og i stedet for å prege sin egen verden, lar det verden prege seg. Dette forfallet karakteriserer en uegentlig eksistensform, hvor den egentlige identiteten blir til en del av en fellesatferd hvor ingen skiller seg ut. Individet blir til et felles og upersonlig man, «das Man», der «enhver er den andre og ingen er seg selv» (Stigen 1996:804) Veien ut fra forfallet går gjennom en helhetsforståelse av eksistensen. Et slikt helhetsperspektiv oppnås når individet fjerner seg fra hverdagslivets overfladiske stemninger for å komme over i grunnstemtheten *angsten*. Angsten gir erfaringen av muligheten for ikke å være til, for selve tilværelsen og fortroligheten ved å være til blir knust. I angsterfaringen opplever man at verden får sin verdi gjennom mennesket selv, ens egen omsorg for å være, og at denne verden er i ferd med å bli likegyldig. Verden og tingene blir ubetydelige og uviktige, betydningssammenhenger brytes, og alt reduseres til «snakk». Ingenting blir igjen: «Angsten åpenbarer intet» (Stigen 1996:805). Men: I møtet med intet blir individet oppmerksom på sin væren, på det bare å være. Det får kjennskap til sin egentlige, værendes væren, sin spesifikke væremåte i verden, noe som leder det tilbake til den egentlige eksistensen. Individet får viten om hva dets eksistens i verden dreier seg om, og dermed frihet til å velge det som er vesentlig, altså frihet til å velge seg selv og sine egentlige muligheter i verden. I møtet med angsten og døden avdekkes «den menneskelige væremåte som denne væremåte selv innebærer» (Fløistad 1993:156), altså en væremåte i kontakt med tingene til hånden.

Væren-i-verden er et svært passende begrep for Gumbrechts prosjekt. Det kan klart brukes til å danne en analyseform som kan gjenopprette nærværskomponentene i menneskets forhold til tingene i verden, hevder Gumbrecht (Gumbrecht 2004:66). Likevel er det et annet Heideggersk nøkkelbegrep Gumbrecht ønsker å fokusere på, nemlig væren. Væren er det begrepet i Heideggers filosofi som har forårsaket størst problemer når det gjelder å plassere tankene hans i mer konvensjonelle systemer, og det er et begrep som den samtidige, dominerende tenkningen (og særlig konstruktivismen) bannlyser som dårlig smak på det intellektuelle plan. Ved å brette ut fire perspektiver på væren-begrepet ønsker Gumbrecht å tydeliggjøre hvor sterkt dagens begrepsmessige stil må endres for på alvor å kunne skape en diskurs som gir rom for nærværet. Gumbrechts håp er at væren-begrepet kan utvide våre horisonter og hjelpe oss til å gå utenfor metafysikktradisjonens grenser. Disse fire perspektivene er at væren er en hendelse, en bevegelse, *Dasein* og en spenning mellom «jord» og «verden».

Væren er en hendelse

Gumbrechts første perspektiv på væren er at det i Heideggers tenkning overtar plassen til sannheten/sannhetens innhold, som etter Platon har vært okkupert av ideene og begrepene. Sannheten, og altså væren, er ikke noe begrepsmessig, men noe som *skjer*. Væren er en hendelse. Denne hendelsen er en dobbel bevegelse som både innebærer avdekking og skjuling: «Being is that which is both unconcealed and hidden in the happening of truth» (Gumbrecht 2004:67). Væren er verken mening eller noe av åndelig og begrepsmessig art, nei, væren har en tinglig karakter – som altså betyr at det har substans og okkuperer rom. Hvis væren avdekkes i et kunstverk, f.eks., er det noe tinglig som oppvises i sannhetshendelsen. Som noe tinglig og romlig må væren med nødvendighet kunne utfolde en bevegelse. Her trekker Gumbrecht inn Heideggers bruk av det greske begrepet *phusis*: Væren som *phusis* er det som dukker opp, kommer til syne. Men hva betyr det? Her tar Gumbrecht leserens Heidegger-kunnskap for gitt, så vi må gå utenom hans *Production of Presence* for å forstå hva dette innebærer.

Phusis er et tidlig-gresk ord for selve væren. Ordet *phusis*, som ofte oversettes feilaktig til natur eller fødsel, betyr å vokse eller å få noe til å vokse, sier Heidegger. «It [*phusis*] says what emerges from itself (for example, the emergence, the blossoming, of a rose), the unfolding that opens itself up, the coming-into-appearance in such unfolding and holding itself and persisting in appearance—in short, the emerging-abiding sway. *Phuein* means to grow, to make grow» (Johnduff 2007). *Phusis* innebærer kort sagt kraften som gjør at ting kan vokse til seg selv i tingenes omgivelser, det er tingenes mulighet i verden til å bli det de er. For å forstå dette må vi forstå grekerne syn på tingene i verden. For grekerne var ikke tingene og omgivelsene noe som bare var

fysisk og tredimensjonalt (slik Descartes og naturvitenskapen anså verden som utstrakt, res extensa). Tingene var derimot det som var mulig å *støte* på, ifølge Heidegger, faktisk var tingene *selve* sammenstøtet (Johnduff). Tingene ble altså ikke skapt av subjektive synsvinkler gjennom persepsjon. I dette konkrete sammenstøtet ble mennesket bevisst på tingen innenfor sitt eget felt av handlinger, muligheter og potensialer: Tingen støtte seg mot menneskets handlings- og mulighetsfelt, det ble noe mennesket kunne ta opp og engasjere seg med. I dette øyeblikket av «engasjert» sammenstøt erfarte grekerne at det var en særegen kraft i tingene som gjorde at de kunne dukke opp av seg selv (jf. «it emerges from itself»), komme til syne foran dem og støte seg mot dem på denne spesielle måten, en kraft som gjorde at tingen kunne «vokse» som natur. Denne kraften karakteriserte ikke tingens egenskap som en spesiell ting, men tingens karakter av å være *omgivelse*. Når en rose dukket opp for en greker i hans daglige virksomhet i hagen, støtte den ikke på ham som en særskilt rose i motsetning til en annen rose. Det som traff ham var «the possibility of rosiness» (Johnduff 2007), det vil si det som konstituerte denne spesielle rosen som rose. Muligheten til å være rose hørte ikke bare til selve rosen som en ting forskjellig fra andre ting, men til rosen som en omgivelsesbestemt ting. Det var rosen som en universell kvalitet av å være omgivelse, en realisert mulighet av det som var karakteristisk for omgivelsene, grekeren støtte på. Ved å utfolde omgivelsene kom det som ikke helt var seg selv, men som vokste til seg selv, til syne. Rosens essens, muligheten til å være rose i omgivelsen, ble brettet ut og åpenbart, ja, åpenbaringen åpenbarte sin egen åpenbaring. Det som vokste i rosen, var ikke liv eller natur: Det var *phusis*, tingenes karakteristiske mulighet som gjorde at de ble det de var. Dermed var *phusis* «coming-forward of concealedness» (everything.com), en åpenbaring av værens skjulte essens. For grekerne ble *phusis* det som i størst grad var iboende i omgivelsenes struktur, og i møtet med omgivelsene opplevde de å bli stilt overfor spørsmålet om sin egen eksistens, om det å være i stedet for ikke å være. Gjennom omgivelsenes *phusis* opplevde grekerne værens mysterium. Nå skulle det gi mer mening at Gumbrecht kobler Heideggers væren-begrepet med bevegelse og trekker fram Heidegger-sitatet «Being as *phusis* is the emerging sway» (s. 68).

Væren er bevegelse

Phusis er også en del av Gumbrechts andre påstand. Denne går ut på at værens bevegelse i rommet er flerdimensjonal, og at denne flerdimensjonale bevegelsen gjør rede for sannhetshendelsen, avdekkingen av væren. De to første bevegelsene er «*Phusis*» og «*Idé*», henholdsvis en vertikal og en horisontal retning. Den vertikale bevegelsen utgjøres av det varige *phusis*, og er det som dukker opp som svingning, «the emerging sway», det som står der i seg selv. (Her kan vi legge til at Heidegger vanligvis ikke bare omtaler *phusis* som «the emerging sway», men som «the emerging-

abiding sway» (Johnduff 2007), det vil si at det som dukker opp, også blir til noe vedvarende. Når det som dukker opp, svinger mot en vedvarende egenskap, betyr det at tingene blir det de er, de realiserer sin mulighet slik at de blir seg selv og forblir seg selv – det blir noe varig.) Gumbrecht assosierer denne vertikale retningen som det å bare være der, eller tilsynekomsten, til det å være der og å ta plass i rommet. Den andre retningen er ideen, og her bruker Heidegger den opprinnelige betydningen av ordet, nemlig at ideene er tingenes ytre utseende. (Heidegger bryter dermed med Platons idébegrep, som forvandlet tingenes ytre utseende til å være speilbilder på evige, perfekte og gudommelige mønstre for ting i en tenkt idéverden.) Gumbrecht forstår Heideggers «idé» som en tilsynelukkende, presenterende bevegelse: Væren som idé er væren som det å bli sett. Væren framsetter dermed seg selv som et objekt, som noe som beveger seg mot en iakkttager.

Når Gumbrecht tar for seg værens tredje bevegelse, går han tilbake til sitt første påstand om væren, nemlig at væren og sannhetshendelsen konstitueres av en dobbel bevegelse, av avdekkingen og skjulingen. Her kobler Gumbrecht phusis, altså tilsynekomsten og dens resulterende tilstedeværelse, og idé, presenteringen av utseendet til det tilstedeværende, sammen i avdekkingsbevegelsen. Den andre bevegelsen, skjulingen, utgjøres av værens tredje bevegelse: tilbaketrekingen. Væren trekker seg helst tilbake i stedet for å framsette seg selv, slik at ting som kommer tilsyne, ikke lenger har karakter av å være objekter. For å finne ut hvorfor sannhetshendelsen må bestå av en dobbel bevegelse der vektorene går i to helt ulike retninger, blir Gumbrecht nødt til å foreta seg en videre antakelse om væren. Ved siden av å ha substans, et romlig uttrykk og en tredelt bevegelse, er væren noe som refererer til tingene i verden *før* de blir delaktige i en kultur. Væren henviser til ting *uavhengig* av (eller forut for) fortolkningene som historisk eller kulturelt spesifikke begreper tillegger dem. Sett slik vil væren bare være væren på utsiden av semantiske nettverk. Hvordan kan vi da oppleve væren? Jo, væren må krysse en terskel mellom en sfære som, i alle fall i tenkt forstand, er fri fra kulturenes gitter, og de velstrukturerte sfærene til de ulike kulturene. Væren må med andre ord bli en del av en kultur for å oppleves, men når den krysser kultursfæren, er den ikke lenger væren. Væren kommer altså fram i bevegelsen mot kulturterskelen, men konstituerer seg som væren i tilbaketrekingen, i bevegelsen vekk fra kulturterskelen. På denne måten avdekker væren seg i den doble bevegelsen av tilsynekomst og tilbaketreking, av avdekking og skjuling. Denne spenningen mellom avdekking og skjuling er noe vi alle kjenner fra våre personlige erfaringer med verden slik den er, påpeker Gumbrecht.

Væren er Dasein

Gumbrechts tredje tese rundt sannhetshendelsen handler om *Dasein*, som vi tidligere har vært inne på. Menneskets eksistens, *Dasein*, er noe annet enn subjektivitet, ja, *Dasein* er væren-i-verden.

Dasein er i kontakt med sin verden på en romlig og fysisk måte, verdens ting er til hånden, og verden er allerede fortolket: «This world with which *Dasein* is in touch is «ready-to-hand», it is an always already interpreted world» (Gumbrecht 2004:71. Gumbrecht spesifiserer forøvrig ikke hva han mener med at verden allerede er fortolket.) Som væren-i-verden kan *Dasein* avdekke Væren som (den meditative) fatning og sinnsro (Gelassenheit), det å la tingene være. Tilskyndelsen til å avdekke Væren ser derfor ut til å komme fra Værens side, ikke fra *Daseins*. Men hva innebærer fatningen? Fatningen befinner seg utenfor skillet mellom aktivitet og passivitet, og den innebærer evnen til å forlate overskridende fantasier og projisering. Dette har sammenheng med at *Dasein* ikke betrakter verden som objekt for sitt subjekt, men opphever skillet mellom subjekt og objekt. *Dasein* har dermed ingenting med manipulering, forvandling og fortolkning av verden å gjøre.

Væren er spenning mellom «jord» og «verden»

Gumbrechts siste tese handler om Heideggers syn på kunsten som et privilegert sted for sannhetshendelsen, altså avdekkingen av væren. For Heidegger har kunstverket nemlig status som et medium hvor sannhetshendelsen har en stor mulighet til å finne sted, større enn andre steder. Heidegger mener at sannheten ikke er å finne i vitenskapen, men i kunsten, slik også de gamle grekerne (før Platon) mente. Gumbrecht sier ikke så mye om kunstverket, men påpeker at det ifølge Heidegger får sannhetshendelsen tilskueren til å se ting på en annerledes måte enn den vanlige måten, og det som er annerledes har med intet å gjøre – en dimensjon som ikke har noen kulturelle forskjeller. (Og intetheten, vet vi, avdekker væren).

Gumbrecht fokuserer på betydningen av Heideggers væren-begrep i *The Origin of the Work of Art* (1935-1937), og det er særlig Heideggers utvikling av to nye begreper, «verden» (world) og «jord» (earth) som opptar ham. Gjennom tenkningen rundt et gammelt gresk tempel utvikler Heidegger disse to begrepene for å karakterisere væren. Men for å forstå disse begrepene må vi kort berøre Heideggers syn på kunsten. For Heidegger har all kunst en tinglig karakter, men kunst er noe mer enn en materiell ting. Kunst er noe annet enn nyttige redskaper, noe annet enn stoff som er formet for å være oss til hånden. Kunstverket arbeider ikke slik redskapet gjør, det trekker seg aldri tilbake for å bli usynlig som nyttefunksjon (Cerbone 2008:120). Kunstverket er snarere noe med ontologisk karakter, fordi kunstverket åpner opp en *verden*. Hammeren er en del av verden, men den kan ikke åpne opp og holde oppe en verden slik kunstverket kan. «In setting up a world, [the artwork] sets forth the earth», sier Heidegger (Cerbone 2008:122). Men hva betyr det? «Jord» har, svært forenklet sagt, med natur å gjøre. «Jord» er den beskyttende jorda som forsørger alle værender, og jordas harmoni er kilden til liv og død. Her opplever mennesket værens mysterium, og her kommer physis inn i bildet – værens gåte erfares i utbrettingen av physis, som er kraften som

gjør at ting kan vokse til seg selv i tingenes omgivelse. Physis er, som vi husker, at det skjulte kommer fram, ja, Heidegger betegner nettopp «jord» som det skjulte og uvitende ved væren (Everything.com). «Verden» er det skjultes motsetning og har med åpenhet og *avsløring* av væren å gjøre. «Verden» har grovt sagt med menneskenes historie og kultur å gjøre, det er en verden av menneskeskapt gjøremål og produkter som baserer seg på å temme og bruke «jorda». «Verden» hviler på den materielle «jorda», avhenger av dens råmaterialer og klargjør dem, mens «jorda» kjemper tilbake ved å gro til, ødelegge og kreve tingene tilbake (f.eks. når hammeren blir slitt ned til det ubrukelige). «Verden» og «jorda» står alltid i opposisjon mot hverandre og er i konflikt, i en essensiell strid. Samtidig er de to rikene avhengig av hverandre: «World is grounded on earth, and earth rises up through world» (Cerbone 2008:122). «Jorda» avsløres som «jord» gjennom «verden» og avhenger dermed av menneskenes intellektuelle forståelse for å bli det den er. Dermed er verdenen «jordisk» fordi den er situert i en materiell virkelighet, og jorda er «verden-preget» fordi den bare kan manifesteres som jord gjennom striden med verden. Kunstverket har en spesiell posisjon i denne striden fordi den tilhører *begge* rikene samtidig og viser sin tvetydige tilhørighet. Kunstverket er et produkt av menneskenes «verden», men lar «jordas» materialitet komme til syne – leiren vises som leire uten at den forsvinner som et nyttig redskap. «The work moves the earth into the open of a world and holds it there» (Cerbone 2008: 124). Kunstverket oppretter en verden og holder den åpen i et spenningsforhold, et «riss» (omriss), av den skjulte jorda. I kunstverkets spenning mellom de to rikene avdekkes værens natur. Det skjulte ved væren bevares i «jorda», mens sannheten kommer til syne som «verden» i kunstverket. Sistnevnte punkt forstår vi snart gjennom Gumbrechts forklaring.

På bakgrunn av det vi nå vet om «verden» og «jord», gir det mening at Gumbrecht definerer Heideggers «verden» som «the self-disclosing openness of the broad paths of the simple and essential decisions in the destiny if a historical people» (s. 73) og «jorda» som «the spontaneous forthcoming of that which is continually self-secluding and to that extent sheltering and concealing» (s. 73). Gumbrecht tar nå for seg de to rikenes ulike roller i sannhetshendelsen, altså avdekkingen av væren. «Jordas» rolle er å avdekke tingenes væren i deres opprinnelige materialitet. Nærværet av et tempel bidrar til å avdekke det rent materielle ved tingene *rundt* templet, templet åpner opp for muligheten til å la steinene og himmelen rundt templet få vise fram sin opprinnelige materielle essens. Men hvordan kan den kulturelle «verden» avdekke væren, når væren er noe tinglig, og det tinglige er uavhengig av sin tilknytning til det semantiske, spør Gumbrecht. Her refererer han til at Heidegger lar de greske gudenes nærvær i templet være et eksempel på «verden» i templet. Gudenes nærvær i templet forlenger og avgrenser grunnen som omgir templet, til å være en hellig grunn. Templet og grunnen glir aldri inn i hverandre slik at skillet mellom dem er ubegrenset. Det er

tempelverket som samler menneskets skjebne rundt seg, dets liv og død, dets seier og skam (s. 74-75). «Verden» har dermed et romlig uttrykk, det er en dimensjon som integrerer og fører ting sammen.

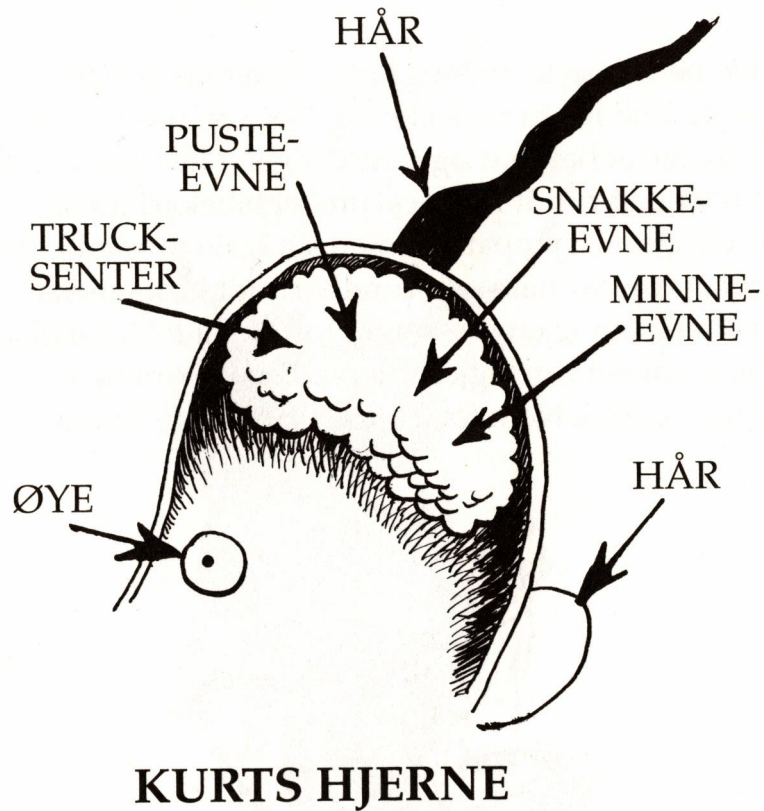
Ut fra disse premissene gir Gumbrecht to lesninger på slektskapet mellom «jord», «verden» og væren. Den første handler om at Heideggers referanser til de integrerende dimensjonene, skjebnene og de greske gudene, kanskje ikke er så kulturspesifikke som vi vil tro. Kanskje er det slik at «verden», her lest som skjebner og guder, hører til væren og ikke en historisk spesifikk hverdagsverden. Hvis skjebnene og gudene tenkes som en overhvelving, som modaliteter og ikke som individuelle ting, innenfor væren, ja, da kan disse væren-modalitetene forme ting på en måte som ikke avhenger av kulturer som er historisk spesifikke. Hvis vi ser på ting, f.eks. himmel og hav, som en del av væren, og dermed som noe uavhengig av formene som kulturer har tillagt dem, så betyr det ikke at tingene er formløse eller har evige former. På værens side vil formene på himmelen og havet forandre seg etter hva slags gudsnærvær eller skjebnenærvær de hører til. Det er med andre ikke den samme væren som avdekkes for en greker som levde i antikken og et moderne menneske. Det Gumbrecht prøver å si, er at det er «jord» som henviser til væren som stofflig substans, mens «verden» henviser til de stadig forandrende strukturene det stofflige væren kan ta del i. Forandringene i «verden»-strukturene har ikke noe med historiske og kulturelle forandringer å gjøre.

Den andre lesningen av «jord» og «verden» er lettere å forstå, og denne samsvarer med vår egen innledende forklaring på begrepene. Denne lesningen korresponderer dessuten med Gumbrechts skille mellom nærvær og mening. Her tenker Gumbrecht at væren alltid og utelukkende avdekker seg som form og stoff i ting som er en del av en spesifikk kultur. Væren er håndgripelige ting, ting som ses uavhengig av tingenes kulturspesifikke tilhørighet (noe som er vanskelig å oppnå, påpeker Gumbrecht). Selve væren har altså ekskludert «verden». Det er en spenning mellom «verden», kulturkontekstens strukturering av tingene, og «jorda», tingene som de er utenfor kulturkonteksten. «Jorda»/væren og «verden»/de værende må avvike fra hverandre i samhörighet for å gjøre seg selv gjeldende, de konstituerer hverandre i selve striden mot hverandre.

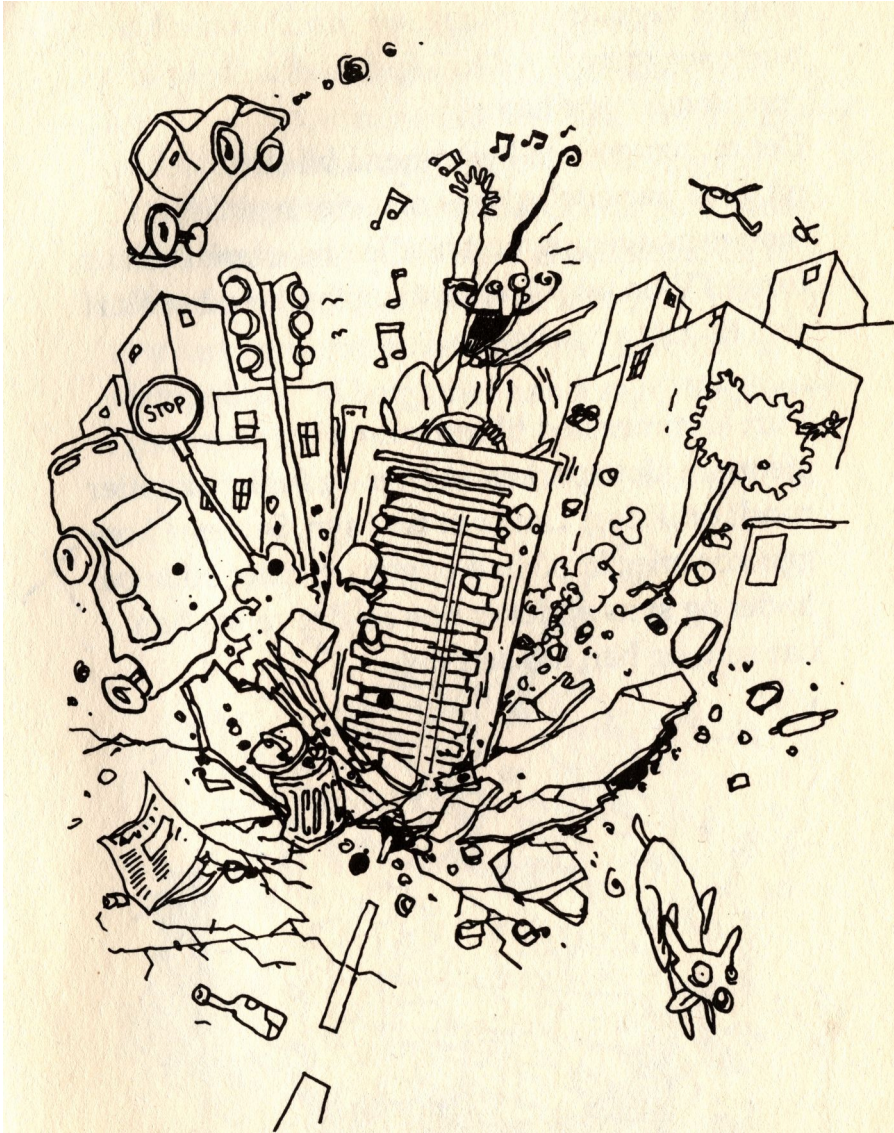
Felles for begge Gumbrechts tolkninger av Heideggers «verden» og «jord» er at en kulturspesifikk ting ikke kan avdekke væren hvis kulturen den tilhører, ikke lenger eksisterer. «Verden» er uansett en integrerende dimensjon som gir tingene liv: «The temple, in its standing there, first gives to things their look and to men their outlook on themselves. This view remains open as long as the work is a work, as long as the god has not fled from [the temple]» (s. 77).

Illustrasjoner til Kurt-kapitlet

Illustrasjon nr. 1 (Loe 2008:59)



Illustrasjon nr. 2 (Loe 2001:167)



Illustrasjon nr. 3 (Loe 2001:86, 87, 88, 89)

Så tar han brusen sin med seg på rommet og legger seg.
Den tredje som ikke orker mer, er Den tykke Helena. Dette gidder jeg ikke å se på, sier hun. Så tar hun med seg et ukeblad og legger seg og leser.
Like etterpå blir Kurt og Anne-Lise leie. Dette var da utrolig kjedelig, sier Kurt. Ja visst er det kjedelig, svarer Anne-Lise. Så slår de av TV'en og pusser tennene og legger seg.



Før de sovner pleier Kurt og Anne-Lise å snakke om at de har lyst til å dra på reise igjen. Husker du da vi var på reise? spør Kurt. Selvfølgelig husker jeg det, sier Anne-Lise. Jeg kunne godt tenke meg å reise litt mer, sier Kurt.

86

Vi har ikke nok penger, sier Anne-Lise. Nei, det er det, sier Kurt. Men jeg skulle ønske vi hadde nok penger, sier han. Men det har vi altså ikke, sier Anne-Lise. Så tenker Kurt seg om. Hvorfor er det noen som har penger og noen som ikke har penger? spør han. Det er kanskje fordi noen er uheldige og andre er heldige, sier Anne-Lise. Hva er vi? spør Kurt. Oss er det ikke synd på, sier Anne-Lise. Vi har alt vi trenger. Vi har mat og klær og truck og enda mer. Det er mange som har det verre enn oss, sier hun. Vi skal ikke klage. Jeg synes godt vi kan klage litt, sier Kurt. Nei, sier Anne-Lise. Jeg synes ikke vi skal klage.

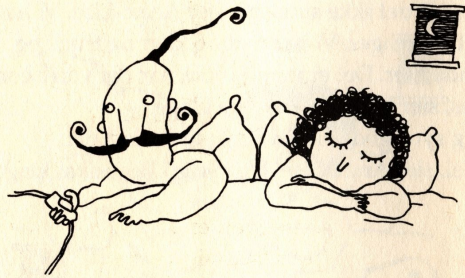


Men det hender jo at vi kjeder oss, sier Kurt. Da er vi vel uheldige?

Man kan ikke ha det morsomt hele tiden, sier Anne-Lise.

Det tror jeg, sier Kurt. Hvis jeg hadde mange penger, er jeg sikker på at jeg kom til å more meg hele tiden.

Tullprat, sier Anne-Lise. Og dessuten har jeg ikke lyst på så mange penger. Jeg har bare lyst på litt penger. Slik at vi kan reise en tur.



Jeg har mer lyst på mange penger, sier Kurt. Så slukker de lyset og sovner.

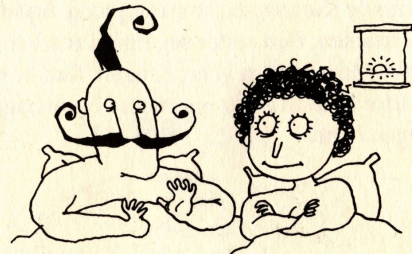
Når de våkner neste morgen, gir de hverandre en god klem, og så sier Kurt at det er noe han lurur på.

Ja vel, sier Anne-Lise.

Hvorfor i all verden har du ikke lyst på mange penger? spør han. Det må jo være mye bedre med mange penger enn med lite penger.

Nei, det tror jeg ikke, sier Anne-Lise.

Hvis man har for mange penger, kan det nemlig hende at man glemmer å være snill, sier hun.



Ha! sier Kurt. Aldri i verden om jeg glemmer å være snill. Jeg har bestandig vært snill, og jeg kommer aldri til å være noe annet enn snill. Det er i hvert fall helt sikkert.

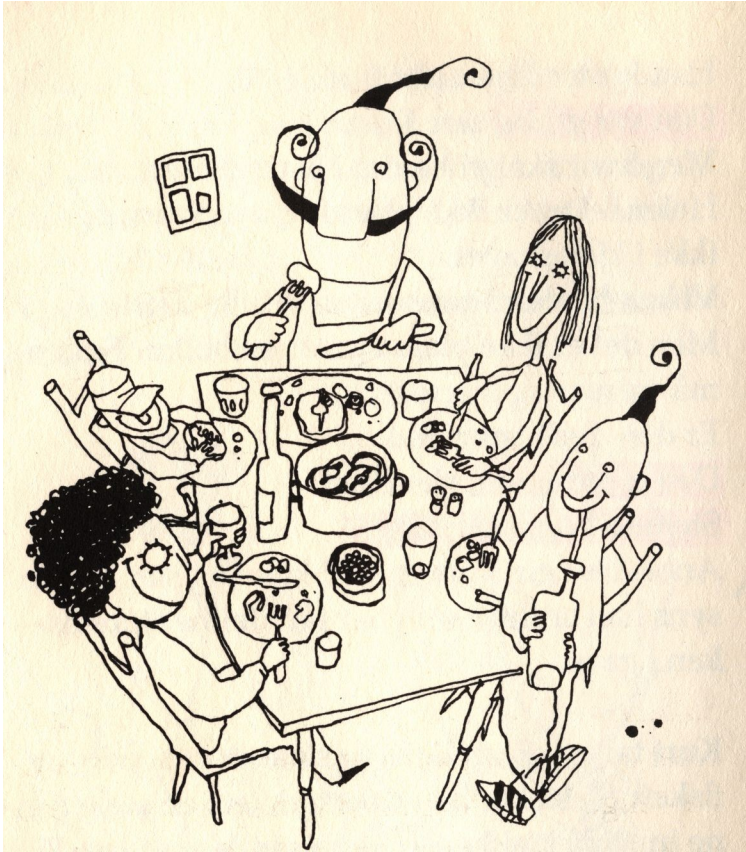
Selv om du får mange penger? spør Anne-Lise.

Selv om jeg får mange penger, sier Kurt.

Nå ja, sier Anne-Lise, men jeg har hørt om en mann som var helt vanlig, akkurat som deg, og da han fikk mange penger, ble han grusom.

Hvordan grusom? spør Kurt.

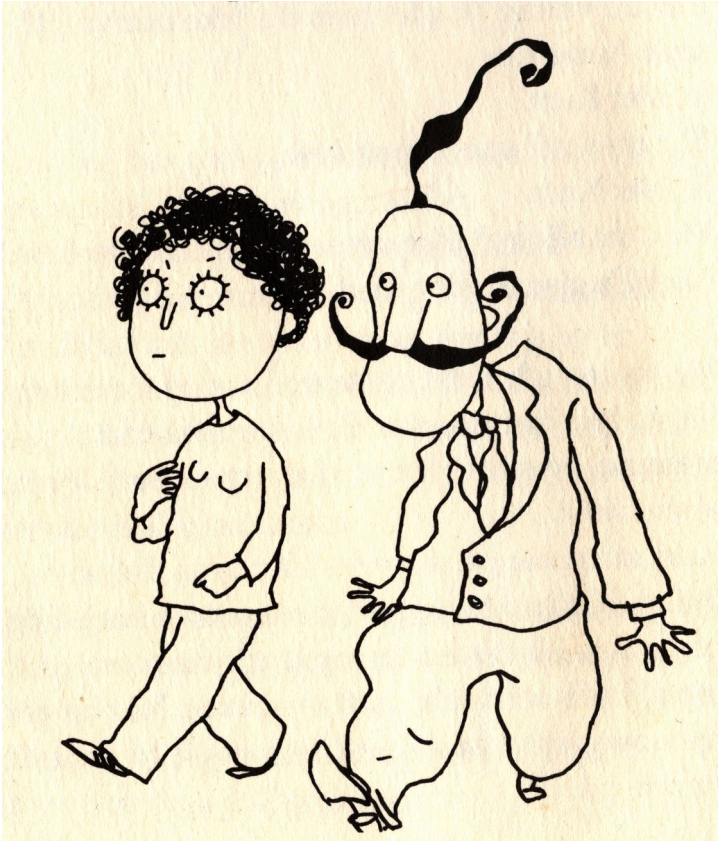
Illustrasjon nr. 4 (Loe 2001:26)



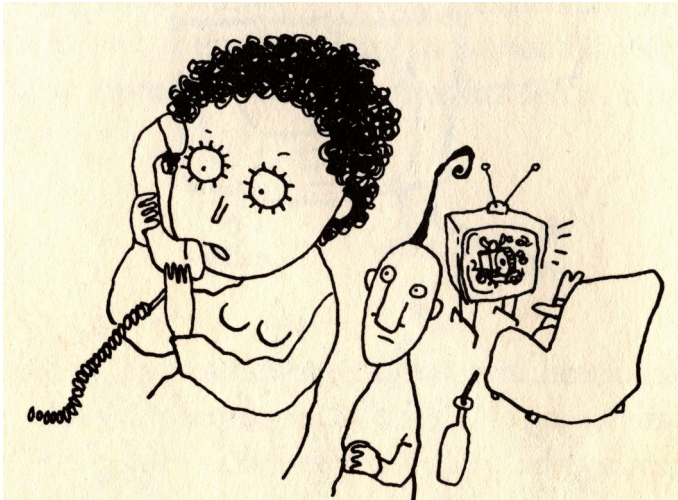
Illustrasjon nr. 5 (Loe 2001:256)



Illustrasjon nr. 6 (Loe 2001:160)



Illustrasjon nr. 7 (Loe 2001:166)



Doppler-kapitlet

Mail fra Skarre:

RE: Erlend Loes forfatterskap

From: Skarre, Inger <Inger.Skarre@cappelendamm.no> Wed, Jun 4, 2008 at 11:51 AM

To: Margunn.Husby@gmail.com <margunn.husby@gmail.com>

Hallo,

Dette er en omfattende oppgave, men det jeg kan hjelpe med er noen tall når det gjelder salget av Erlend Loes bøker i Norge.

At han har spilt en stor rolle som forfatter siden han debuterte med Tatt av kvinnen i 1993 er det ingen tvil om. Han er aktiv i kulturdebatten, både når det gjelder film og litteratur, han har skrevet barnebøker, voksenbøker, gjendiktninger, film, osv. Det er ikke mange forfattere er like engasjert som ham.

I Norge er det solgt i overkant av 680 000 av voksenbøkene og ca 70 000 av barnebøkene gjennom bokhandel

I tillegg kommer mye salg via bokklubber: Tanum Bokklubber og De norske bokklubbene. De tallene har dessverre ikke vi tilgang til. Du må ringe dem for å få med alt.

Så kommer salg til utlandet som vår agency avdeling (kristin.weholt@cappelendamm.no) kanskje vet noe om. De utenlandske forlagene er ikke flinke til å levere salgstall. Men vi vet at han er populær og får mye god kritikk ute.

Hvem som leser bøkene hans eller kjøper dem har vi ingen eksakt oversikt over, men han har utvilsomt mange, mange unge lesere av voksenbøkene sine. Du kontakter vel en bokhandel også. De vet bedre hvem de selger til ut av butikk. Og bibliotekene har nok statistikker over utlån.

Håper dette hjelper litt.

Lykke til!

Primærlitteratur

- Loe, Erlend. 2004. *Detektor*
- Loe, Erlend. 2004. *Doppler*
- Loe, Erlend. 2001. *Fakta om Finland*
- Loe, Erlend. 2001. *Kurt3*
- Loe, Erlend. 2008. *Kurtby*
- Loe, Erlend. 2003. *Kurt koker hodet*
- Loe, Erlend. 1994. *Maria & José*
- Loe, Erlend. 1996. *Naiv. Super.*
- Loe, Erlend. 2005. *Volvo Lastvagnar*

Sekundærlitteratur

- Andersen, Hadle Oftedal. 1999. «90-talslitteraturen» i *Syn og Segn* nr 4.
- Andersen, Hadle Oftedal. 2000. «Loe» i *Syn og Segn* nr 2.
- Andersen, Per Thomas. 2003. «Tilbake til Brio og «den oseaniske natursubstansen» i *Tankevaser. Om norsk 1990-talls litteratur.*
- Bakhtin, Mikhail. 1991. «Epos og roman. Om romanstudiets metodologi» i (Red.) Kittang, Atle. *Moderne litteraturteori. En antologi*
- Bakhtin, Mikhail. 1984. *Rabelais and his world.* Bloomington
- Birkeland, Tone & Storaas, Frøydis. 1993. «Kap. 1: Innleiing», i *Den norske biletboka*
- Bokkilden. 2008. <http://www.bokkilden.no/SamboWeb/produkt.do?produktId=116095>. Nedlastet august 2008.
- Bruhn, Jørgen & Lundquist, Jan. 2001. «Forord» i *Mikhail Bakhtin. Karneval og latterkultur: Frederiksberg*
- Bø, Gudleiv. 2001. «Erlend Loe. Lattermild opprører» i *Nordica Bergensia* 24
- Cappelen Damm. cappelendamm.no/main/katalog.aspx?f=0&isbn=9788202179151. Nedlastet: august 2008.
- Cerbone, David R. 2008. *Heidegger. A guide for the perplexed.* Cornwall
- Den norske bokklubben. 2007. bokklubben.no/SamboWeb/produkt.do?produktId=2668669. Nedlastet august 2008.
- Eik, Espen. 2008. «Erlend Loe provoserer med vilje». http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article2658065.ece. Nedlastet oktober 2008.
- Eliassen, Knut Ove. 1993. «Tingene og tegnene - seks punkter til en tingenes ontologi» i

- Christa Lykke Christensen & Carsten Thau. *Omgang med tingene: Ti essays om tingenes tilstand*. Århus
- Fløistad, Guttorm. 1993. *Heidegger. En innføring i hans filosofi*. Oslo
- Gaasland, Rolf. 2004. *Fortellerens hemmeligheter. Innføring i litterær analyse*. Oslo
- Gaasland, Rolf. 2004. «Kurts verden. Erlend Loes Kurt-bøker». *Barneboklesninger. Norsk samtidslitteratur for barn og unge*. Slettan, Svein. m.fl. Bergen
- Gullvåg, Ingemund. 1990. *Rasjonalitet, forståelse og forklaring. Innføring i argumentasjonsteori, logikk og vitenskapsfilosofi*. Trondheim
- Gumbrecht, Hans Ulrich. 2004. *Production of presence. What meaning cannot convey*. California
- Hagesæther, Pål Vegard Rameckers. «Barnslige voksenforfattere». Universitas.no. <http://universitas.uio.no/Arkiv/1999/29/KULTUR1.HTM> Nedlastet august 2008.
- Husby, Solvor. 1998. «Svart eksodus. Karneval som frigjørende strategi i *Den gudommelige tragedie*». Hovedoppgave i nordisk litteratur. Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, NTNU. Trondheim
- Loe, Erlend. 2000. «Nettmøte med Erlend Loe» i dagbladet.no. <http://www.dagbladet.no/kultur/2000/09/18/219670.html>. Nedlastet oktober 2008
- Jor, Finn Eivind. 1997. *Problemer i politisk idéhistorie*. Gjøvik.
- Johnduff, Mike. 2007. «The ready-at-hand, phusis and physis». <http://mikejohnduff.blogspot.com/2007/07/ready-at-hand-and-physis.html>. Nedlastet oktober 2008.
- Kittang, Atle. 1998. *Ord, bilete, tenking. Artiklar om fiksjonar*.
- Lystrup, Marianne. 2008. «Kristendummen-prisen til Erlend Loe». <http://www.vl.no/samfunn/article3880241.ece>. Nedlastet oktober 2008.
- Nordberg, Harald. 2001. «Når bilde og tekst forteller sammen – et bildebokterapeutisk innspill» i (Red.) Goga, Nina & Mjør, Ingeborg *Møte mellom ord og bilde. Ein antologi om bildebøker*
- Norli. 2008. norli.no/NORLI_HTML/ibeCCtpItmDspRte.jsp?item=1626666§ion=0. Nedlastet august 2008.
- Prinos. Anne Merethe K. 2004. «Harmløs moro». aftenposten.no/kul_und/litteratur/article881487.ece. Nedlastet november 2008.
- Renberg, Tore. 1999. «Tale for den samtidige norske romankunsten». Vinduets nettsider. Nedlastet november 2008.
- Ritzén, Jessica. 2005. «Jag var nära att bli för duktig». <http://www.aftonbladet.se/vss/bocker/story/0,2789,707498,00.html>. Nedlastet mai 2008
- Rottem, Øystein. 1999. «Loes ulidelige letthet». <http://www.dagbladet.no/kultur/1999/09/14/177187.html>. Nedlastet oktober 2008.
- Stigen, Anfinn. 1996. *Tenkingens historie. Bind 1*.

Stigen, Anfinn. 1996. *Tenkningens historie. Bind 2.*

The Everything Development Company. <http://everything2.com/e2node/Heidegger%2527s%2520Philosophy%2520of%2520Art>. Nedlastet november 2008.

Tjønneland, Eivind. 2001. «Naiviteten i Erlend Loes *Naiv. Super.* Regresjon eller estetisk utopi?» i *Edda* nr. 1.

Vassenden, Eirik. 2004. «Den store overflaten. Erlend Loes romaner» i *Den store overflaten. Tekster om samtidslitteraturen.* Trondheim

Wikipedia. 2006. «Mentalitetshistorie.» no.wikipedia.org/wiki/Mentalitetshistorie. Nedlastet november 2008.